



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

## **Cuerpos por Tierra o dos cortes en la sustancia del mundo**



**Ana María Lozano Rocha**

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Artes, Doctorado en Arte y Arquitectura, línea Estética y crítica  
Bogotá, Colombia  
2023



# Cuerpos por Tierra o dos cortes en la sustancia del mundo



Ana María Lozano Rocha

Tesis o trabajo de investigación presentada como requisito parcial para optar al título  
de:

**Doctora en Arte y arquitectura**

Directora:

Ph.D. en Arte y Arquitectura Natalia Gutiérrez Echeverri

Codirectora:

Ph.D. en Filosofía Paula Fleisner

Línea de Investigación:

Estética y Crítica

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Artes, Doctorado en Arte y Arquitectura  
Bogotá, Colombia  
2023



*A mi padre, Hernán Lozano, pensador de imágenes, recogedor de guijarros. A mi hija, Manuela Lozano, pajarera y caminante. A los humedales y páramos de la sabana de Bogotá.*

## **Agradecimientos**

Agradezco a mi directora Natalia Gutiérrez Echeverri, por sus lecturas, por su sagacidad y su capacidad de escucha; a mi codirectora Paula Fleisner, por sus comentarios precisos y agudos.

A la inmensa ayuda que me prestó a lo largo de todos estos años Diego Nicolás Lozano Pardo, a las profundas lecturas y aportes clarificadores de mi hermana, Elizabeth Lozano. A Dedtmar Garcés, siempre dispuesto a oírme, a hacerme sugerencias. A Eulalia De Valdenebro, que caminó conmigo este proceso. A los importantes aportes de mis amigos Ricardo Toledo Castellanos, Miguel Huertas, Stephen Zepke y Jorge Luis Vaca Forero. A Manuela Lozano, que durante estos años ha tenido la paciencia de compartir nuestros tiempos vitales con la tesis.

Agradezco enormemente a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia el haberme otorgado una beca que, sin lugar a dudas, ayudó a sufragar los gastos que implica hacer un doctorado.

## CONTENIDO

	<b>Pag</b>
<b>Lista de figuras</b> .....	<b>9</b>
<b>Lista de imágenes</b> .....	<b>18</b>
<b>Lista de abreviaturas</b> .....	<b>22</b>
<b>Palabras clave</b> .....	<b>23</b>
<b>Resumen</b> .....	<b>23</b>
<b>Vestíbulo</b> .....	<b>25</b>
<b>Metodología o Cuarto de herramientas</b> .....	<b>41</b>
0.1 La enseñanza de historia del arte: una práctica .....	42
0.2 Pensar la imagen con el cuerpo, pensar en voz alta.....	46
0.3 La curaduría.....	48
0.4 La escritura del arte o meterse en los zapatos de otra.....	49
0.5 La Iconología como método.....	50
0.6 Historia feminista del arte.....	52
0.7 Decolonialidad e historia del arte....	59
0.8 Monoculturas del saber y del poder.....	62
0.9 Imagenarchivo.....	64
0.10 El hombre de Vitruvio y la mujer de Vesalio.....	69
<b>Sala de Manuales de anatomía artística</b> .....	<b>80</b>
<b>Capítulo 1. El binarismo espacial cartesiano y el problema de la pose</b> .....	<b>92</b>
1.1 Unos erguidos, otras yacentes: binarismo espacial cartesiano....	93
1.2 En formación.....	110
1.3 Posar la modelo.....	115
1.4 Del Tableau vivant al Voguing .....	134
1.5 Una escalera .....	141
<b>Sala de Tribunas inversas para cuerpos por tierra</b> .....	<b>146</b>
<b>Capítulo 2. Abrir la imagen, abrir el archivo</b> .....	<b>162</b>

2.1 Un grabado .....	165	
2.2 Acerca de las metaimágenes .....	170	
2.3 Cuando la forma se derrama .....	174	
2.4 Una máquina de ver .....	176	
2.5 La retícula .....	186	
2.6 Perder la forma.....	194	
2.7 Horizontalidad, verticalidad .....	199	
2.8 La máquina de ver en un jardín florido .....	204	
2.9 La colección de monjas coronadas del Banco de la República.....	208	
<b>Capítulo 3. De Durero a Courbet, de Courbet a Duchamp, de Duchamp a Sprinkle o el observador al descubierto .....</b>	<b>221</b>	
<b>Capítulo 4. El caso de una mujer que yace.....</b>	<b>242</b>	
4.1 Una historia sometida a <del>borradura</del> .....	251	
4.2 Una gran exposición, una gran guerra.....	252	4.3
Couder y Le Levite D´Efraïm.....	262	
4.4 Tradiciones Iconográficas.....	265	
4.5 Jueces 19, Vrs 1-21.....	274	
4.6 Un breve escrito.....	280	
4.7 Una mujer que yace.....	296	
<b>Capítulo 5. América desnuda y yacente.....</b>	<b>303</b>	
5.1 Américo y América .....	306	
5.2 El desencuentro .....	319	
5.3 La mujer como territorio.....	327	
5.4 Montañas .....	334	
5.5 Violencia.....	337	
<b>Sala de Alegorías de América y de los cuatro continentes.....</b>	<b>352</b>	
<b>Mundo al revés. A manera de conclusiones.....</b>	<b>396</b>	
6.1 A modo de cierre .....	412	
<b>Glosario.....</b>	<b>415</b>	
<b>Bibliografía.....</b>	<b>427</b>	

## Lista de figuras

### Vestíbulo

Figura 1. Gumersindo Cuéllar, Museo Nacional, c. 1930

Figura 2. Ingreso principal Museo Nacional de Colombia

Figura 3. Aerolito de Santa Rosa de Viterbo. Museo Nacional de Colombia

Figuras 4, 5, 6 y 7. Bolívar y Santander. Detrás, *La poesía* y *El silencio*. Vestíbulo principal, Museo Nacional de Colombia

Figuras 8 y 9. Pedestales de Bolívar y Santander. Vestíbulo principal, Museo Nacional de Colombia

Figuras 10 y 11. A la izquierda, Marco Tobón Mejía, *La poesía*. A la derecha, Marco Tobón Mejía, *El Silencio*

Figura 12. Simón Bolívar. Detrás, *La poesía*

Figura 13. Francisco de Paula Santander. Detrás, *El silencio*

Figura 14. Vista de Ingreso principal del Museo Nacional de Colombia, desde la escultura *El Silencio*

Figuras 15 y 16. Vista del ingreso al vestíbulo principal del Museo Nacional

Figura 17. Vista panorámica del vestíbulo de ingreso al Museo Nacional

Figuras 18 y 19. Cortes hechos al aerolito de Santa Rosa de Viterbo

Figura 20. Foto registrada de adentro hacia la salida, desde la perspectiva del aerolito, con *Despertar* de José Domingo Rodríguez

## **0. Metodología o Cuarto de herramientas**

Figura 1. Sandro Botticelli, *La Primavera*, 1477-1478

Figura 2. Collage realizado por mi a partir de los resultados obtenidos haciendo una búsqueda en Google, 2022

Figura 3. Leonardo Da Vinci, *El hombre de Vitruvio*, c.1492

Figura 4, 5 y 6. Francesco di Giorgio Martini, *Trattato*, Florence

Figura 7. María Elvira Escallón, *Y nunca encaja*, 2022

Figura 8. Megumi Cardona, *Estrategias cotidianas*, 2019

Figura 9. Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica libri septem*, 1543

## **Capítulo 1. El binarismo espacial cartesiano y el problema de la pose**

Figura 1. Étienne-Jules Marey. Cronofotografía, 1886

Figura 2. Ernst Haeckel, *Árbol genealógico monofilético de los organismos*, 1866

Figura 3. Ernst Haeckel, *Genealogía del hombre*, 1874

Figura 4. *Eras geológicas*. Resultado de búsqueda por Google

Figura 5. William Blake, *Newton*. 1805

Figura 6. William Blake, *Nabucodonosor*. 1804-5

Figura 7. Vanessa Beecroft, *VB70*, 2011

Figura 8. Wang Qingsong, *La mansión china*, 2004

Figura 9. José Jiménez Aranda, *Una esclava en venta*, c. 1897

Figura 10. Louis Leopold Boilly, *El baño íntimo o la rosa deshojada*, c. 1790

Figura 11. Peter Paul Rubens, *Principes de dessein appliqués a la pratique*. 1773

Figura 12. Antonio Canova, *Venus victrix*, 1804-1808

Figura 13. Claude Cahun, *autorretrato*, 1928

Figura 14. Martha Holmes, *Jackson Pollock*, 1949

Figura 15. Yves Klein, *Antropometría*, 1960

Figura 16. Kazuo Shiraga, *Challenging Mud*, 1955

Figura 17. Georges Maciunas, *Manifiesto Art/ Fluxus Art- amusement*, 1965

Figura 18. Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975

Figura 19. Shigeo Kubota, *Vagina Painting*, 1965

Figura 20. Lygia Clark, *Estructuras vivas*, c.1970

Figura 21. Zanele Muholi, *Apinda Mpako y Ayanda Magudulela*, de la serie *Being*, 2007

Figura 22. Roger Fenton, *Quinto y ultimo Tableau de las estaciones*, 1854

Figura 23. *Frame de Vogue*, David Fincher, 1990

Figuras 24 y 25. Imágenes tomadas de *Olympia*, Leni Riefenstahl, 1938

Figura 26. *Captura de imagen del video Vogue*, David Fincher, 1990

Figura 27. Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera (N. 2)*, 1912

## **Capítulo 2. Abrir la imagen, abrir el archivo**

Figura 1. Alberto Durero, *Dibujante representando en perspectiva a una mujer reclinada.*, 1538

Figura 2. *Silla de parto* (Arboleda, E., 2017)

Figura 3. François Mauriceau, 1668. *Traité des Maladies des Femmes Grosses et de celles qui sont accouchées*

Figura 4. Hugo Rheinhold. *Mono con cráneo*. c. 1893

Figura 5. Carlos Linneo. *Systema naturæ per regna tria naturæ, secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus, differentiis, synonymis, locis*

Figura 6. Alberto Durero, *Guía de medición. Regla y compás*, 1525

Figura 7. Agnès Merlet, *Artemisia Gentileschi*, 1997. 97 min.

Figura 8. Edgar Degas, *Bailarina ajustándose la zapatilla*, 1873

Figura 9. John Mario Ortiz, *Celdas*, 2005

Figura 10. John Mario Ortiz, *Ejercicios de agrimensura (Orbes)*, 2021

Figura 11. John Mario Ortiz, *Ejercicios de agrimensura (Orbes)*, 2021

Figura 12. Jacques André Boiffard, *Dedo gordo*, 1929

Figura 13. Andrea Mejía, De la serie *Parientes*, 2016

Figura 14. Andrea Mejía, De la serie *Parientes*, 2016

Figura 15. Andrea Mejía, De la serie *Parientes*, 2016

Figura 16. *Así se pintaban las monjas coronadas*. Captura de pantalla del video publicado por el Banco de la República, 13 abril de 2016

Figura 17. Victorino García Romero, *Sor Juana de San Francisco (Concepcionista)*, 1809.

Figura 18. Anónimo. *Sor Francisca Teresa de Jesús (Clarisa)*, 1800

Figura 19. Anónimo, *Sor María Josefa del Espíritu Santo*, 1817

Figura 20. Anónimo, *Sor María de Santa Teresa (Dominica)*. 1843

Figura 21. Manuel Merchán Cano, *Sor Tomasa Josefa de San Rafael (Carmelita)*. 1768

Figura 22. Revista Arcadia, *Nuevo montaje de la colección del Banco de la República. Una invitación excepcional*. 2013

Figura 23. Registro fotográfico anónimo, montaje de la colección del Banco de la República, 2013

Figura 24. Leonardo da Vinci, *La última cena*, 1495-1498

### **Capítulo 3. De Durero a Courbet, de Courbet a Duchamp, de Duchamp a Sprinkle o el observador al descubierto**

Figura 1. Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1866

Figura 2. Marcel Duchamp, *LHOOQ, Ella tiene el culo caliente*, 1930

Figura 3. René Magritte, *Je ne vois pas la (femme) cachée dans la forêt*, 1929. Fotomontaje

Figura 4. René Magritte, *Je ne vois pas la (femme) cachée dans la forêt*, 1929

Figura 5. Marcel Duchamp, *Dados. 1. La caída de agua, 2. El gas del alumbrado*, 1944-1966

Figura 6. Marcel Duchamp, *Dados 1. La caída de agua, 2. El gas del alumbrado*, 1944-1966

Figura 7. Joseph Leon Gérôme, *El guardián del harén*, 1859

Figura 8. Jules Joseph Lefebvre, *La verdad*, 1870

Figura 9. Captura de pantalla en Google

Figura 10. Annie Sprinkle

Figura 11. Annie Sprinkle, *A public cervix announcement*, 1990

#### **Capítulo 4. El caso de una mujer que yace**

Figura 1. Epifanio Garay, *La mujer del Levita de los montes de Efraim*, 1899

Figura 2. Epifanio Garay, *Por las velas, el pan y el chocolate*, 1870

Figura 3. Lorna Simpson, *Back*, 1991. Fotografía en blanco y negro. Polaroid

Figura 4. Anónimo. Niños soldados del ejército del gobierno, 1902

Figura 5. Charles Auguste Couder, *Le Lévitte d'Efraïm*, 1817, Musée de Beaux Art D' Arras

Figura 6. Texto del crítico Françoise Miel, hablando sobre la obra de Couder

Figura 7. Rembrandt van Rijn, *The man of Gibeah*, c.1642-1646. Dibujo y tinta sepia sobre papel, 18 x 24 cm. Col. British Museum, Londres

Figura 8. Gerbrand van der Eeckout, *The Levite at Gibeah*, probably late 1650s

Figura 9. *Tradiciones representacionales de “El levita de Efraim y su concubina”, en el siglo XVII*

Figura 10. *Biblia Morgan o Biblia Maciejowski o de los Cruzados*, 1244-1254, Francia

Figura 11. Gustave Doré, *La mujer del levita ultrajada*, 1865. H. Pisan, grabador

Figura 12. Jean Jacques Henner 1898, *El levita de Efraín y su esposa muerta*

Figura 13. *Tradiciones representacionales de “El Levita de Efraim”, en el siglo XIX*

Figura 14. François Boucher, *The Bird Nesters*, c. 1735

Figura 15. François Boucher, *La jaula*, 1763

Figuras 16 y 17. *Figures de la Bible contenues en cinq cens tableaux* (lámina interior y portada), 1767

Figura 18. Jacques-Louis David, *El juramento de los Horacios*, 1784

Figura 19. Jacques-Louis David, *Estudio para Camilla del Juramento de los Horacios* (s.f.)

Figura 20. Jacques- Louis David, *Dibujo que representa a Horacio después de haber asesinado a Camilla*, (s.f.)

Figura 21. *Cronología de textos bíblicos, fuentes iconográficas y fuentes literarias que constituyeron tradiciones representacionales relacionadas con “El levita de Efraím y su concubina”*. Cuadro Ana María Lozano

Figura 22. Epifanio Garay, *La mujer del Levita de los montes de Efraim*, 1899, Bogotá

## Capítulo 5. América desnuda y yacente

Figura 1. Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, 20 de mayo de 1570, Amberes

Figura 2. Johannes Stradanus (Jan van der Straet), “The Discovery of America,” c. 1575

Figura 3. Cesare Ripa, *Alegoría de América*

Figura 4. *Americca* de Etienne Delaune. 1575

Figura 5 y 6. Detalles del Frontispicio de Ortelius y de la América de Stradanus

Figura 7. Pedro José Figueroa, *Simón Bolívar, Libertador i padre de la patria*, ca 1819

Figura 8. A. Leclerc, *Simón Bolívar*, 1819

Figura 9. Felipe Santiago Gutiérrez, *La cazadora de los Andes*, ca. 1874

Figura 10. Tiziano, *La bacanal de los Andrios*, 1523-25

Figura 11. Débora Arango, *Montañas*, 1940

Figura 12. Sady González, fotografía, 1948

Figura 13. Alejandro Obregón, *Masacre (10 de abril)*, 1948

Figura 14. Eugène Delacroix, *La masacre de Quíos*, 1824

Figura 15. Alejandro Obregón. *Apunte para La Violencia*. 1962

Figura 16. Alejandro Obregón, *La Violencia*, 1964

Figura 17. Alejandro Obregón, *Estudio para Violencia*, 1962

### **Mundo al revés. A manera de conclusiones**

Figura 1. Ale Goría. Fotografía de las marchas feministas del 8 M, 2022, Bogotá

Figura 2. Joaquín Torres García, *América invertida*.1943

Figura 3 y 4. Libia Posada, *Signos cardinales*, 2008

Figuras 5 y 6. Julieth Morales, *Portsik (Chumbe)*, 2014

### **Lista de imágenes**

#### **Sala de Manuales de Anatomía Artística**

Imagen 1. Leonardo Da Vinci, *El hombre de Vitruvio*, c. 1492

Imagen 2. Pietro Francesco Alberti, *Academia de pintores*, c. 1600

Imagen 3. *Misuratione del corpo humano*. Barbaro, *Perspective*, ca. 1568

Imagen 4, 5 y 6. Heinrich Lautensack, *El círculo, la guía también la perspectiva, y la proporción de las personas y los caballos*, 1618

Imagen 7. Samuel van Hoogstraten, *Esqueleto y figura desollada con corona de laurel*,1682

Imagen 8. Antonio Cattani, *Figura anatómica de escala natural vista frontal (una de tres piezas)*, 1780

Imagen 9. *Principi del disegno tratti dalle piu eccellenti statue antiche*, 1786

Imagen 10. Johan Gottfried Shadow, Estudio de los huesos y músculos del cuerpo humano, Berlin, 1892

Imagen 11 y 12. Michel Lauricella, Anatomía artística, portada, 2014

Imagen 13. Michel Lauricella, Anatomía artística, prologo y página interior, 2014

### **Sala de Tribunas inversas para cuerpos por tierra**

Imagen 1. Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica libri septem*, 1543

Imagen 2. Johan Zoffani, *Retratos de los académicos de la Royal Academy*, 1771-72

Imagen 3. Johan Zoffani, *La tribuna de los Uffizi*, 1772-778

Imagen 4. Jean-León Gerôme, *Friné ante el aerópago*, 1861

Imagen 5. Edwin Longsdon, *Mercado de esposas de Babilonia*, 1875

Imagen 6. Jean-Léon Gerôme, *Mercado de esclavos*, 1884

Imagen 7. Jean-León Gerôme, *Mercado de esclavos en la antigua Roma*, 1884

Imagen 8. Alfredo Valenzuela Puelma, *La perla del mercader*, 1884

Imagen 9. José Jiménez Aranda, *Una esclava en venta*, c. 1897

Imagen 10. Pierre André Brouillet, *Una lección de clínica en la Salpêtrière*, 1887

Imagen 11. Débora Arango, *Friné o Trata de blancas*, 1940

Imagen 12. Yves Klein, *Antropometría*, 1960

Imagen 13. Steven Klein, Dolce & Gabbana, otoño /invierno, 2007

Imagen 14. Steven Klein, Dolce & Gabbana, otoño /invierno, 2007

### **Sala de Alegorías de América y de los cuatro continentes**

Imagen 1. Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, 20 de mayo de 1570

Imagen 2. Etienne Delaune, *Europa*, 1575

Imagen 3. Etienne Delaune, *Americca*, 1575

Imagen 4. Etienne Delaune, *Africca*. 1575

Imagen 5. Etienne Delaune, *Asie*, 1575

Imagen 6. Johannes Stradanus, *El descubrimiento de América*, c. 1575

Imagen 7. Philips Galle, *Europa*, entre 1579 y 1600

Imagen 8. Philips Galle, *Asia*, entre 1579 y 1600

Imagen 9. Philips Galle *África*, entre 1579 y 1600

Imagen 10. Philips Galle *América*, entre 1579 y 1600

Imagen 11. Philips Galle y Marcus Gheeraerts, *Europa*, c. 1575-1610

Imagen 12. Philips Galle y Marcus Gheeraerts, *Asia*, c. 1575-1610

Imagen 13. Philips Galle y Marcus Gheeraerts, *África*, c. 1575-1610

Imagen 14. Philips Galle y Marcus Gheeraerts, *América* c. 1575-1610

Imagen 15. Jan Sadeler según dibujo de T. Bernardus, *Europa*, 1581

Imagen 16. Jan Sadeler según dibujo de T. Bernardus, *Asia*, 1581

Imagen 17. Jan Sadeler según dibujo de T. Bernardus, *Africa*, 1581

Imagen 18. Jan Sadeler según dibujo de T. Bernardus *América*, 1581

Imagen 19. Crispijn Van de Passe el Viejo, *Europa*, 1589

Imagen 20. Crispijn Van de Passe el Viejo, *Asiam*, 1589

Imagen 21. Crispijn Van de Passe el Viejo, *África*, 1589

Imagen 22. Crispijn Van de Passe el Viejo, *América*, 1589

Imagen 23. Julius Goltzius con dibujo de Maerten de Vos, *Europa*. C.1595

Imagen 24. Julius Goltzius con dibujo de Maerten de Vos, *Asia*, C. 1595

Imagen 25. Julius Goltzius con dibujo de Maerten de Vos, *África*, C. 1595

Imagen 26. Julius Goltzius con dibujo de Maerten de Vos, *América*, C. 1595

Imagen 27. Maerten de Vos y Adriaen Collaert, *Europa*, 1600

Imagen 28. Maerten de Vos y Adriaen Collaert, *Asie*, 1600

Imagen 29. Maerten de Vos y Adriaen Collaert, *Africa*. 1600

Imagen 30. Maerten de Vos y Adriaen Collaert, *América*, 1600

Imagen 31. Cesare Ripa, *América*, en *La Iconología*, 1613

Imagen 32. Cesare Ripa, *América*, en *La Iconología*, 1618

Imagen 33. Cesare Ripa, *América*, 1764-1767

### **Lista de abreviaturas**

c. = cerca, aproximadamente

cm. = centímetros

col. = colección

PUJ = Pontificia Universidad Javeriana

SMM. = Sistema Mundo Moderno

USA= Estados Unidos de América

## CUERPOS POR TIERRA O DOS CORTES EN LA SUSTANCIA DEL MUNDO

### Palabras Clave

Arte y representación, tecnologías del género, teoría e historia feminista del arte, binarismo espacial cartesiano, patriarcado, imagenarchivo.

### Resumen

Esta tesis comenzó como una indagación en torno a un patrón que percibía violento y jerquizante en una numerosidad de obras de arte. En desarrollo de la investigación denominé a este patrón *binarismo espacial cartesiano*. He entendido que se trata de un dispositivo representacional de larga duración.

Este dispositivo construye, desde tecnologías del género, la diferencia de género manteniendo la oposición jerárquica hombre/mujer. El binarismo espacial cartesiano, por fuerza de repetición, se convierte en un inconsciente óptico que direcciona nuestra mirada.

El binarismo espacial cartesiano es una estructura de coordenadas vertical y horizontal - dos cortes en la sustancia del mundo-, que ordena al mundo; localiza y espacializa humanos, eventos y cosas. La coordenada vertical se presenta y es entendida ideológicamente como el lugar del poder, de la agencia, de lo masculino y de lo humano. La horizontal es entendida como una localización de la impotencia, la sumisión, de lo femenino y de lo casi humano, lo inhumano y menos que humano.

Desde una problematización interseccional mostraré a través de estudios de *imágenesarchivo* -como herramienta metodológica-, cómo opera ese binarismo que naturaliza desde la imagen, la subalternización, la inequidad y la violencia.

El binarismo espacial cartesiano ha sido naturalizado por el arte, los museos y la academia de Bellas Artes en su manifestación moderna; tanto así que, sin reparar en ello, habita nuestros imaginarios cotidianos y atraviesa nuestros cuerpos.

## **BODIES BY GROUND OR TWO CUTS IN THE SUBSTANCE OF THE WORLD**

### **Keywords**

Art and representation, technologies of gender, feminist art theory and history, Cartesian spatial binary, patriarchy, image-archive.

### **Summary**

This thesis began as an inquiry into a pattern that he perceived to be violent and hierarchical in a large number of works of art. In developing the research I called this pattern Cartesian spatial binary. I have understood that it is a representational device of long duration. This device builds, from gender technologies, the gender difference maintaining the hierarchical opposition man/woman. The Cartesian spatial binary, by force of repetition, becomes an optical unconscious that directs our gaze. The Cartesian spatial binary is a vertical and horizontal coordinate structure -two cuts in the substance of the world-, which orders the world; locates and spatializes humans, events, and things. The vertical coordinate is presented and is ideologically understood as the place of power, agency, masculine and human. The horizontal is understood as a location of impotence, submission, of the feminine and the almost human, the inhuman and less than human. From an intersectional problematization I will show through studies of archival images -as a methodological tool-, how that binary that naturalizes from the image, subalternization, inequality and violence operates. The Cartesian spatial binary has been naturalized by art, museums and the Academy of Fine Arts in its modern manifestation; so much so that, regardless of it, it inhabits our daily imaginaries and crosses our bodies.

# **Vestíbulo**

En noviembre de 2021 visité el Museo Nacional de Colombia en Bogotá con un grupo de estudiantes. Me gusta ir al museo. Cada vez encuentro un dato, una experiencia que se me había escapado, como pasa con las películas buenas. Reunido el grupo y boletas en mano, pasamos por el pasillo principal y las entregamos al guarda de la entrada interna. Una vez él nos dio paso, atravesé el umbral y quedé estremecida por la imagen que se abrió a nuestra mirada.

Los costados izquierdo y derecho del pasadizo de entrada están flanqueados por dos retratos escultóricos. Ambos bustos hacen calle de honor a quien entra. A la izquierda un retrato de Simón Bolívar en mármol sobre un pedestal hecho en piedra que pone el rostro más o menos a la altura de los ojos de un visitante promedio. A la derecha, colocado sobre un pedestal sumamente similar está el retrato de Francisco de Paula Santander, esta vez en bronce. Ambos pedestales presentan en su parte frontal, las firmas correspondientes, como señalando el valor en sí de los personajes.

Bolívar es entendido como Libertador de la zona norte de Sur América, comprendiendo su “gesta”, sus batallas y transformaciones políticas, lo que hoy es Panamá, Colombia, Venezuela, Ecuador, Bolivia y Perú. Llegó a ser presidente de la Gran Colombia entre 1819 y 1830. Francisco de Paula Santander fue militar y político, siendo presidente de la República de la Nueva Granada entre 1832 y 1837. Así que esta calle de honor le canta a la nación desde emblemas patrióticos que no han sido cuestionados: el poder militar y la construcción de una estructura política, legislativa y judicial, estableciendo desde la constitución del estado el otorgamiento del poder a un linaje patriarcal.

Coloco esta imagen de Gumersindo Cuéllar, que se encuentra exhibida en el primer piso del Museo Nacional, dado que ella hace evidente la legitimidad y exclusividad del poder patriarcal en Colombia.



Figura 1. Gumersindo Cuéllar, Museo Nacional, ca. 1930.

En buena medida, las políticas sobre temas fundamentales tales como la administración del territorio, el abolicionismo de la esclavitud, la universalidad -o no- del sufragio, la centralización -o no- de los poderes, la participación de la mujer, del campesinado, de indígenas, tuvieron que ver con Bolívar y Santander, y el grupo de pensadores y políticos que los acompañaron en los primeros años de conformación del estado nación. De esta forma, sus rostros, sus firmas en el pedestal, son emblemas del estado nación. El cuerpo del visitante que atraviesa el vano pasa por el medio de las dos miradas, interceptándolas, deviniendo, sin notarlo, objeto de esa doble mirada de poder: a un lado el rostro despejado de Bolívar, al otro, el hondo de Santander. Ninguno de los dos posee cuerpo.



Figura 2. Ingreso principal Museo Nacional de Colombia. Fotografía Ana María Lozano.

La disposición ostenta una economía binaria, delante de una escalera que igualmente, se divide en dos. Luego, se abre un arco de medio punto, y con él, una tercera posibilidad de recorrido, el corredor que en la planta baja lleva a las colecciones antropológicas. Pero lo que se ve en la inmediatez es el aerolito de Santa Rosa de Viterbo -o lo que quedó de éste después de la rapiña<sup>1</sup> de inicios del siglo XX-. El tragaluz que atraviesa el edificio, ilumina cenitalmente el trozo de hierro, produciendo un efecto teatral, solemne. Quizás es esa luz grillada, lo único que

---

<sup>1</sup> Rita Laura Segato recuerda que *Rape*, en inglés hace referencia a secuestro y es sinónimo de violación, posee la misma etimología que rapiña. Propongo que *rape* es al cuerpo femenino lo que rapiña es al territorio. Sobre ello se volverá en otros capítulos (Santa Fe Debate Ideas, 27 de octubre de 2017).

de cárcel queda del edificio, o por lo menos, constituye uno de los pocos rasgos elocuentes de ese uso anterior<sup>2</sup>.



Figura 3. Aerolito de Santa Rosa de Viterbo. Museo Nacional de Colombia. Fotografía Ana María Lozano.

---

<sup>2</sup> El edificio que actualmente ocupa el Museo Nacional de Colombia fue originalmente construido como sede de la antigua Penitenciaría Central de Cundinamarca.

Otros componentes forman parte de esta escena. Retrasadas respecto a los retratos escultóricos, al lado y lado del ingreso, hay dos esculturas. Se trata de las alegorías realizadas por el escultor antioqueño Marco Tobón Mejía. Dichas alegorías, ejecutadas en mármol blanco, resultan ser figuras femeninas desnudas.

Detrás de Bolívar está *La poesía*, pieza proyectada, según dice la ficha, para un monumento a José Asunción Silva; detrás de Santander está *El Silencio*, pedida en préstamo para una fuente. La primera de ellas es de 1917, la segunda de c.1920.



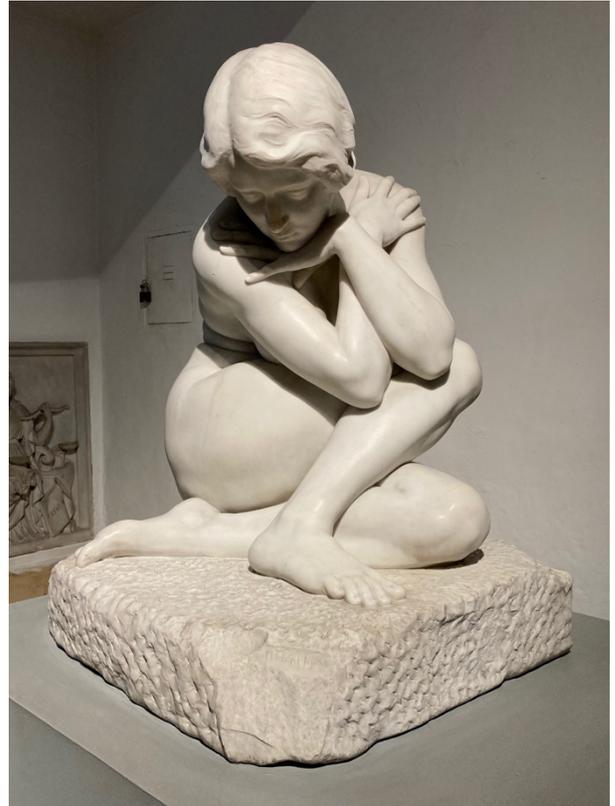
Figuras 4, 5, 6 y 7. Bolívar y Santander. Detrás, *La poesía* y *El silencio*. Vestíbulo principal, Museo Nacional de Colombia. Fotografía Ana María Lozano.



Figuras 8 y 9. Pedestales de Bolívar y Santander. Vestíbulo principal, Museo Nacional de Colombia. Fotografía Ana María Lozano.

Por oposición a los bustos, estos dos cuerpos desnudos carecen de mirada. Los vemos contorsionarse, doblarse, accionar los brazos y la columna vertebral, con tal de esconder el rostro, de ponerlo lejos del alcance de la vista. El uno se estira, dejando todos los órganos vitales al descubierto, como lo harán tantos desnudos neoclásicos. Las axilas a la vista, los senos en el centro de la composición. La posición del cuerpo ha sido llamada “de sirena”, y siguiendo la pose, sugiere una bañista. El otro desnudo se recoge, en un gesto de vergüenza o temor, hundiendo su rostro en la sombra que produce su cráneo apoyado en la mano. En contraste rotundo respecto a los retratos y a las firmas de los pedestales, los desnudos afirman una negación: no tienen mirada. Declaran carecer de subjetividad. Son mujeres, pero no son sujetos, son mero cuerpo. Están allí para ser vistas, para ser objeto de la mirada. Los patriarcas están vestidos e investidos, las mujeres despojadas y vulnerables. Bolívar lleva uniforme, Santander un traje civil moderno. El resto de sus cuerpos no existe, no importa. Sus pedestales no llevan ficha, pues ellos se auto enuncian con su firma. La ausencia de ficha parece decir que no son un objeto, son una presencia. Ellas van sobre bases convencionales, acompañadas por las fichas técnicas. Fichas que no las nombran, que ponen un sustantivo, una idea, dado que son alegorías. Dentro de

este orden simbólico, los patriarcas tienen nombre, ellas son anónimas. Ellos se yerguen, ellas, una sentada, la otra arrodillada, tienen como contacto el suelo de la representación.



Figuras 10 y 11. A la izquierda, Marco Tobón Mejía, *La poesía*. A la derecha, Marco Tobón Mejía, *El Silencio*. Ingreso principal Museo Nacional de Colombia. Fotografía Ana María Lozano.



Figura 12. Simón Bolívar. Detrás, *La poesía*. Ingreso principal Museo Nacional de Colombia. Fotografía Ana María Lozano.



Figura 13. Francisco de Paula Santander. Detrás, *El silencio*. Ingreso principal Museo Nacional de Colombia. Fotografía Ana María Lozano.

Este ingreso formula, pienso, un cuadro alegórico. El meteorito conforma uno de los atributos de esos prohombres de la nación. Parece ocupar el papel que tienen los orbes en ciertos retratos de monarcas europeos, alegorías de Europa o algunas representaciones de Cristo. El orbe anunciaba un poder espacializado, en micro y en macro; de escala territorial y planetaria<sup>3</sup>. En este caso, la nación (Bolívar y Santander), cuenta con un reemplazo del orbe, un aerolito de hierro, un meteorito<sup>4</sup>. Las dos mujeres también son atributo. Actúan como coro femenino, como las mujeres

---

<sup>3</sup> *Pensar la imagen, pensar el sentido*. Youtube (2020).

<sup>4</sup> Este aerolito, conocido como el Aerolito de Santa Rosa de Viterbo, cayó el viernes santo de 1810, fecha patriótica de por sí, a territorio colombiano. Hace parte de los primeros acervos de la colección del museo, gracias a dos científicos, colaboradores de von Humboldt, quienes viajaron a Santa Rosa en 1823, compraron el aerolito y dado el peso del mismo, lo dejaron en el poblado. María Elvira Escallón, artista plástica colombiana, realizó una

alrededor de los cantantes, en los videoclips o carteles promocionales de algún disco de reggaetón.



Figura 14. Vista de Ingreso principal del Museo Nacional de Colombia, desde la escultura *El Silencio*.  
Fotografía Ana María Lozano.

Resulta difícil fotografiar esta escena, dada la amplitud del área en la que ella acontece. Para poder hacer los registros, tuve que ubicarme detrás de un cuerpo femenino esculpido para sacar la mayor parte del conjunto. Y al entrar, abriéndose el inconsciente óptico del museo

---

investigación que duró varios años, en relación con el meteorito y cuyo resultado presentó por primera vez en el crucero del Museo Nacional. El proyecto investigativo y creativo se denomina *Pequeño Museo del aerolito de Santa Rosa de Viterbo*, 2013-2016 (Escallón, 2015). La información que arrojó su investigación muestra una historia de despojo, corrupción, intercambios económicos, juegos políticos y de representación, en los que tuvieron que ver, políticos, un presidente de la república, la prensa, la comunidad de un pueblo, un aventurero coleccionista de cuerpos celestes y varios museos de historia natural de EEUU y Europa. Vale la pena señalar que, en la ficha técnica de la institución, esta historia de aventureros y coleccionistas, de extractivismo y monetización es obliterada de forma tajante. Las secciones retiradas al aerolito son, disimulada una y otra ocultada por la posición de la roca sobre la base de madera.

, aparecía esta imagen, causada fundamentalmente porque las rejas que protegen el ingreso al recinto donde se encuentra propiamente el acervo del museo, abren hacia adentro<sup>5</sup>.



Figuras 15 y 16. Vista del ingreso al vestíbulo principal del Museo Nacional. Fotografía Ana María Lozano.

Walter Benjamin en su texto *Pequeña historia de la fotografía*, de 1931, introduce por primera vez la noción de *Inconsciente óptico* para hacer referencia a una información que proporciona una fotografía, que en principio ocurre como un acontecimiento “que se introduce en la imagen” sin que ello sea pretendido o aun notado por parte del autor de la imagen. Esta noción la volverá a emplear en su ensayo posterior, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* de 1935-1936. Acá empleo esta noción para pensar en la misma dirección, lo que ocurre con las puestas en escena museográficas. En esa medida, me uno al giro de la noción dado por Hal Foster para pensar la entrada al Metropolitan Museum de Nueva York, en el cual el ve

---

<sup>5</sup> El Museo Nacional, fundado en 1823, ocupó distintas sedes hasta que en 1946 fue instalado en lo que era la antigua penitenciaría Distrital de Cundinamarca. El edificio fue construido por el arquitecto danés Thomas Reed, mismo del Capitolio Nacional. Al edificio se le llamaba panóptico, palabra con la cual aún se lo designa, no obstante, su diseño no se corresponde con tal tipología penitenciaria.

expresarse una serie de enunciaciones desde la disposición de las obras distribuidas en el espacio<sup>6</sup>.

Para plantear la existencia de un inconsciente óptico de un museo, parto de la idea de que en la producción de sentido, nunca se domina la totalidad de aquello que está siendo representado. Así, en la imagen que produce un montaje museográfico, existen constantes deslizamientos de sentido, un margen, un exceso, cuya consecuencia es la de diseminar más significados de los que se cree. De esta manera, sin buscarlo ni controlarlo, se despiertan otras asociaciones, ocasionando giros inesperados en la mente del espectador. Sobre esta situación insistiré más adelante<sup>7</sup>.

Volviendo al vestíbulo, esta situación convierte los dos desnudos en elementos excluidos del guión, al tiempo que forman parte de él. Este tipo de “leves” contradicciones son de mi interés, cuando operan en la imagen o en el contexto de su exhibición o diseminación, pues dicen cosas que quienes administran esos espacios, no saben que están diciendo.



Figura 17. Vista panorámica del vestíbulo de ingreso al Museo Nacional. Fotografía Ana María Lozano.

---

<sup>6</sup> Hal Foster analiza una situación que tiene lugar en el Metropolitan Art Museum de Nueva York, teniendo como centro la escultura en mármol de Antonio Canova, *Perseo con la cabeza de Medusa* (1804-1806), pieza que abrió el ingreso al museo hasta 2003, cuando fue reubicada. Foster se pregunta si podría ser casual el que la primera obra con la que uno se enfrentara al entrar al museo fuera aquella. Por otra parte, en el extremo opuesto de la sala, se podía ver *El triunfo de Mario* (1729), de Giovanni Battista Tiepolo, enorme pintura que muestra el triunfo del general romano Mario sobre Yugurta, rey africano. En el ejercicio de *escenotecnia* desarrollado en este ingreso, comenta Foster, hay una subyugación de lo monstruoso y bárbaro por parte de lo civilizado y racional. Ante estos enunciados espacializados, se pregunta si podría considerarse la existencia de un inconsciente del museo (Foster, 2008:291-294).

<sup>7</sup> Ver *La máquina de ver en un jardín florido* en Capítulo dos.

La mujer como epítome de los *condenados de la tierra* (Frantz Fanon)<sup>8</sup>, después de la gesta independentista, no fue liberada. Su situación de subalternidad y servidumbre tuvo que esperar décadas para cambiar de estatuto social y político: por ejemplo, apenas en 1954 se aprobó el voto de la mujer en Colombia para ser ejercido por primera vez a nivel nacional en 1957, con ocasión del plebiscito que aprobó el denominado Frente Nacional. Situación similar sufrirán otros subalternizados, como los indígenas y los afrocolombianos, quienes debieron esperar la Constitución de 1991 y sus modificaciones en 1993, para que se viera reconocida su existencia, en tanto se declarara el país como pluriétnico y multicultural, dando paso a variadas reformas que otorgan derechos a indígenas, afro, raizales y, hoy día, al medio ambiente (en casos excepcionales, pero existentes).

Esta escena, dispuesta ante los ojos de miles de visitantes que atraviesan ese vestíbulo cada año, declara mucho sobre cómo se auto representa el Estado Nacional de Colombia. Establece el triángulo de poder: el patriarca detentador de diversas formas de poder, entre otras, de los sistemas de representación, es además poseedor de *la mirada*. Entretanto la mujer y el territorio son recursos.

---

<sup>8</sup> Recordemos que apenas con el Decreto 999 de 1988 la mujer casada podrá suprimir de sus registros oficiales el apellido de su marido, como dice el segmento siguiente:

**Artículo 60.** El artículo 94 del Decreto-ley 1260 de 1970, quedará así: **Artículo 94.** “(...) La mujer casada podrá proceder, por medio de escritura pública, a adicionar o suprimir el apellido del marido precedido de la preposición "de", en los casos en que ella lo hubiere adoptado o hubiere sido establecido por la ley. El instrumento a que se refiere el presente artículo deberá inscribirse en el correspondiente registro civil del interesado, para lo cual se procederá a la apertura de un nuevo folio. El original y el sustituto llevarán notas de recíproca referencia”. (Instituto Colombiano de Bienestar Familiar, ICBF, s.f.)

Nótese en este enunciado oficial el uso de la palabra “preposición” para obliterar el sentido de la partícula “de”, en realidad un posesivo que anuncia públicamente la situación de propiedad de la mujer respecto de su marido. Ver página 28 para información acerca de Fanon y su libro.



Figuras 18 y 19. En las dos fotografías se pueden observar los cortes hechos al meteorito. A la izquierda, la nariz mandada cortar por Rafael Reyes como obsequio a Henry Ward. En la segunda, el meteorito es exhibido, dejando el corte en la parte baja, disimulando así, la intervención en el mismo, que lo dividió en dos partes. Fotografía Ana María Lozano.

Si uno se ubica mirando el meteorito de adentro hacia la salida, vuelve a encontrarse un desnudo. Se trata de *Despertar* de José Domingo Rodríguez. Así que en ambas direcciones se afirma la presencia de esa mirada extractivista, La Mirada.



Figura 20. Foto registrada de adentro hacia la salida, desde la perspectiva del aerolito. Atrás se ve “Despertar” de José Domingo Rodríguez. Fotografía Ana María Lozano.

Este vestíbulo que acabo de describir conforma el ingreso, igualmente, a mi proyecto de investigación: enuncia de manera sucinta los problemas que serán abordados en este escrito.

# Metodología o Cuarto de herramientas

Esta tesis comenzó como una indagación en torno a un patrón que percibía violento y jerquizante en una numerosidad de obras de arte. En desarrollo de la investigación denominé a este patrón *binarismo espacial cartesiano*. He entendido que se trata de un dispositivo representacional de larga duración.

Este dispositivo construye, desde tecnologías del género, la diferencia de género manteniendo la oposición jerárquica hombre/mujer. El binarismo espacial cartesiano, por fuerza de repetición, se convierte en un inconsciente óptico que direcciona nuestra mirada.

El binarismo espacial cartesiano es una estructura de coordenadas vertical y horizontal - dos cortes en la sustancia del mundo-, que ordena al mundo; localiza y espacializa humanos, eventos y cosas. La coordenada vertical se presenta y es entendida ideológicamente como el lugar del poder, de la agencia, de lo masculino y de lo humano. La horizontal es entendida como una localización de la impotencia, la sumisión, de lo femenino y de lo casi humano, lo inhumano y menos que humano.

Desde una problematización interseccional mostraré a través de estudios de *imágenesarchivo* -como herramienta metodológica-, cómo opera ese binarismo que naturaliza desde la imagen, la subalternización, la inequidad y la violencia.

El binarismo espacial cartesiano ha sido naturalizado por el arte, los museos y la academia de Bellas Artes en su manifestación moderna; tanto así que, sin reparar en ello, habita nuestros imaginarios cotidianos y atraviesa nuestros cuerpos.

## La enseñanza de historia del arte: una práctica

Durante más de 20 años he enseñado Arte Moderno y Arte Contemporáneo en diferentes universidades de Bogotá y en la Universidad del Tolima, en Ibagué. Los programas que he impartido cubren una temporalidad que tiene su inicio en el siglo XVIII y llega a las prácticas artísticas contemporáneas. También he enseñado y enseñé, arte colombiano. Desde el Diplomado *Teorías del Arte Contemporáneo*, que dirigí por cinco años en la Pontificia Universidad Javeriana, comencé a interesarme por problematizar la historia del arte. También desde el grupo *Cartografías del arte contemporáneo*, del que formé parte y que organizó varios encuentros con teóricos nacionales e internacionales, tratamos las relaciones entre historia del arte y poder. Herramientas para hacer ello me los dieron los Estudios Culturales, los estudios decoloniales, el feminismo y ahora, de manera más reciente, la ecología política, que me han aportado una mirada crítica, relacionada con el desmonte del humanismo, que me interesa mucho.

Dentro de este juego de deconstrucción de unas idealidades y romantizaciones que se llevan a cabo desde el arte, la historiografía del arte, los museos, las fichas técnicas de los museos, esas tecnologías del género, hay un aspecto particular del que comencé a estar consciente siendo ya docente y que deseo subrayar: la estetización de la violencia de género y de la violación. La primera vez que hice consciencia de ello fue a inicios de la década del 90, cuando preparaba una clase. Leía sobre *La Primavera* de Sandro Boticelli y tomaba apuntes acerca de su compleja trama simbólica, cuando el autor mencionó que en la zona derecha de la pieza estaba representada la violación de la ninfa Cloris por parte de Céfito. Creo que de ese momento en adelante, comencé a estar atenta de los actos de violencia y de violación que se representaban en las obras de arte del Renacimiento, el Barroco, el Neoclásico y más. Uno de los

elementos que me resultó más indignante era la capacidad del arte de convertir una escena terrible, cruel e injusta en algo con apariencia hermosa, encantadora y deleitante.



Figura 1. Sandro Botticelli, *La Primavera*, 1477-1478. Temple sobre tabla, 203 x 314 cm. Galería Uffizi.

Un segundo momento de inflexión lo representó para mí la visita a la Bienal de Venecia de 1995, en la que Jean Clair realizó la curaduría *Identidad y alteridad* (Clair, 1995). La muestra hacía juegos temporales, mezclando obras de arte y objetos extraartísticos. En ella estaba incluida la *Bailarina de catorce años* (c. 1881) de Degas, obra que desde niña me fascinaba.



Figura 2. Edgar Degas, *Pequeña bailarina de 14 años*, 1881(1921-1931). Estatua de bronce patinado, tutú de tul, cinta de raso, base de madera, 98 x 35.2 x 24.5 cm. Col. Musée d'Orsay, París.

El análisis de Jean Clair sobre Degas, la exposición de los intereses del artista por la frenología, su antisemitismo, su fascinación por la trasescena del ballet se entrelazaban con la situación de vulnerabilidad y exposición a la trata de blancas de las pequeñas bailarinas. Todo

ello me llegó de un solo golpe. En ese momento *creía* -en el sentido de creencia, como diría Rosalind Krauss-, que el arte enunciaba lo más precioso, ético y encumbrado de los actos humanos. Esa creencia iba emparejada con otra: el arte engrandecía a los seres humanos, instaba a la formación de una mirada crítica, de un pensamiento libertario y autónomo. Hoy, por otra parte, podría afirmar que parte de las estrategias de las tecnologías del género, de la estética en cuanto ideología y de los discursos hegemónicos del arte es precisamente arrojar de forma constante esa imagen e insistir en ese discurso. Por supuesto, insistiré igualmente, que el arte crítico de los diferentes momentos tiene esa potencia. De por medio encontraremos muchas zonas grises, relativas, móviles y fluctuantes, sí, también. Y también nos encontraremos con el espectador y con qué cosas hace ella/él con el arte, independientemente de las intenciones del/ de la autor/ autora.

En las clases de Historia del arte que recibí siendo estudiante en la Universidad Nacional, así como en los libros que estudié, -muchos de los cuales, a pesar de diferentes falencias, sigo estimando-, era una práctica usual evadir de manera consistente la politización de las narraciones de la historia del arte y peor aun, la problematización de aspectos misogínicos, colonialistas, eurocentristas y antropocentristas<sup>9</sup>, aspectos que en algunas obras, formaban parte de su columna central. Fue quizás hacia la mitad de mi carrera como docente que comencé a sentir la profunda

---

<sup>9</sup> Para mí la *Historia del arte* de Gombrich (1990) fue fundamental en mi formación. Uno de los elementos que más aprecié de ese gran proyecto es el título mismo *Story of Art*, que desolemnizaba la historia para convertirla en un cuento, una narración, despojándola de la idea de verdad y revitalizando su contenido. Esta brillante posición se ve contrastada con el hecho, hoy ya in-fame, de que en su enorme recorrido a través de los siglos, Gombrich no haya incluido ninguna mujer. (En la segunda edición incluyó a Käthe Kollwitz). Algo parecido ocurre en el caso colombiano con la *Historia del Arte Salvat* (1983), enciclopedia de varios tomos en la que participaron grandes nombres del arte colombiano pero que considero, hace colonialismo interno y se desentiende de los temas de género. Por último, me parece importante señalar que Marta Traba, crítica e historiadora argentina, fundamental para el desarrollo de la crítica y de la curaduría en nuestro país, tenía en su mente y discursos presente la idea de retraso y atraso, imbuida de una linealidad monolítica que imponía a los acontecimientos del arte.

inquietud que me acompaña al preparar cada clase para procurar dar una clase, lo menos hegemónica posible<sup>10</sup> y que me incentiva a proponer a mis estudiantes que vean la Historia del arte recordando dónde están, cuál es el color de su piel, qué palabras emplean para hablar de los artefactos y a cuáles piensan como arte y por qué. Me interesa que revisen si la Historia del arte las y los reconoce y las/los “ve”, si las y los representa o entiende su existencia, como cuerpos, como sujetos de clase, de género, de historia, de región y si ellas/ellos se ven allí<sup>11</sup>.

## **Pensar la imagen con el cuerpo, pensar en voz alta**

El proceso de pensamiento que se pone a andar cuando se analiza en voz alta una obra de arte, ante un grupo de estudiantes, es y ha sido una herramienta invaluable para mi investigación. Esa performance que implica hablar, mostrar, analizar e interrogar, conduce a la conexión de ideas, autores, detalles de las obras, elementos provenientes de su contexto de producción y con la biografía del/ de la artista. En muchas ocasiones, tuvo lugar en el salón de clase la comprensión de una lectura hasta ese momento insospechada de alguna obra. En medio de una explicación, con la obra proyectada en gran tamaño, la luz apagada y el resonar de mis palabras, entendí ciertas posiciones corporales, ciertas relaciones entre colores de piel, ciertos contenidos palpitantes aun cuando no evidentemente expresados, logré percibir en medio de la adrenalina

---

<sup>10</sup> Me acompañan en esos esfuerzos autores como Griselda Pollock, Rozsika Parker, Linda Nochlin, Mieke Bal, José Vicente Aliaga. En América Latina, Karen Cordero, Nelly Richard y Andrea Giunta. En Colombia, Carmen María Jaramillo, Sol Astrid Giraldo, Carlos García, Julia Buenaventura. En Estados Unidos autores como Thomas Crow, Douglas Crimp y Daniela Bleichmar. En términos de crítica decolonial me parecen indispensables Silvia Rivera Cusicanqui y Rita Laura Segato.

<sup>11</sup> A veces los propios syllabus de las materias producen efectos desafortunados. Por ejemplo, dado que hay una materia dedicada al arte latinoamericano y otra al arte colombiano en la universidad en la que enseño, se procura que en la clase de arte contemporáneo no se hable ni se presenten artistas latinoamericanos o colombianos. Pero, pregunta ¿Cuál será el efecto de estas fronterizaciones en los estudiantes? Me temo que el efecto es una formulación extraña del colonialismo: una *guetificación* del arte latinoamericano y colombiano.

que produce esa oratoria especial, discursos implícitos más o menos camuflados. A pensar contribuyen las intervenciones de los estudiantes, las risas, también los silencios, las sorpresas o indignaciones o la incredulidad. Todo ello formuló interlocución, constituyó vida dentro de ese flujo dinámico y afectivo que es una sesión.

Muchas de las ideas que se ponen a circular en este escrito, han surgido de ese estado mental particular en que se entra en medio de una sesión de clase. Tiene que ver con el espacio, el pensar en movimiento, con la oscuridad y con sentirme un poco metida dentro de la obra, magnificado su tamaño, espacializada en la oscuridad del salón de clase. Tiene que ver con una escucha activada de los discursos de los diferentes autores, con la experiencia vital de una, con las interlocuciones, chispazos de los estudiantes, establecimiento de relaciones y redes de sentido que se dan entre preguntas, respuestas, comentarios circulando en el espacio, entre los cuerpos, las voces, las sensaciones.

Otras ideas han surgido de las visitas a los museos que llevo a cabo junto con los estudiantes. Allí la confrontación con las obras necesariamente se asocia con la consideración del espacio, la museografía y las ayudas museográficas. Las maneras como las obras significan se ven profundamente modificadas e intervenidas por su puesta en espacio, por el guion, por las conexiones que se entretejen entre las obras. La museografía puede modificar de forma profunda el sentido de una pieza. Y ciertamente, la historiografía del arte tiende a obliterar todas estas experiencias. Me repito, la manera singular como se recibe una obra cuando se la ve en físico está modificada por múltiples variantes, siendo una de ellas, la vecindad con una u otra pieza, la ubicación de la misma en el remate de una sala, la incidencia de una luz, la colocación y contenido de una ficha técnica. Ciertamente podríamos decir que los contenidos y significaciones de una obra de arte no se limitan a lo que ellas dicen. Su universo semiótico también es contextual. La manera como se decida curar y museografiar una sala de exhibición, constituirá

necesarios envíos entre las distintas piezas y entre los distintos autores, inducirá contaminaciones e influjos entre las obras, los marcos, los contenidos, los momentos históricos, los formatos, las estrategias de montaje.

## **La curaduría**

La experiencia de trabajar en un museo, en específico en el Museo de Arte Moderno de Bogotá por cerca de ocho años -no seguidos-, fue para mí el encuentro con uno de mis grandes intereses: la curaduría. Entre otras cosas, la experiencia de haber sido parte del equipo de coordinación curatorial de tres bienales de arte de carácter nacional (Bienal V, VI y VII), y luego ser directora y co curadora de otra (Bienal VIII), me permitió habitar y vivir diferentes y sutiles instancias relacionadas con la preproducción, producción y circulación de la obra de arte. En ellas están estratégicamente entrelazados el artista, el espacio museal, la institución museal, los curadores, la materialidad de la obra, el tiempo, los aspectos comunicacionales y editoriales, las relaciones con los mediadores de exposiciones y las relaciones y enlaces con los públicos y la prensa. Esta experiencia y mi práctica curatorial independiente desde entonces (2003), me ha puesto en contacto con el hoy de la obra de arte, cuando ella apenas se está pronunciando, cuando se sospecha. Pero igualmente, con las piezas del pasado, cercano, lejano, propio, ajeno. De esa experiencia me queda la certeza de que las prácticas curatoriales tienen que ver con el diálogo, las negociaciones, las asociaciones, las visibilizaciones, los ritmos, la seducción, la afección. Tiene que ver con lograr establecer redes de sentido en microespacios y en macro escenarios, entre obras, conceptos, enunciados y no enunciados. Tiene que ver con el cuerpo de la obra y su relación con el cuerpo del observador, con su moverse y deambular por la sala o detenerse o sentarse o acostarse para verla. Todos esos componentes cambian la semántica, cambian el sentido o lo modifican, lo potencian o silencian.

Tener una obra en tus manos, montarla o hablar y discutir con la artista, el montajista, tomar decisiones dialógicas para potenciar lo que la obra tiene para expresar, me ayuda a entender, desde una gran intimidad sentipensante, procesos creativos anidados, plegados en el hacer y que se despliegan en el mostrar.

## **La escritura del arte o meterse en los zapatos de otra**

Ante una imagen-tan antigua como sea-, el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del 'especialista'

Georges Didi-Huberman (2008:32)

Escribir sobre arte, sobre el arte que está, por decirlo así, aconteciendo ante ti, sobre aquel que tuvo su emergencia en otro momento histórico, dentro de un contexto que quizás no conoces o que se produjo dentro de un espectro cultural que te es familiar o es ajeno, todas esas casuísticas y otras que no logro decir aquí, implican siempre, creo yo, un desdoblamiento, una especie de ficcionalización, de puesta en situación del lugar de emergencia de esa obra de arte, relacionándola con el aquí y ahora de una. Es ahí cuando me encuentro en la idea de Didi Huberman de reconocer que toda relación con el arte y su historia está teñida por el anacronismo. Ya hablar del acontecimiento que acaba de ocurrir, un performance, una instalación, una acción pública, implica elaborar el acontecimiento que tuvo ocasión y que ya no es más. Así mismo, es un diálogo con lo de irrepetible y único que tiene el momento de emergencia de la obra.

Ese desdoblarse que mencionaba arriba es importante pero también lo es el jalar la obra para el hoy, descontextualizarla y ponerla a funcionar en las particulares circunstancias del momento. Allí también se disparan significados y sentidos. Sólo es otra manera de ponerla a funcionar.

También esta escritura, esta tesis, está teñida por los destiempos. Algunas partes fueron escritas hace dos años, otras hace cinco, algunas hace dos días. Entre las páginas se esconde el tiempo y parte de mi vida que transcurre pensando las imágenes que acá se “rumian”.

La metodología va apareciendo, a veces es algo posterior a la apertura de la imagen. Pensar la imagen hace la metodología, la metodología permite abrir la imagen. Es una operación de doble vuelta, de tiempos imbricados, finalmente no hay algo primero y otra cosa subsiguiente.

Escribir sobre arte, sobre la historia de las acciones creativas, sobre los contextos siempre me produce dolor, no es fácil. Creo que tiene que ver con lo de inefable que produce el encuentro con la imagen y que quiere permanecer impronunciado.

## **La iconología como método**

Durante mi proceso de pregrado tuve como profesor a Giorgio Anteì. En el desarrollo de su asignatura, que quizás fue la que marcó mi carrera, revisamos *Estudios sobre Iconología* de Erwin Panofsky (1982) y de la mano de esa colección de ensayos fuimos numerosas veces a la Biblioteca Nacional, a la sección de Libros Antiguos. En numerosas ocasiones revisamos el ejemplar de Cesare Ripa de *La Iconología* en la versión de 1764-67 que tiene dicha institución. El método de Panofsky que tiene dificultades, posee también posibilidades interesantes. Será uno de los que emplee para revisar las imágenes.

Repasaré sucintamente lo que enuncia Panofsky, comenzando con esta definición de Iconografía: “es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma” (1982:13).

### **Contenido temático natural o primario**

Para entrar en una imagen es preciso hacerlo en varios momentos. El primero de ellos podría denominarse pre iconográfico y tiene que ver con la identificación -fáctica o expresiva- de formas culturales reconocibles y comunes al escenario cultural al que se pertenece. El significado fáctico es de fácil comprensión, tiene que ver con los adiestramientos que se reciben a lo largo de la vida por el mero hecho de pertenecer a una cultura. Recurre a conocimientos prácticos, ejercicios de asociación y de identificación. En una composición reconozco un sujeto que pide limosna, en otra, entiendo que lo que se muestra es una iglesia o templo. Por su parte, el significado expresivo tiene que ver con la experiencia vital del observador. Acceder al significado expresivo requiere poseer conocimiento sensible, empatía y la experiencia práctica. En el rostro de una mujer retratada veo una expresión de desesperación, en el cuerpo desgonzado de una niña hundida en una poltrona recibo una información de comodidad y relajación.

### **Contenido secundario o convencional**

Este sería el análisis iconográfico fundamentalmente. El significado o contenido secundario o convencional relaciona al sujeto con motivos artísticos y con combinaciones entre motivos artísticos (composiciones), temas y/o conceptos. Los motivos reconocidos así, como portadores de un significado secundario o convencional pueden ser llamados imágenes. La lectura iconográfica me permitiría entender que una composición hace referencia a la historia de

Susana y los viejos, y que en otra el sujeto representado es Simón Bolívar. Panofsky comenta: “De hecho, cuando hablamos vagamente de contenido temático como opuesto a forma nos referimos principalmente a la esfera del contenido secundario o convencional, es decir, el mundo de los temas o conceptos específicos se manifiesta a través de imágenes, historias y alegorías.” (1982:16).

### **Significado intrínseco o contenido**

El significado intrínseco o contenido sería el iconológico, siguiendo a Panofsky. Tendría lugar cuando se indagase acerca del conjunto de supuestos, de creencias, religiosas o filosóficas, tratados por una subjetividad y condensados en una obra.

La obra de arte es entendida como un síntoma de algo más que se expresa a sí mismo en una variedad incontable de otros síntomas, e interpretamos sus rasgos compositivos e iconográficos como una evidencia más particularizada de este “algo más diferente” (Panofsky,1982:18).

Desciframos “lo que vemos” según la manera en que los *objetos* y las *acciones son* expresados por las *formas*, bajo *condiciones históricas* variables. (1982:20). Al hacerlo así, articulamos nuestra experiencia práctica a una *historia de formas de representar*. Este nivel tiene que ver con entender la imagen como un síntoma cultural.

### **Historia feminista del arte**

La historia feminista del arte comienza a hacer presencia, fundamentalmente desde la década de 1970. Un ensayo fundamental en este desarrollo es *¿Why Have There Been no Great Women Artists?*, escrito en 1971 por Linda Nochlin (2007). En él se interrogan la historiografía del arte y a las instituciones. Nochlin señalará varias problemáticas que luego serán seguidas,

ampliadas, contrastadas por otras autoras. Quiero recordar dos de sus argumentos. Las mujeres fueron excluidas de las clases de dibujo con modelo al natural, esto las hizo incapacitadas para participar en los grandes eventos y concursos, que, por otra parte, eran premiados con la adquisición de obras de esos autores por parte de grandes colecciones nacionales. Otro argumento que deseo resaltar, que luego será retomado por Mira Schor en 1991 (2007) es el de la exaltación por parte de la historiografía del arte del linaje paterno, estableciendo la relación nodal maestro-discípulo, borrando el linaje materno, en cuanto la obra de las mujeres es inocua, no creativa y menor, en cierta medida es estéril y no afecta en nada a la historia del arte o a la cultura. No deja herencia alguna.

Fundamental también el texto de Laura Mulvey de 1975, publicado en la revista *Screen: Visual pleasure and narrative cinema* (2001). En este documento Mulvey emplea como herramienta epistemológica ciertas nociones y terminologías del psicoanálisis de Freud y de Lacan. Acá Mulvey se enfrenta a sus propios gustos cinematográficos, analizando lo que llamará el cine hollywoodense de los años cuarenta y cincuenta. Su reflexión permite vislumbrar, por ejemplo, lo equiparable que es la triada director-espectador-pantalla, propio del cine con la triada artista-espectador-ventana, proveniente del arte, particularmente de la pintura. El espectador desde su silla en la oscuridad de la sala (asimilable al espectador de la obra de arte) comparte el punto de vista del director. Es de antemano blanco y heteronormado y desde la impunidad de ver sin ser visto, disfruta escopofílicamente de los acontecimientos que se desarrollan frente a él, dentro de los cuales, la presencia de la mujer y de su fractura en partes, zonas eróticas-erógenas, produce placer visual. El espectador se proyecta con el hombre protagónico del filme, en cuyo personaje recaen las acciones, los actos, las decisiones, mientras sobre la mujer pende la tarea de darse a ver. Una consecuencia de la rica y compleja lectura de Mulvey es interrogar el papel de la mujer

observadora de filmes cobijados bajo ese paradigma. Una de las posibles lecturas de su reflexión sería que las mujeres como público no existimos, somos adiestradas en el ejercicio de gozar la sujeción de la mujer en el filme, de disfrutar de su conversión en objeto, adiestramiento que se continúa en la vida cotidiana en la que existimos para atraer la mirada, para posar, para ser vistas pero no para ejercer la agencia de nuestras vidas.

Dejando a Nochlin y a Mulvey atrás, uno de los textos que para mi fue más dilucidador en relación con la construcción de una caja de herramientas desde la cual pensar la Historia del Arte críticamente es *Old Mistresses* de Rozsika Parker y Griselda Pollock (recientemente traducido y publicado por editorial Akal, en 2021). Ya la anécdota detrás del título conforma una denuncia. Las autoras cuentan que tomaron el título de una curaduría realizada en la década de los setenta<sup>12</sup>. En inglés se emplea y se ha empleado la fórmula *Old Masters* para hacer referencia a los grandes artistas (Occidentales) entre el siglo XV y el XVIII. Así, debemos entender que Rembrandt o Rubens o Miguel Angel, por dar tres ejemplos, entran dentro de esta curiosa clasificación. Por otra parte, si tal denominación se quisiera emplear en femenino, nos daría *Old Mistresses*. Es decir, con este sustantivo pasa lo que con muchos otros que en masculino califican algo de forma positiva, engrandecedora, dignificante, pero cuando se emplean en su opción femenina, dan como resultado un insulto, un viraje degradante o despreciativo. *Mistress* es señora, pero se emplea, mayormente, para hacer referencia a la amante. ¡Y vaya si una amante vieja da como resultado una buena combinación en un discurso patriarcal! El resultado que arroja esta inequidad nominativa es, por un lado, miles de libros y documentales bajo la fórmula *Old Masters* y por supuesto ninguno con la correspondiente en femenino. O, pues sí, uno, el de Parker y Pollock,

---

<sup>12</sup> Las curadoras Elizabeth Broun y Ann Gabhart llevaron a cabo en 1972 una exposición en Baltimore denominada *Old Mistresses*. El título de la muestra impresionó grandemente a Parker y a Pollock que retomaron el mismo en su libro.

que precisamente con ello, encuentran la forma más clara de plantear el borramiento sistemático de las mujeres en la Historiografía del Arte del siglo XX<sup>13</sup>.

Al respecto, dice Griselda Pollock:

La historia del arte no es meramente indiferente a las mujeres, es un discurso centrado en lo masculino que colabora en la construcción social de la diferencia sexual. Como discurso ideológico se compone de técnicas mediante las cuales se fabrica una representación específica de lo que es el arte (Pollock, 2013:38).

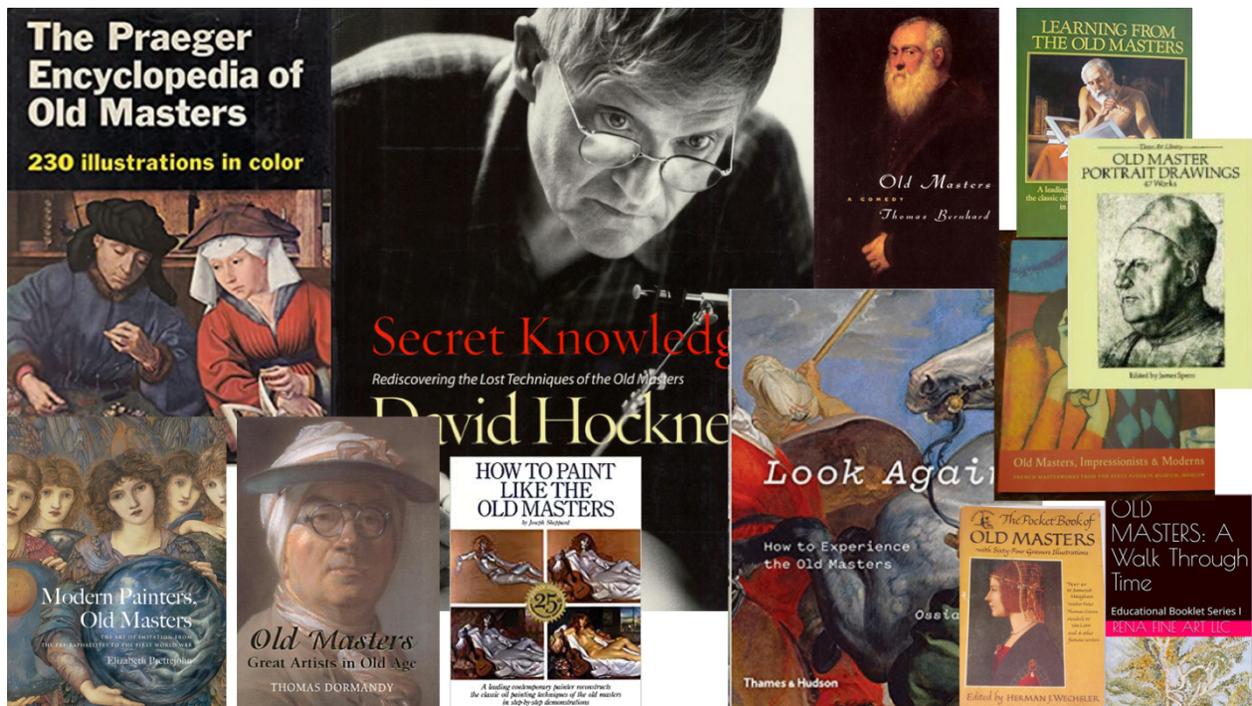


Figura 2. Collage realizado por mi a partir de los resultados obtenidos haciendo una búsqueda en Google, 2022.

<sup>13</sup> Carlos García Galvis en su tesis de doctorado (2019), detecta el mismo fenómeno en el caso colombiano. Lo que observa es, por ejemplo, el reconocimiento de las mujeres artistas en el escenario cultural del siglo XIX, aun su celebración, para encontrar un posterior y sistemático borramiento en la historiografía del arte colombiano del siglo XX.

Las autoras emplean la categoría *Tecnología del género* tomada de Teresa de Lauretis (1987) para afirmar que la historia del arte (no emplean el término historiografía) es una tecnología del género. Aun cuando no amplían la idea, considero muy acertada su identificación del papel que posee la historiografía del arte en la construcción de ideologías de género. Amplió esta idea.

Teresa de Lauretis toma la idea de tecnología del género de Michel Foucault. Para el autor francés, las tecnologías son procedimientos que han sido inventados, perfeccionados y que se desarrollan y actualizan de forma constante (Castro-Gómez, 2005:360). El lenguaje y el arte serían unas de estas tecnologías del género.

Para Teresa de Lauretis, el género<sup>14</sup> es una representación a la que accede cada individuo desde que nace (Butler dirá que en el lenguaje se nace en un mundo generizado), ingresando en ella desde diversas tecnologías que modelan su subjetividad y que terminarán formulando la propia autoenunciación, pues el género en cuanto representación, es también auto representación.

Lo dicho arriba acerca de la palabra maestro como un término generizado sería un ejemplo de ello. La noción de obra maestra *-masterpiece-* deshenebra la obra-y al artista- de su

---

<sup>14</sup> Género es un término que viene del francés antiguo Genre, si seguimos al Oxford English Dictionary (2023). Tenía en su origen la idea de clasificar, de construir agrupaciones según la identificación de un elemento común en una colectividad. De ahí el uso del término “género” para clasificar ciertas producciones artísticas, cinematográficas o literarias. Por ejemplo, el uso de la palabra género en arte para hacer referencia a cierta clasificación de piezas según, por ejemplo, su tema y concepto: género de historia, género desnudo, paisaje o bodegón. Hoy día se emplea como categoría, aporte del feminismo, para hacer referencia a una sociedad basada en el binario hombre/mujer, siendo términos cualificadores “femenino” y “masculino”. Anota Gabriela Castellanos: la palabra género “nos remite a las relaciones sociales y culturales entre mujeres y hombres, a las diferencias entre los roles de unas y de otros, y nos permite ver que estas diferencias no son producto de una esencia invariable. Por el contrario, cada cultura concibe lo que es ser hombre y lo que es ser mujer de una manera diferente. Además, estas concepciones cambian, evolucionan a través del tiempo” (*Sexo, género y feminismo: Tres categorías en pugna*, 2003)

diálogo permanente con otras obras contemporáneas y del pasado, siempre surgiendo de una nada contextual-una tabula rasa-, que la constituye como única y original. Estas son herramientas que forman parte de los argumentos de la historiografía del arte (podría añadir, hegemónica, para reconocer los esfuerzos de escribir otras historias del arte, que se pueden identificar a partir de la década de 1970). Estas tecnologías del género inscriben al individuo dentro del sistema ideológico no desde la punición o del castigo sino desde las normas. Las tecnologías del género, agregaría, operan desde lo discursivo.

Estas tecnologías del género se refuerzan entre sí, se blindan a través de la redundancia, de la repetición, de la iteración. Desde el arte también podrían ser desplegadas en términos de tecnologías de racialización y de colonización (y siempre las veo como tecnologías de hominización).

La estrategia que abordan Rozsika Parker y Griselda Pollock, que será la misma que emplee posteriormente Pollock en sus publicaciones ya en solitario, es la del examen de estudios de caso para comprender en ellos cómo se produce el significado, cómo opera el artista, cual es el contexto socioeconómico que rodea su aportación plástica. En esa dirección es extraordinario el análisis que hace Pollock acerca de tres mujeres decimonónicas: Laura, modelo negra de Manet y otros artistas, Berthe Morissont, artista y modelo y Jeanne Duval, bailarina y amante de Baudelaire por más de veinte años, en términos de analizar el París del siglo XIX, las poses como significantes que construyen una forma de entender socialmente al a la modelo; la racialización de la segunda mitad del siglo y la relación entre sujetos coloniales y los artistas y creadores en París. Por otra parte, Pollock revisa la idea de canon, proponiendo lo siguiente: no es de interés reescribir las historias del arte incluyendo la numerosidad de artistas excluidas en cada momento histórico. Eso en cierta medida, sería reivindicar el canon, cuyo oficio y sentido es excluir,

destacar para por contraste, opacar; instituir obras para borrar otras. Su propuesta, que es más de estructura, es desestimar cualquier tipo de canon, para reconocer la valía de todos los artefactos culturales. En ese sentido, Parker y Pollock serán defensoras de revisar y aproximarse con ojos no canónicos al tejido, al bordado, al *patchwork*, entre otras operaciones, para revalorar su significado y aporte a la cultura. Finalmente, es importante señalar que para ellas, la idea de sujeto creativo fue construida para entenderla como una operación que sólo podía acometer un sujeto masculino. Así, las llamadas artes menores o decorativas, asociadas con labores femeninas, fueron excluidas de la idea de creatividad y de elemento aportante para una determinada cultura.

Karen Cordero e Inda Sáenz en 2007, publicaron su trabajo compilatorio *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Cuando Karen fue invitada a Bogotá por parte del colectivo Cartografías del arte contemporáneo<sup>15</sup>, me obsequió un ejemplar de este libro. Desde ese momento fue muy importante para mi descubrir algunas autoras y redescubrir algunas artistas. Como ejemplo pongo los ensayos sobre Frida Kahlo y Ana Mendieta incluidos en esa compilación. Creo que ambos textos la elaboración del análisis de la obra de la artista mujer desde un énfasis llevado a cabo sobre su biografía, vida sexual, social; sus desgracias y momentos exitosos. Ambos ensayos desblanquean a Kahlo y Mendieta y repolitizan sus existencias. En ambas ocasiones se habló sobre obras que no necesariamente eran las más sonadas o reconocidas, realizadas por las artistas.

---

<sup>15</sup> Conformado por Ricardo Toledo Castellanos, Jimena Andrade, Nicolás Leyva Townsend, Dedtmar Alberty Garcés y yo. Durante el tiempo que este colectivo existió, llevamos a cabo varios encuentros teóricos denominados *Historia del arte y poder*. A uno de estos encuentros invitamos a Karen Cordero a dar una conferencia.

## Decolonialidad e historia del arte

Para hablar de decolonialidad es necesario recordar algunas circunstancias alrededor del nacimiento de este concepto, acuñado por el portorriqueño Nelson Maldonado Torres, en el entorno de trabajo y reflexión del colectivo de pensadores *Proyecto latino/latinoamericano modernidad/colonialidad*. Dicha agrupación empezó a configurarse desde el año 1996, cuando Aníbal Quijano e Immanuel Wallerstein trabajaron juntos, siendo ya reconocidos individualmente, Quijano por formular su *Teoría de la dependencia* y Wallerstein por su teoría del *Sistema Mundo Moderno*. Desde entonces, y a través de distintos grupos, encuentros, simposios, seminarios y publicaciones, llevados a cabo en diversos lugares de América, fue madurándose un grupo de intelectuales, académicos y académicas con preocupaciones semejantes y campos de trabajo interseccionados: colonialidad, poscolonialidad, eurocentrismo, modernidad y conocimiento, entre otros, siempre abordados con un enfoque crítico hacia las estructuras de poder construidas y consolidadas a lo largo de siglos de Modernidad.

En 1998 se realiza la primera reunión del grupo, entre Walter Dignolo, Enrique Dussel y Aníbal Quijano, a raíz del congreso *Transmodernity, Historical Capitalism and Coloniality: a Postdisciplinary Dialogue*, realizado en la Universidad de Binghamton. Una segunda reunión ocurre en 2002, en la Universidad Simón Bolívar de Quito, y la tercera en 2003, en la Universidad de Berkeley, cuando se une al grupo Nelson Maldonado.

Muchos nombres, ahora reconocidos, se van sumando al grupo, a las posteriores reuniones y a los crecientes encuentros, entre otros: Katherine Walsh, Arturo Escobar, Santiago Castro-Gómez, Ramón Grosfoguel y Zulma Palermo.

Para Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel (2007), sería importante señalar que el grupo Modernidad/colonialidad suma elementos que provienen de la discusión en torno a la idea

de Sistema/Mundo/Moderno -Wallerstein-, y a ella conjuga herramientas de análisis provenientes de los estudios poscoloniales, logrando así un pensamiento más complejo. Éste articula, desde el siglo XVI, con la emergencia del capitalismo, aspectos económico políticos enredados con aspectos culturales y espirituales, entendiéndose de esta manera los procesos coloniales como heterárquicos, con diversos dispositivos de poder vinculados en red.

Así pues, una de las diversas afirmaciones o descubrimientos del grupo es que el mundo no ha sido descolonizado, sino que algunos actores y formas fueron transformadas. Los dispositivos de poder han evolucionado, adecuándose a los tiempos y espacios donde actúan, pues otro hallazgo es que dichas estructuras de poder, los dispositivos, son estructuras de larga duración y notable adaptabilidad. Precisamente, hoy día asistimos a la transición del colonialismo moderno a una colonialidad global, donde las relaciones centro-periferia permanecen y son preservadas por los actores que detentan el poder.

La teoría del Sistema-mundo moderno, tan importante para el *Proyecto latino/latinoamericano modernidad/colonialidad*, ha sido no obstante complejizada, pues ahora se habla del Sistema-mundo europeo/euro-norteamericano capitalista/patriarcal moderno/colonial: los dispositivos que construyen y afirman el poder son diversos, y su funcionamiento se intersecta, también trabajan en red: las nomenclaturas fáciles y cortas son insuficientes para designar su accionar.

Uno de los componentes del colonialismo, señalado enfáticamente por la perspectiva decolonial aportada por el grupo, es la negación de la coexistencia en el tiempo de diferentes formas de producir conocimientos (simultaneidad epistémica). Y claro, ese rasgo eurocéntrico se deriva de una concepción que entiende la forma de vida occidental como la única buena, la única digna de ser vivida.

Ahora bien, el enfoque decolonial desarrollado por el grupo o *Proyecto Modernidad/colonialidad* (ese es su nombre corto), tiene como rasgo específico dar cuenta de cómo en el accionar de estos diferentes dispositivos, hay una profunda imbricación entre los aspectos económico y cultural, sin que sean discernibles o separables entre sí. Con ello se quiso superar las dificultades con que se encontraron los estudiosos del Sistema Mundo Moderno de Wallerstein -que privilegiaban el aspecto económico en sus revisiones-, y los pensadores postcoloniales, quienes enfatizaron lo discursivo-cultural en las propias.

En sus análisis de las estructuras de poder, Aníbal Quijano “ha mostrado que la dominación y explotación económica del Norte sobre el Sur se funda en una estructura etno-racial de larga duración constituida desde el siglo XVI por la jerarquía europeo vs no-europeo” (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007:17). De manera semejante, la dominación masculina se funda en una estructura sexo/género de larga duración, construida desde el siglo XVI y levantada sobre la diferencia masculino/femenino, hombre/mujer. A esta estructura jerarquizante e inequitativa se suma la estructura etno-racial, europeo-no europeo evidenciada por Quijano. En este sentido, puede hablarse de la coexistencia de varios sistemas jerarquizantes: el Sistema etno-racial, el Sistema sexo-género/hombre-mujer y un Sistema humano/no humano.

El *Proyecto Modernidad/colonialidad* busca una definitiva descolonización (en términos del grupo mismo, una decolonialidad) que libere a las periferias de sus distintas relaciones heterárquicas: raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género. Esto, claro, obliga a una percepción muy cuidadosa de los dispositivos o sistemas jerarquizantes y sus diferentes campos de acción. No obstante, Quijano dice, y con mucho sentido, que “Cuando se trata del poder, es siempre desde los márgenes desde donde suele ser más visto, y más temprano, porque entra en cuestión la totalidad del campo de relaciones y de sentidos que constituye tal poder”. (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007:95).

## **Monoculturas del saber y del poder**

Uno de los autores que se suma al grupo Modernidad/colonialidad es el portugués Boaventura de Sousa Santos. A través de sus libros, conferencias, entrevistas y otras plataformas que ha empleado, de Sousa Santos amplía o problematiza varias de las propuestas planteadas por el grupo.

El pensador portugués califica a nuestra cultura de abismal (2010: 24-27). Con ello hace referencia a un modo de hacer y de decir que produce al otro como inexistente, como no inteligible o desechable. Distingue cinco formas o lógicas desde las cuales se construye la ausencia o la no existencia. Me interesa mencionarlas dado que ellas resultan muy útiles para pensar, usando su término, el profundo abismo de ininteligibilidad desde el cual Europa observa las producciones culturales del sur global.

La primera lógica que propone la denomina Monocultura del saber y del rigor del saber. Ella "consiste en la transformación de la ciencia moderna y de la alta cultura en criterios únicos de verdad y de cualidad estética, respectivamente". Acá lo que el canon no legitima o reconoce, agrega de Sousa Santos, es declarado como no existente. La segunda lógica la constituye la Monocultura del tiempo lineal, idea que entiende la historia como monolítica, teleológica, de sentido lineal único. Ese sentido lineal ha recibido diversos nombres, uno de los cuales es desarrollo y otro, progreso. Esta lógica produce la inexistencia en la forma de atraso, de retraso. En el caso de la historia del arte y sus discursos, este planteamiento expone la narración historiográfica según una sucesión de momentos y movimientos, que, aparentemente, deberían tener lugar en cualquier país y continente, borrando la idea de desincronías, de procesos diversos y de tempus localizados. Desde esta lógica, parecería, por ejemplo, necesario en el siglo XIX que

todos los países tuvieran un momento impresionista, otro postimpresionista etc. El juzgamiento desfavorable resultaría de comprobar la inexistencia de tales movimientos en el decurso cultural de un país. Sobre ello se manifiesta la historiadora del arte macedónica Suzanna Milevska (2007: 214-222). Ella narra las dificultades enormes que ha tenido la historiografía hegemónica para entender las dinámicas de su territorio. Macedonia, dice Milevska, forma parte de una cultura en la que el paradigma predominante está impactado por el cristianismo ortodoxo y cuyas obras de arte en el siglo XIX, fundamentalmente eran iconos religiosos, realizados al temple sobre madera, remontándose estas tradiciones iconográficas y técnicas a la edad media. La monocultura de la historia lineal entendió esta situación como una manifestación de retraso y con ello, de una “falencia cultural” que implicaba, en buena medida, sacar del mapa esa región. Una siguiente lógica será la de la *clasificación social*. Consiste en la comprensión de las inequidades en las poblaciones, en términos de etnia o de género, como naturales y por tanto, inmodificables. Según esa lógica, aquellas personas que pertenecen a alguno de los segmentos enunciados como inexistentes, no producen ni podrán producir aportes legítimos al arte o a la cultura. En Colombia, país con importante número de pobladores afro e indígenas, fue negada su existencia desde la constitución misma.<sup>16</sup> En el Museo Nacional de Colombia, el guión prácticamente sólo incluye una artista afrocolombiana: Liliana Angulo. La cuarta lógica, la de las *Escalas Dominantes*, señala como irrelevantes otras escalas distintas a las dominantes, que refieren a lo universal y lo global. Las otras, por ejemplo las vernáculas y locales, se construyen como incapacitadas para plantear conversaciones, para hacer propuestas, dado que se hallan en el afuera de la categoría. Interesante pensar que el arte contemporáneo, por lo menos desde los años

---

<sup>16</sup> La constitución que rigió en Colombia desde 1886 no reconocía las minorías étnicas y entendía como única la religión católica. Apenas hasta 1991, nuestra constitución declaró al país como multiétnico y pluricultural. El Museo Nacional de Colombia hasta fechas muy recientes, 2014, incluyó en su guión afrocolombianos e indígenas.

setenta, ha venido desarrollando diversas prácticas que reclaman la legitimidad y sentido de lo local, lo barrial, lo comunitario. Ya desde obras como los parangolés de Helio Hoiticica o algunas de las piezas de Lygia Clark, trabajos como los de Alfredo Jaar o Victor Grippo, han reclamado la presencia, participación y agencia de las comunidades. La quinta lógica es la *lógica productivista* haciendo referencia esta a un complejo de criterios asentados en la Lógica de la Productividad Capitalista. Desde el punto de vista de este discurso, la expectativa deseable y natural es el crecimiento económico. Desearía mencionar que para las chicas trans del barrio Santa Fe, afectadas por la violencia cotidiana homofóbica, la violencia médica homofóbica, la violencia carcelaria homofóbica, por el sida, enfermedades de contagio sexual y por las intervenciones que ellas mismas se hacen en los cuerpos para modificarlos, el crecimiento económico no significaría un mejor estar en la sociedad colombiana. En cambio, una modificación profunda que redundaría en su bienestar sería el reconocimiento de su existencia. Una de ellas, Tayra me comentaba que en Bogotá una chica trans difícilmente consigue un espacio que arrendar, diferente al Barrio Santa Fe, zona de tolerancia.

### **Imagenarchivo**

Hoy las imágenes pueblan de manera exacerbada nuestro día a día. Nuestras existencias se encuentran atravesadas por la hiperpresencia del celular -más chat, medio emisor de emoticones, cámara fotográfica y de video que otra cosa-, la conectividad rédica, la cotidianización de las videollamadas y videoconferencias individuales o grupales. Nuestros cuerpos están interpelados de forma constante por la presencia de la más variada índole de imágenes-sonido-movimiento.

En esta investigación se entiende que la obra de arte forma parte de nodos conformados por otros artefactos culturales de la más diversa índole (textos, memes, carteles, discursos, filmes, publicidades, series televisivas, noticias, posts, cuentos, obras de teatro, edificios, leyes,

enunciados, decretos) que conforman dinámicas culturales y simbólicas epocales situadas. Por otra parte, se entiende que una obra de arte no va sola, es mixta como lo son todos los medios, de manera que en ella se combinan “distintos códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos” (Mitchell, 2009:88). Así, su sentido, recepción y comprensión está asociada a múltiples capas que en resultas del tejido que conforman, ellas mismas y con otros artefactos culturales, co constituyen la significación. De allí entender que cada imagen es en sí un archivo. Así la llamaremos de ahora en adelante.

Hacer la escansión de ese archivo es lo que vamos a procurar llevar a cabo en esta investigación, sin pretender con ello detener la dinámica mutable de dicho archivo ni tampoco conquistar una supuesta comprensión definitiva de los múltiples sentidos que de ella emanan. Entiendo que según sea la óptica de quien estudie la imagenarchivo, el lugar y el momento histórico en el que esté situado, sentidos distintos potenciales o virtuales harán emergencia. Tampoco hay la pretensión de ejercer el dominio sobre la imagenarchivo desde el análisis textual. Pretendo más bien construir vasos comunicantes entre medios diversos de expresión y formas discursivas distintas.

Propondré que la imagenarchivo se relaciona con sus componentes internos y con otras imágenesarchivo desde la lógica de la micorriza<sup>17</sup>, es así que se desdeñan lógicas binarias separatistas o entendimientos esencialistas y autonomizadores de la obra de arte-la imagenarchivo-, pues su existencia micorrízica hace de la imagenarchivo una individualidad compuesta por una colonia de sentidos, que, a su vez, hace simbiosis con otros tipos de artefactos

---

<sup>17</sup> La micorriza es una asociación simbiótica entre un hongo y la raíz de una planta. Pueden darse asociaciones entre un hongo y más de una planta. Dicho lo anterior se entiende que la micorriza construye conexiones entre formas vivientes diversas, atravesando reinos. Así, un sistema micorrízico podría conectar, bajo la tierra, distintos seres en un bosque alto andino, por dar un ejemplo.

culturales, otras colonias<sup>18</sup>. Así, la micorriza que construye marañas conectivas, la pensaremos irregular, heterogénea, desjerarquizada y vital. Desde esta formulación una de las primeras ideas que se desea dejar a un lado es “el mito de la originalidad” (Krauss, 1996: 165-184), que entiende la obra de arte como una emergencia excepcional y desasida de su lugar de enunciación, producto de la creatividad de un sujeto genial, discurso recurrente en la historia del arte, en los espacios museales, en el de la crítica, los dealers y los propios artistas y desde luego, favorito de la prensa. Para Krauss esto contribuye a la monetización de la obra de arte, a la conversión de los museos en espacios de peregrinación obligados que mueven toneladas de publicidad a costa de las grandes obras maestras que pertenecen a sus acervos y a la construcción de la idea de *masterpiece*, así como a la elaboración de la figura del artista como sujeto único y de excepción<sup>19</sup>. En cambio, entenderemos la obra de arte-la imagenarchivo, como una emergencia que es consecuencia de diálogos, disputas y articulaciones, que circulan desde tecnologías, plataformas, ideas, conceptos, imaginarios que se encuentran en debate en un momento histórico, en un lugar dado, en una sociedad dada. Por ende, dialoga de continuo, en un sentido diacrónico, con otras imágenes/archivo del pasado o, en un sentido sincrónico, con imágenes /archivo provenientes del propio escenario cultural y con otros escenarios culturales o territoriales. Diciendo esto último, resulta importante enfatizar que esta investigación deslinealiza la historia del arte -como lo han hecho desde inicios del siglo XX autores como Aby Warburg o Walter Benjamin- y la pone a conversar-a formar micorriza- con los estudios visuales, culturales, el

---

<sup>18</sup> Cuando desarrollaba la investigación *Caminos del páramo*, conocí el Nostoc. El nostoc es una cianobacteria. De hecho, fue el primer ser en el planeta que hizo fotosíntesis. Un nostoc puede parecer a simple vista, una pequeña esfera. La recoges, la tienes entre tus dedos y esa esfera que ante todas las pruebas fenomenológicas, es una unidad, es en realidad una colonia. Así estoy entendiendo la imagenarchivo (Lozano, 2017:54-56).

<sup>19</sup> En ese sentido fue tan genuinamente revolucionario y de enorme capacidad crítica, el manifiesto Fluxus de Georges Maciunas, que, prácticamente dirigía sus más fuertes dardos contra el propio artista. El manifiesto rechazaba de manera paródica y burlona el arte definido como serio, intelectual, pretencioso, raro, escaso, de difícil comprensión, sólo disponible para alguna parte del público que podría entender su complejidad y tan costoso que sólo una élite restringida tendría posesión de él. (Jenkins,1993).

ecofeminismo, los estudios decoloniales y el posthumanismo. Es así que abandono el sueño ilustrado de la narración lineal para inteligir-sospechar, imbricaciones entre pasados y presentes en territorios múltiples y contenidos diversos. De tal forma que esta imbricación podría hacer colindar, por ejemplo, el neoplatonismo del *hombre de Vitruvio* de Leonardo da Vinci con la *anarquitectura* de Gordon Matta Clark (Nueva York) o la ecosofía de Eulalia De Valdenebro (Bogotá). Produciendo entrelazamientos entre discursos humanistas y antihumanistas. Señalando interrelaciones entre la proporción humana ideal, planteamientos arquitectónicos tardomodernistas, especulaciones con la finca raíz y las crisis ecológicas y ambientales.

Sabemos que un cuadro no es más que un espacio en el que una variedad de imágenes, ninguna de ellas original, se mezclan y chocan. Un cuadro es un tejido de citas extraídas de los innumerables centros de la cultura... El espectador es la tabla sobre la cual todas las citas que forman un cuadro son inscritas sin que se pierda ninguna de ellas. (Sherry Levine citada en Hutcheon, 1993:6)

Arriba explicábamos las relaciones que se establecen entre la imagen/archivo y otras imágenes/archivo. En este apartado busco detenerme a pensar, en cambio, las relaciones de la imagen/archivo con su propia composición interna.

El /la artista forma parte de la micorriza de productores, receptores, espacios de circulación, tecnologías de reproducción, plataformas de emisión, dispersión y prosumisión<sup>20</sup>. Como decíamos más atrás, y siguiendo a Rosalind Krauss, la modernidad construyó el mito de la

---

<sup>20</sup> Estoy incluyendo la idea de prosumidor propia de las plataformas, redes y tecnologías propias del mundo actual en las que en un mismo sujeto/sujeta es productor y consumidor al mismo tiempo, dándonos la figura “nueva” del prosumidor.

originalidad del artista y de la obra de arte, como valor sin parangón, basado en el cual se entiende su aporte. Pero ello no es más que un mito. La imagen/archivo está constituida por capas transhistóricas que se han consolidado y de la mezcla de las cuales obtiene su forma, la materia de la que está constituida. Desde luego, ésta ha sido obtenida tras conversaciones entre esa obra y otras obras y los múltiples centros de la cultura. Así mismo, construye tramas transculturales, atravesando océanos, continentes, climas y geografías. En la línea de la reflexión en torno a las prácticas apropiacionistas, se entiende que detrás de una imagen, entonces, hay otra imagen y que el origen de estas cadenas de citación, apropiación, expropiación, parodia, interpretación y *malinterpretación* no es identificable o, en un sentido derridiano, el origen se encuentra en situación de diferimiento de forma permanente (Krauss, 1996; Prada, 2001; Hutcheon, 1993, Owens en Wallis, 2001).

Desde este fundamento, como se dijo arriba, en esta investigación se entiende que cada imagen es en sí un archivo (Mitchell, 1994; Mirzoeff, 2011). Lo que la tesis se propone es, entonces, seleccionar ciertas imágenes y abrirlas, abrir ese archivo, revisarlo, esculcarlo. Igualmente se busca perseguir los devenires del archivo, trazando su genealogía. Hacer ello puede permitir entender lo que cada imagen muestra, lo que oculta, o lo que deja palpitando, como mera potencia de significación. Así, se busca escudriñar las historias detrás de la producción de la imagen, del contexto en el cual se realizó. Pero busca, igualmente, entender cómo significa esa imagen hoy y cual es su contexto de exhibición/dispersión actual. Esto conectará obras de arte, ilustraciones, imágenes, cartografías, diversos artefactos culturales llamados o no arte, que desde los discursos hegemónicos de la historia del arte no se podrían conectar. Así, la investigación busca hacer tejidos, enredijos e imbricaciones que permitan entender desde otros lugares cómo esas obras significan.

Un número importante de las imágenes las he escogido, otras, por así decirlo, me han salido al encuentro, otras han venido invitadas por cadenas de asociaciones entre imágenes/archivo, algunas llevan años dándome vueltas en la mente, hacen presencia en mis clases, en mis archivos de power point o afloran en las conversaciones. Algunas de ellas son hipericonos, en el sentido que les da W.J.T. Mitchell, esto es, son imágenes que poseen la capacidad de significar, de afectar, de ser recordadas, aun logrando sobrevivir con vitalidad, por varios siglos, algunas, logrando hacer cruces culturales, como pasa con la última cena de Da Vinci y su presencia en la obra de Warhol, en imágenes votivas populares, en memes, filmes y videoclips, impactando diversos escenarios culturales y rompiendo por ejemplo, los límites entre la llamada alta cultura y la cultura popular. Para Mitchell un hipericono encapsula una episteme, una teoría de la imagen (50-51). “No son modelos epistemológicos, sino “conjuntos” éticos, políticos, y estéticos que nos permiten observar a los observadores” (Mitchell, 51). Yo agregaría, que permiten observar a la cultura y a sus usuarios, vislumbrar prejuicios, formas de ver el mundo, intereses, obsesiones.

Me permito poner un ejemplo -extenso- para explicar como funciona la imagen/archivo. Además, me es útil para ir engranando imágenes que van aportando matices y argumentos al problema de la tesis, la asociación entre gestos, posturas, el mito de la verticalidad y un patriarcado humanista colonial. Tengamos como ejemplo al *Hombre de Vitruvio*. Permítanme abrir esa imagen, permítanme abrir ese archivo.

### **El hombre de Vitruvio y la mujer de Vesalio**

Tengamos como imagen/archivo entonces, un dibujo hecho en un cuaderno de notas de Leonardo Da Vinci, el llamado *Hombre de Vitruvio* (1492 c.). En este pedazo de papel Leonardo conversa con Marco Vitruvio, arquitecto y escritor romano del siglo I a.C. y su tratado *De*

*architetura*. Vitruvio había sido seguido en la edad media pero en el Renacimiento, con las posibilidades nuevas que la imprenta ofreció, el tratado conoció una segunda vida, renovado el interés sobre sus aseveraciones y métodos y sobre su idea de la proporción humana. Efectivamente, en uno de los apartes más citados, Vitruvio (Libro Tercero), sugería que los templos (paganos) siguieran como matriz las proporciones de un cuerpo humano bien formado (Ramírez, 2003: 16)<sup>21</sup>. Afirmaba que, trazando con el compás una circunferencia cuyo centro es el ombligo de un hombre que tiene las manos y los pies separados, está tocará las puntas de los dedos de manos y pies. Eso mismo se hace para hallar una figura cuadrada, teniendo el cuerpo los brazos extendidos sobre su cabeza<sup>22</sup>. Leonardo se puso en el trabajo de verificar los datos aportados por Vitruvio, de allí viene su dibujo, que corrige y precisa las medidas aportadas por el tratadista (el tratado de Vitruvio carecía de imágenes). Esa imagen ofrece una verdad cosmológica a su momento histórico, la conexión entre lo macro y lo micro, siendo el conector el perfectamente proporcionado cuerpo de un humano masculino<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Miguel Huertas corrige afirmando lo evidente, se trata de seguir las proporciones de un cuerpo masculino bien formado. Anota: “Así pues, el canon, al que podemos llamar el conjunto de reglas para representar adecuadamente el cuerpo masculino es el punto central de toda la teoría académica (es decir, moderna), la medida de todas las cosas en el universo y su aprendizaje se da en la clase de dibujo” (2022:8). Agreguemos a estas ideas, el argumento complementario, ofrecido por Cennino Cennini artista y tratadista del primer renacimiento “Antes de seguir adelante, te quiero hablar de las medidas del hombre. De las de la mujer no me ocupo, pues no tiene medidas perfectas” (Cennini, 1988: 120)

<sup>22</sup> Al respecto señala Rudolf Wittkower: “This simple picture seemed to reveal a deep and fundamental truth about man and the world, and its importance for Renaissance architects can hardly be overestimated. The image haunted their imagination”. (Wittkower, 1971:14)

<sup>23</sup> Da Vinci y posteriores artistas y arquitectos concluirán que en realidad en esa imagen hay dos centros. El de la circunferencia está ubicado efectivamente en el ombligo del hombre, pero el del cuadrado está ubicado en su bajo vientre.

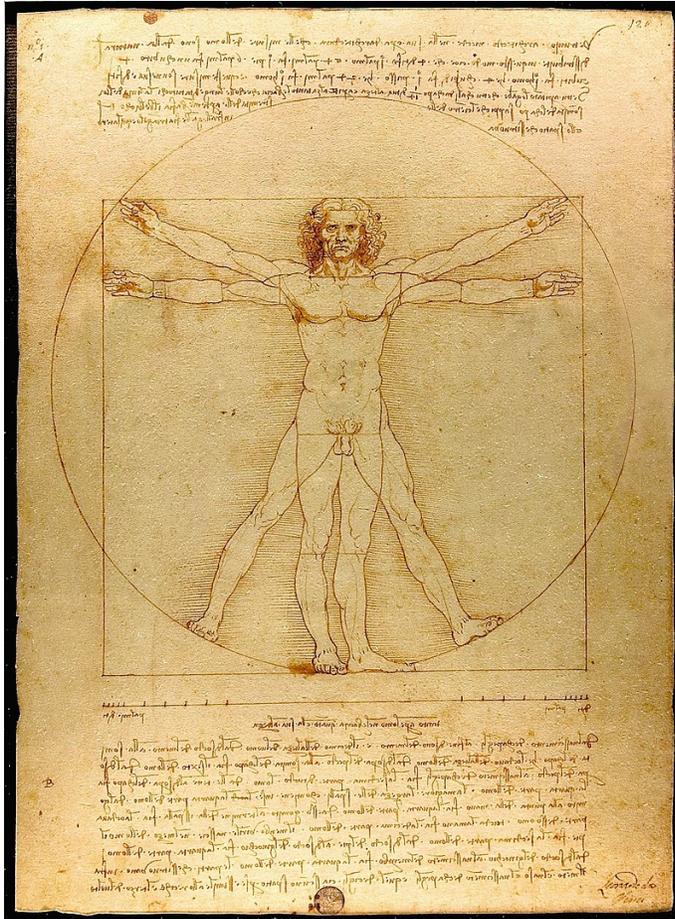
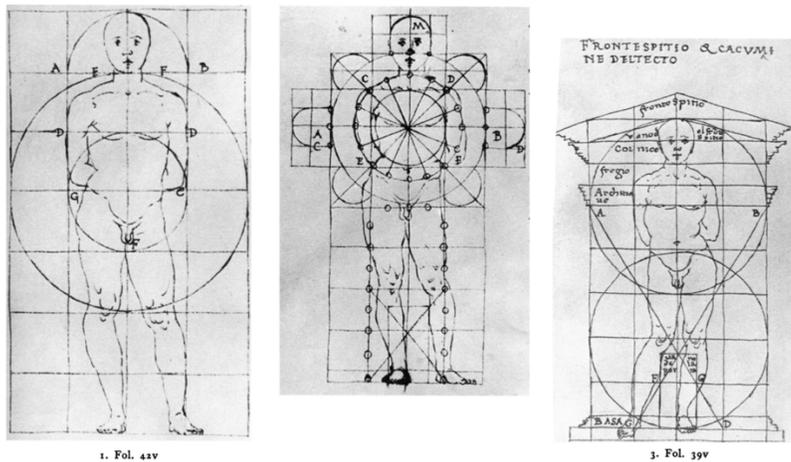


Figura 3. Leonardo Da Vinci, *El hombre de Vitruvio*, c. 1492. Tinta café y acuarela sobre papel. 34.4 x 25.5 cm. Galería de la Academia de Venecia, Italia.

En medio del furor renacentista por las proporciones y las diversas especulaciones que marcaban el divinizador lema “a imagen y semejanza”, no podríamos dejar de nombrar al fraile franciscano Luca Pacioli y su *Divina Proporción* (1509). En su libro, Pacioli entendía la manifestación de la divinidad en forma viva a través de la existencia de la proporción aurática en los más diversos seres de la naturaleza. Leonardo, ilustrador del libro, a su vez, anotaría en sus cuadernos su profunda admiración por la perfección de la máquina humana, un cuerpo al que nada sobra y nada falta. Tampoco podríamos olvidar los diseños arquitectónicos de Francesco di

Giorgio Martini, arquitecto y tratadista que dio imagen a templos-cuerpo. En sus dibujos se hacen ver las proporciones de un cuerpo humano o del Cristo encarnado, si se lo prefiere ver así, en las plantas eclesiales. Este tipo de operaciones unían lo supraterrrenal y lo terrenal, aliados con dos formas perfectas: el cuadrado y el triángulo (Ramírez, 2003:15-16; Millon, 1958: 258)<sup>24</sup>.



Figuras 4, 5 y 6 Francesco di Giorgio Martini, *Trattato*, Florence, Bibl Naz, MS 11.1.141

Cerremos este apartado diciendo lo siguiente. Lo que el dibujo de Da Vinci formuló, aparte de reflexiones sobre las proporciones e ideas que formaban parte de un renacimiento neoplatónico y cristiano a la vez, fue el canon del cuerpo humano<sup>25</sup>. El recurso estético y epistemológico de Leonardo fue establecer un cuerpo humano universal cuya forma material fuese la de un cuerpo masculino, blanco y europeo. Ahora, un canon es un patrón, un modelo

<sup>24</sup> Lo que opera acá es la unión de la tradición platónica con la cristiana: el hombre como *imago dei*. O el hombre como copia de copia, si pensamos que Cristo es y existe en cuanto imagen y semejanza de dios. Como lo menciona Prósperi, acá la discusión se juega en el ámbito de la imagen. Y ese juego en el Renacimiento está exaltado por la revolución científica y tecnológica que este periodo representa. Prácticas como la anatomía, la medicina, la arquitectura, el arte están profundamente atravesadas por esa herencia.

<sup>25</sup> Ver entrada *Canon* en Glosario.

respecto del cual, por comparación, se reconocen o extrañan otros cuerpos. Estableces el patrón, lo enfrentas con un cuerpo y este caza o no caza.



Figura 7. María Elvira Escallón, *Y nunca encaja*, 2022. Fotografía digital a color impresa sobre papel de algodón. Col. de la artista.

Pongo a conversar acá la serie reciente de María Elvira Escallón, artista plástica, fotógrafa y videoinstaladora colombiana. En esta serie ella le saca un molde a una copia del busto de la Venus de Milo -escala uno a uno- que ha sido de su propiedad desde hace muchos años. Luego lo rompe y algunos de los fragmentos que han quedado los acomoda sobre su rostro. El título da cuenta de lo que recién mencionamos. Ante el canon, el cuerpo es siempre inadecuado y su inadecuación lo remite al lugar donde los cuerpos que no se acomodan a las expectativas estéticas de número, proporción, color, edad, que finalmente, la sociedad y sus aparatos de captura (fotografía, cine, videoclip, publicidad), solicitan.

Por otra parte, Megumi Cardona, artista plástica y diseñadora, en su tesis de pregrado, denominada *Estrategias cotidianas*, defendida en 2019, dice:

Las clases de dibujo fueron la herramienta principal en mi proceso. En una de esas clases, se nos pone el ejercicio de dibujar el contorno de nuestros cuerpos sobre varios pliegos de papel, seis. Con esa imagen creada debíamos descomponer nuestro cuerpo en medidas, de la misma manera que el hombre de Vitruvio, creando relaciones exactas entre diferentes partes del cuerpo a partir de la proporción áurea: 1.618, el número de la proporción perfecta humana.

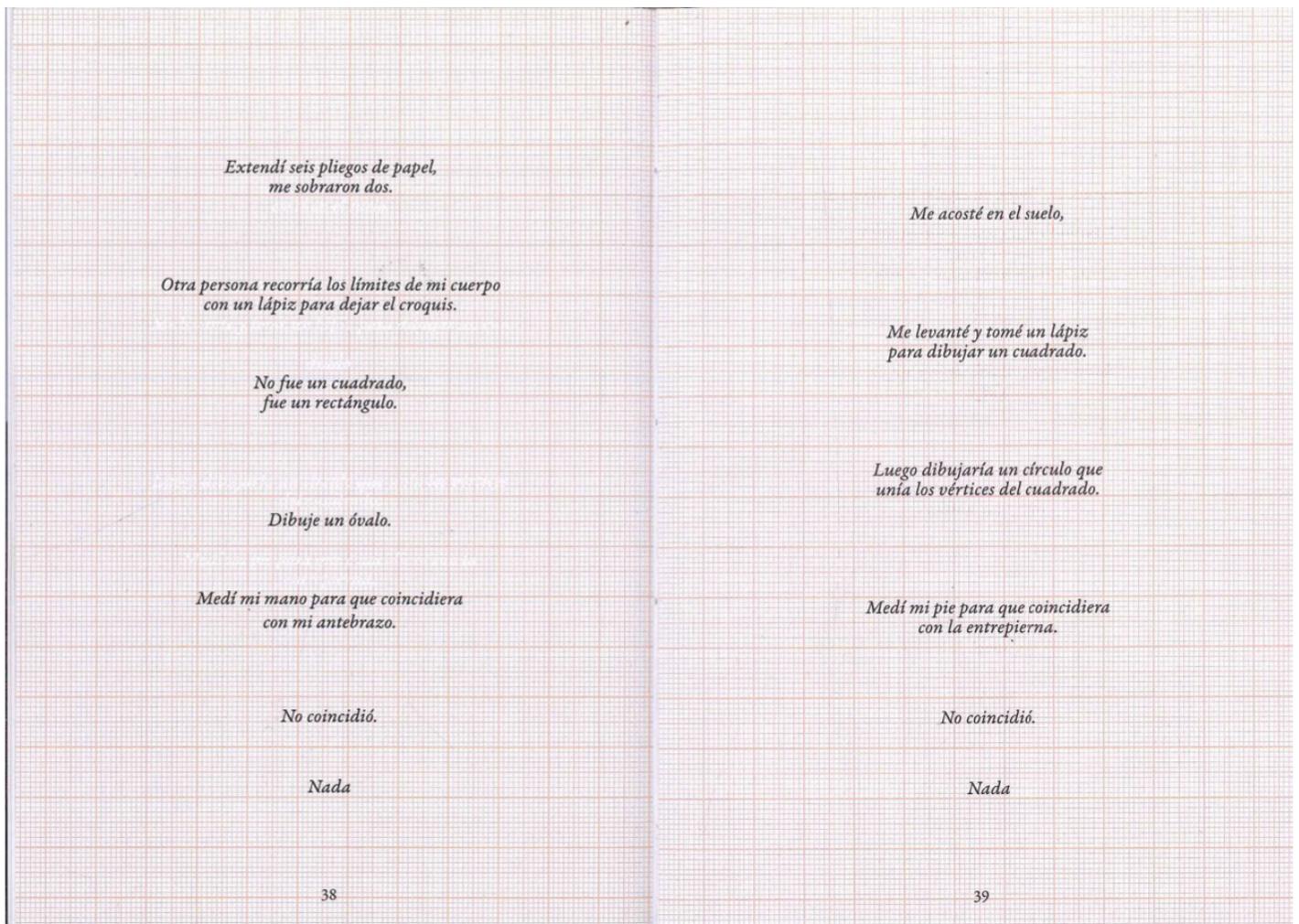


Figura 8. Megumi Cardona, Estrategias cotidianas, 2019. Página de la tesis. Tesis inédita para optar a grado, Pontificia Universidad Javeriana, PUJ.

Luego continúa:

Pasaron tres años para que finalmente tomara mi cuerpo y lo dejara de ignorar, para verme como en realidad soy, debajo de la ropa que disimula, detrás de los objetos que me ocultan. Tenía que poner en evidencia todos esos lugares incómodos de mi cuerpo que no quería ver, que escondía. Tomé registro de mi cuerpo desnudo por primera vez (Cardona, 2019: 37-40)

Estos dos ejemplos permiten vislumbrar las consecuencias de la no identidad entre cuerpo y canon. Megumi habla de juicios de valor que la caracterizan como una freak o como un trofeo, mientras, María Elvira pone a circular temas relacionados con la edad. El canon pone sobre la mesa nociones de belleza o de fealdad; de normalidad o anormalidad. Si notamos la coincidencia del dibujo de Leonardo con las fechas de invasión (seguidas por la conquista y colonización) de América, notaremos así mismo como ese dibujo en una hoja devendrá arma política, parangón racializante y argumento colonizador.

Ahora, asociemos el dibujo de Leonardo con un grabado al boj que llamaremos acá, *La mujer de Vesalio* (asociando a través de esa maniobra, una imagen/archivo a otra imagen/archivo).

Tenemos así, ante nosotras y nosotros, el frontispicio del primer tratado de anatomía humana moderno: *De humani corporis fabrica libri septem*, del flamenco Andrea Vesalio<sup>26</sup>. El

---

<sup>26</sup> La fabrica, como se llama de forma abreviada al libro de anatomía de Vesalio, tiene en su título un guiño arquitectónico, asimilando el esqueleto a la forma estructural de un elemento arquitectónico. En este libro, cuidadosamente ilustrado e impreso, supervisado por el mismo Vesalio, se acometen varias tareas, que convirtieron el libro en un referente obligado por varios siglos. Quizás el primer elemento a mencionar tiene que ver con la metodología de investigación. En la época de Vesalio, las disecciones eran llevadas a cabo por barberos, mientras el profesor permanecía ex cathedra, leyendo los libros autorizados. Vesalio, por contraste, enseñaba la clase de anatomía practicando él mismo la disección. La fabrica tenía la intención de desmontar varios errores de Galeno, entre ellos, algunos provenientes de la falta de conocimiento de aquél, del cuerpo humano. Vesalio comentaría que

Frontispicio presenta un edificio de corte palladiano en el que han sido ubicadas algunas tribunas de madera. En el centro del mismo aparece retratado Vesalio, practicando una disección a un cadáver. Ocurre, por otra parte, que este cadáver es femenino<sup>27</sup>. A lado y lado hay un anatomista de la época. Debajo de la mesa de disección, desplazados en doble término, del oficio y del lugar central del acontecimiento, que otrora presidieran, hay dos barberos que se pelean navaja en mano. A lados izquierdo y derecho de la composición se ven un mono y un perro.

Aparentemente, con ellos Vesalio hacía mofa de Galeno, en cuanto éste había escrito sobre anatomía humana basado en disecciones a monos y otros animales. Pensándolo mejor, ese mono y ese perro (en otra versión a la derecha hay un perro y una cabra), son alternativas de cuerpos a ser abiertos<sup>28</sup>. En la parte media hay una figura desnuda que se abraza a una columna y frente a ella una figura vestida. Con ambas se señala el pasado de la práctica del anatomista y el presente. Arriba, el escudo de familia de Vesalio, cuyo nombre en flamenco significa *comadreja*. De ahí las tres comadreas. Un esqueleto está situado en el centro de la composición, llevando una guadaña, que familiariza el grabado, de forma oscura, a un *Vanitas*. Logré contar hasta ochenta y seis hombres alrededor de la mesa de disección, lugar de ocurrencia de un verdadero espectáculo, por lo que podemos ver.

---

Galeno, aparentemente, nunca abrió un cuerpo humano. Sus practicas las hacía en monos y otros animales. Por último, la fabrica logra conmutar de forma exquisita, los saberes científicos y el arte, incluyendo hermosos grabados, cuidadosamente descriptivos. La fabrica se apoya en la idea de conocer de primera mano aquella información que se está ofreciendo. Así, en el libro se dan cuidadosas descripciones de como hacer una disección, invitando a los alumnos a practicarla por ellos mismos. Aparentemente este es el primer día de la disección (las disecciones tomaban tres días), cuando se revisaban las vísceras (lo primero que entra en estado de descomposición).

<sup>27</sup> Universalizando con esa imagen de un cuerpo femenino, en un libro que tendrá enorme circulación por espacio de varios siglos, el cuerpo a ser estudiado, observado, abierto, desventrado, investigado.

<sup>28</sup> En esta especie de enumeración entonces tenemos los especímenes que podrían estar sobre la mesa de disección: el primero y óptimo, según los planteamientos de Vesalio, un cuerpo humano (que da en suerte ser un cuerpo femenino). Luego estarán el mono y el perro o la cabra, representantes de superables formas de estudiar anatomía, que resultaban ser por antonomasia, anatomías comparadas.

Andrea Vesalio, médico y anatomista (1514-1564), publicará como se dijo más arriba, su famoso libro de anatomía *De humani corporis fabrica libri sette*. Este texto, aparte de convertirse en uno de los manuales de anatomía humana más estudiados, se vuelve modelo de libro ilustrado en el que médicos y artistas trabajan conjuntamente<sup>29</sup>. La gran atención prestada a la imagen en su tratado, tiene que ver con el afán de Vesalio de dotar a los estudiantes de una herramienta que les permitiera hacer sus propias disecciones. Las imágenes que acompañan la *Fabrica*, aparentemente fueron realizados por Jan Stephan van Calcar, artista perteneciente a la escuela de Tiziano, aun cuando algunos se las atribuyen al propio Tiziano<sup>30</sup>.

El poder de la imagen y la circulación ideológica a través de los cuerpos canónicos representados en el arte y en los libros de anatomía se hace ver en las imágenes que ilustran la fábrica, que, como dice Lyle Massey

“[...] Andreas Vesalius instructs his readers to find and dissect a human body that looks like an ancient Greek sculpture by Polykleitos. Although almost none of the bodies he himself dissected looked that way, the illustrations in his influential publication rely heavily on tropes of antique male muscularity, canonical proportions and direct references to Greek statues (2022)<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> La colaboración entre artistas y médicos se hace muy fuerte en el siglo XVI, para algunos verdadero siglo de la anatomía. Sobre esta fructífera colaboración gira la curaduría de Monique Kornell para el Getty Research Institute de los Angeles de 2022, denominada *Flesh and Bones. The Art of Anatomy*.

<sup>30</sup> Por ejemplo, *La Notomie de Tiziano*, publicada en Bolonia entre 1670-1680, es una compilación de 17 xilografías, 14 son de la *Fabrica* y 3 de otro tratado de Vesalio: *Tabulae anatomicae VI*. Tal como lo dice el título, el libro adjudica la autoría de los grabados a Tiziano.

<sup>31</sup> Donna Haraway conversa acerca de la historia de la ortodoncia en el documental *Story Telling for Earthly Survival*. Dice: La ortodoncia se ha construido en torno al ángulo facial correcto, que procede de esta antropología racial del siglo XIX. De manera que la mordida correcta procede de una población que nunca ha vivido en la Tierra, excepto en forma de escultura. El ángulo facial correcto, dice, es el de las estatuas de los dioses griegos (y ríe). (Terranova, 2016: 3:03-3:25 mins).



Figura 9. Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica libri septem*, 1543. Frontispicio. Xilografía sobre maderá de Jan Stefan von Calcar, impreso por Joannis Oporini.

Quisiera acentuar, pasada esta descripción, los dos lugares emblemáticos que ocupan el cuerpo del hombre y el cuerpo de la mujer en estas dos imágenes/archivo. En *El hombre de Vitruvio*, la figura masculina es modelo y matriz del cuerpo “humano” ideal, es quasi divino. En *La mujer de Vesalio*, el cuerpo femenino es epítome del cuerpo que se estudia, que se ausculta y observa. En el caso del frontispicio, está siendo observado, de hecho, por cerca de 86 personas, ninguna de ellas mujer. Entiendo así, como estas dos imágenes le dan curso, en el momento histórico de la revolución científica que fue el Renacimiento<sup>32</sup>, a un paradigma basado en la diferencia sexual en el marco del cual, el hombre representa, la mujer es lo representado. El hombre expresa el canon del cuerpo humano, su agencia, poderío, belleza y perfección. La mujer es la no imagen, el no humano, un cuerpo/cosa funcional. Estas imágenes naturalizan una declaración, que se reproduce visualmente durante siglos, que se expresa desde una comunicación no verbal, desde dos imágenes.

Una última reflexión. *El hombre de Vitruvio* está erguido. *La mujer de Vesalio* es yacente.

Su cuerpo/cosa ha sido colocado sobre una mesa de disección. El hombre de Vitruvio es un cuerpo abstracto, una idea de cuerpo que flota en un espacio conceptual. Lo acompañan el cuadrado y el círculo, dos formas “perfectas” que alían la figura a las artes liberales, el cuadrivio: la aritmética, la geometría, la astronomía y la música. Esa imagen remite a una figura divina, modélica para la arquitectura, puerta para la comprensión de los números y de las proporciones. La mujer de Vesalio es concreta: carnes, vísceras y sangre. La acompañan un mono y un perro, que son una mofa, un sarcasmo hecho imagen.

---

<sup>32</sup> El año de la publicación de la obra es el mismo del gran libro de Copérnico, en el que desarrolla la teoría heliocéntrica *De revolutionibus orbium coelestium*.

**SALA DE MANUALES DE ANATOMÍA ARTÍSTICA**

Este ensayo visual está compuesto por grabados dedicados a representar el canon del cuerpo del hombre. Algunos presentan las proporciones de la mujer, pero en segunda instancia, después de señalar las proporciones del cuerpo masculino. En todos los casos, se trata de cuerpos caucásicos “bien formados”.

Todos estos tratados los encontré escaneados en su totalidad y varios de ellos los logré descargar, dado que son parte de colecciones de libros raros y antiguos y todos, menos el último (el del siglo XXI), son del dominio público.

Procuré encontrar tratados de cada siglo a partir del siglo XV. Quería ver si la lógica de la concepción persistía, tal como sospechaba. Algunas pocas imágenes provienen de otro tipo de publicación diferente a los manuales, es el caso del Hombre de Vitruvio, que consideré importante incluirlo, por considerar que en buena parte es el que inaugura el discurso y el imaginario.

“Antes de seguir adelante, te quiero hablar de las medidas del hombre. De las de la mujer no me ocupo, pues no tiene medidas perfectas”

Cennino Cennini, (*El libro del arte*, c. finales del siglo XIV)

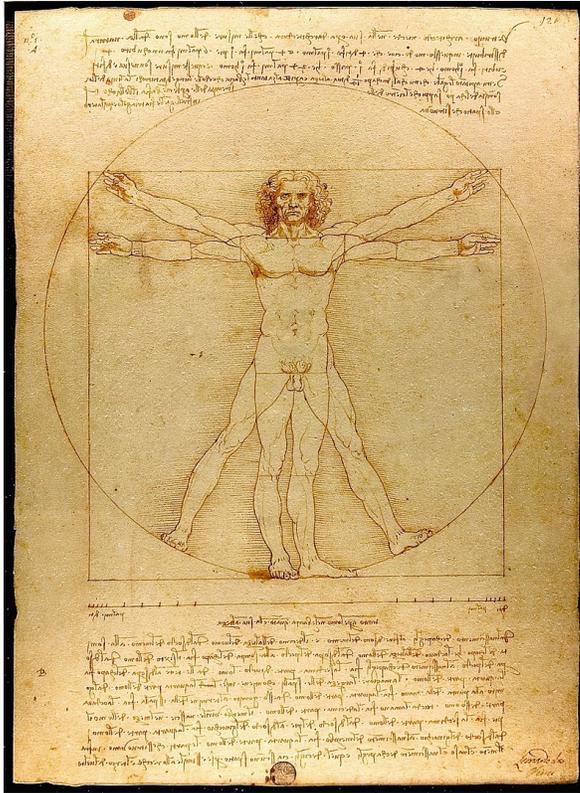


Imagen 1. Leonardo Da Vinci, *El hombre de Vitruvio*, c. 1492. Tinta café y acuarela sobre papel. 34.4 x 25.5 cm. Galería de la Academia de Venecia, Italia.



Imagen 2. Pietro Francesco Alberti, *Academia de pintores*, c. 1600, Getty Research Institute.



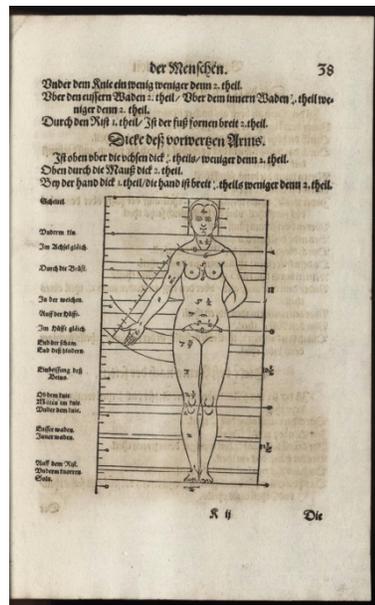
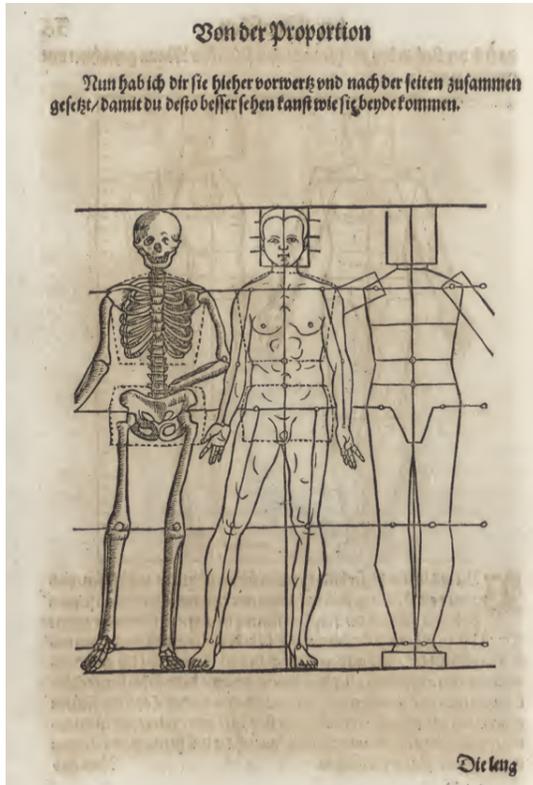


Imagen 4, 5 y 6. Heinrich Lautensack, *El círculo, la guía, también la perspectiva, y la proporción de las personas y los caballos*, 1618, Frankfurt. (Con ilustraciones de Alberto Durero). Getty Research Institute.

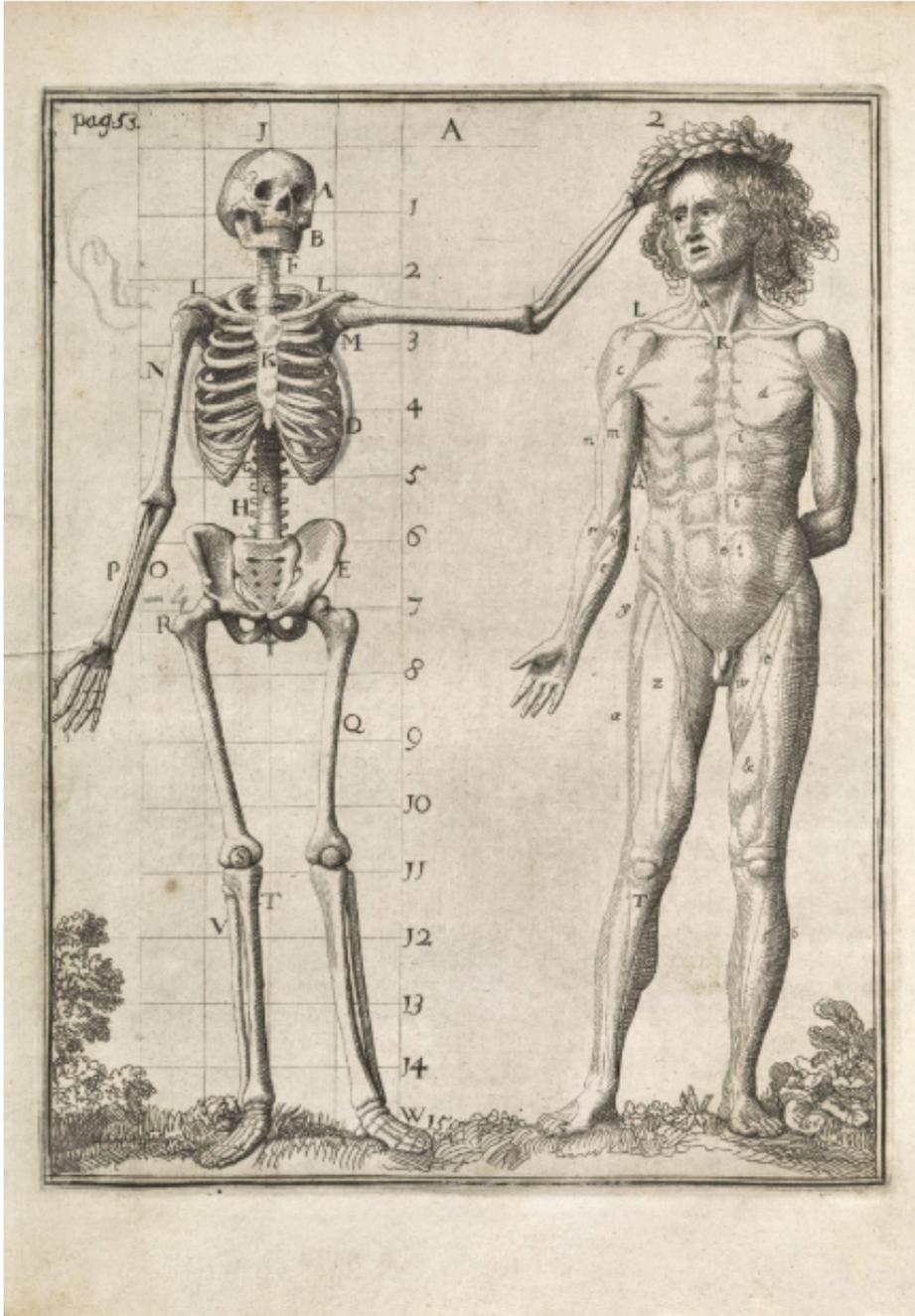


Imagen 7. Samuel van Hoogstraten, *Esqueleto y figura desollada con corona de laurel*, 1682.

Grabado en metal en Inleyding para escuela secundaria de Pintura, Rotterdam, 1682. Getty Research Institute.

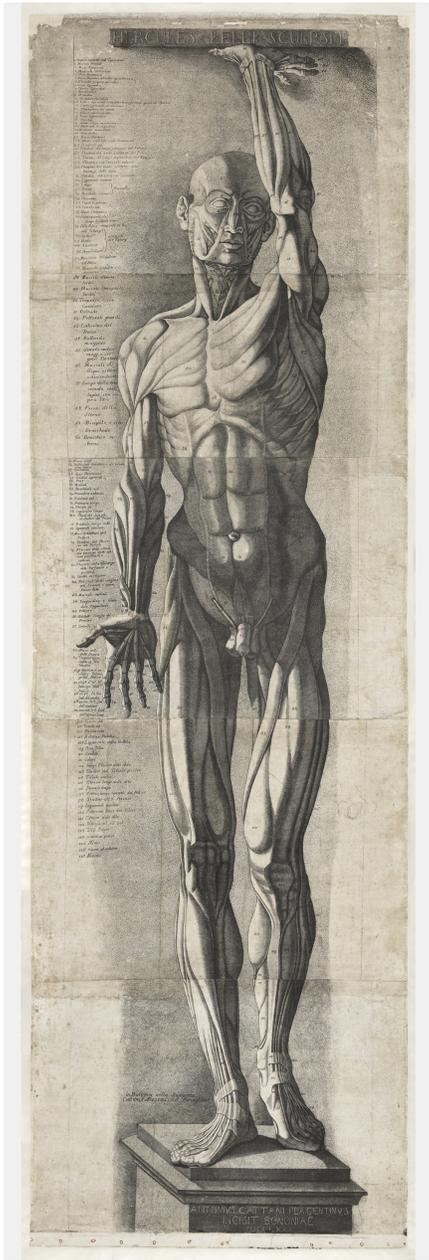


Imagen 8. Antonio Cattani, *Figura anatómica de escala natural vista frontal (una de tres piezas)*, 1780, Getty Research Institute.

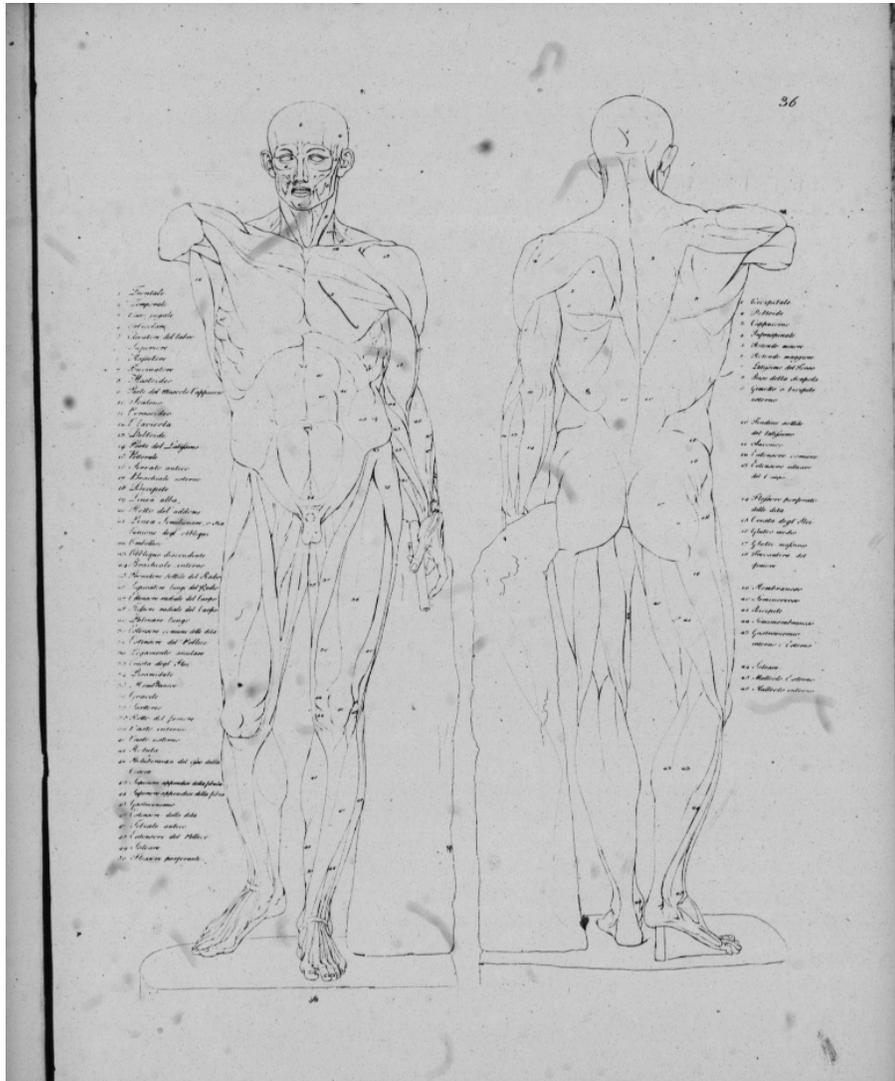


Imagen 9. *Principi del disegno tratti dalle piu eccellenti statue antiche: per li Giovani che vogliono incamminarsi nello studio delle belle arti* / pubblicati ed incisi da Giovanni Volpato et Raffaele Morghen, Roma, 1786.

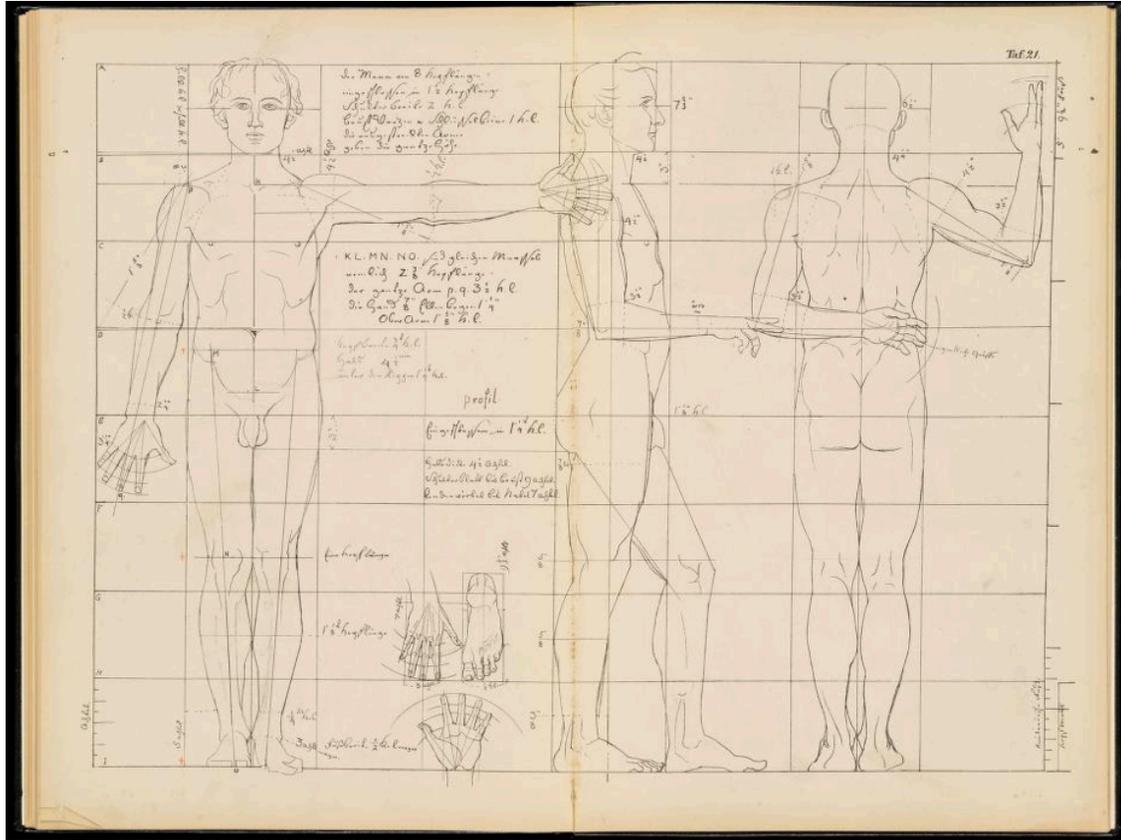


Imagen 10. Johan Gottfried Shadow, *Estudio de los huesos y músculos del cuerpo humano*, Berlin, 1892.



Imagen 11 y 12. Michel Lauricella, *Anatomía artística*, portada, 2014, Editorial Gili.



Imagen 13. Michel Lauricella, *Anatomía artística*, portada, 2014, Editorial Gili.

## Capítulo 1. El binarismo espacial cartesiano y el problema de la pose



## Unos erguidos y otras yacentes: binarismo espacial cartesiano

Tengo ante mí un papel en blanco. Tomo un lápiz y trazo una línea recta, sin más, hacia arriba. Regreso al origen de esa línea y trazo otra, esta vez hacia la derecha. He llevado a cabo un esquema que remite a un cuadro cartesiano simple. A la línea vertical la denomino  $Y$  y a la horizontal  $X$ . Mi punto de arranque será entonces, siguiendo esa nomenclatura consabida, el punto cero o punto de origen.

Con esas dos líneas y su punto de intersección se obtiene un espacio en el papel. Podría prolongarlo hacia la izquierda o hacia abajo, pero no, me quedo con ese cuadrante. Sobre la línea  $X$  y proyectándose hacia la  $Y$ , dibujo por medio de líneas y bolitas, como en esquema infantil, algo que recuerda un humano erguido. Puedo también dibujarlo sentado, arrodillado, en cuclillas, recostado, acostado. Existirían numerosas posiciones corporales posibles entre mi figurita en palotes erguida o acostada, como si de una fotografía de Marey se tratara.



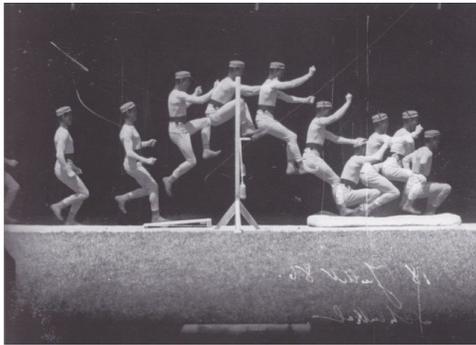


Figura 1. Étienne-Jules Marey. *Cronofotografía*, 1886. Cinemathèque Française.

Este cuadro cartesiano simple así como señala la posibilidad de un espacio con el cual puedo jugar, también me somete a un escenario binario: Arriba/abajo; alto/bajo. Si un cuerpo humano está paralelo al plano vertical (la ordenada), a esa posición la llamamos erguida, erecta. Si un cuerpo humano está paralelo al plano de la horizontal (la abscisa), esa posición la llamamos supina, acostada, yacente. Lo que acabo de decir me sugiere otros binarios: erecto/caído, alzado/acostado. Pero, veamos. Del punto de origen a la  $Y$  se establece el plano vertical y su dominio. Del punto de origen a la  $X$  se establece el plano de la horizontal y su dominio. Esta espacialización, que en principio, podría ser neutra, no lo es. Las palabras que me sugirieron esas posiciones no lo parecen.

Las formaciones discursivas occidentales entendieron que el dominio del hombre<sup>33</sup>, en tanto que mono erguido, era el de la vertical, asociada con el caminante, el conquistador, el soldado. La horizontal, asociada con la tierra, se articuló con lo inhumano, con lo casi humano o con lo menos que humano. Fue el espacio que se destinó al anciano, al discapacitado, al esclavo. La vertical se asoció a lo glorioso y la horizontal se asoció con lo que no merece honra ni respeto.

---

<sup>33</sup> Voy a usar la voz “hombre” para caracterizar un discurso patriarcal que atravesó siglos y aun sigue en vigencia. Ver entrada, *Patriarcado* en Glosario.

Dos ejemplos paradigmáticos de la ensoñación humanista con la verticalidad y su asociación con la excepción humana<sup>34</sup> los constituyen dos textos relacionados con grandes hitos del pensamiento moderno. Engels, quien al parecer tenía gran interés por la ciencia (Gould, 1983:149) escribió un opúsculo en 1876 c. denominado *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre* (Engels, 2000), en el cual, siguiendo a Darwin, plantea una evolución de un simio que especializa las manos en ciertos trabajos<sup>35</sup>, y gracias a ello las libera, dando paso a una marcha ya bípeda, que obliga a que el cerebro agrande su tamaño. Escuchemos a Engels:

“Hace muchos centenares de miles de años, en una época, aún no establecida definitivamente, de aquel período del desarrollo de la Tierra que los geólogos denominan terciario, probablemente a fines de este período, vivía en algún lugar de la zona tropical —quizás en un extenso continente hoy desaparecido en las profundidades del Océano Indico— una raza de monos antropomorfos extraordinariamente desarrollada. [...]

Es de suponer que, como consecuencia directa de su género de vida, por el que las manos, al trepar, tenían que desempeñar funciones distintas a las de los pies, estos monos se fueron acostumbrando a prescindir de ellas al caminar por el suelo y empezaron a adoptar más y más una posición erecta. Fue *el paso decisivo para el tránsito del mono al hombre*”. (Engels, 2000)

Por su parte Freud, en la nota 15 de *El Malestar en la cultura* (1988), y en relación con los recursos olfativos y la menstruación, comenta:

---

<sup>34</sup> Ver *teoría de la Excepción humana*, en Glosario.

<sup>35</sup> Para Engels el *trabajo* es propio de la civilización.

“[...]La erección del hombre a la posición vertical se hallaría, pues, en el origen del proceso de la cultura, tan preñado de consecuencias. La concatenación evolutiva pasa por la desvalorización de las sensaciones olfatorias y el aislamiento de la mujer menstruante, al predominio de los estímulos visuales, a la visibilidad de los órganos genitales, luego a la continuidad de la excitación sexual, a la fundación de la familia, llegando con ello al umbral de la cultura humana”. (Freud, 1988:233).

Está tan preñada de consecuencias la erección de ese homínido sobre sus patas traseras que constituye para Engels el paso del mono al hombre y para Freud, el paso del estadio animal al de la cultura humana. En el caso de la afirmación de Freud, además, tal posición está asociada al escopocentrismo<sup>36</sup> y con ello, a la secundarización, no sólo de las facultades olfativas sino de los demás sentidos.

Este elogio al cuerpo erguido del humano se puede seguir en términos de lenguaje, en los relatos míticos del humanismo occidental, creando una barrera escualizable que se puede manejar según la estrategia o la intención significativa: del universo mítico al de la ciencia; del discurso de la antropología al de las políticas coloniales; del discurso del arte al del canon<sup>37</sup> del cuerpo humano y seguiría... Ese ensalzamiento de lo erecto y erguido *versus* lo bajo y caído está presente en dichos y frases, forma parte de metáforas, usos del lenguaje vivos en el habla actual, por ejemplo, del español. Hace que las mismas palabras “altura” y “ascenso”, estén asociadas con proezas, logros y beneficios -ascenso social, llegar alto- y que se contrapongan a “la bajeza” y a la “caída”, que remiten, entre otras, a cualidades morales y éticas -se bajó la moral del ejército, tener alguien bajos instintos o baja autoestima-. Me asaltan imágenes como la caída del ángel en

---

<sup>36</sup> Ver entrada *Escopocentrismo u ocularocentrismo* en Glosario.

<sup>37</sup> Ver entrada *Canon* en Glosario.

Milton o la del hombre en la Biblia. Y... cómo no pensar, claro está, en las mujeres caídas. Las del siglo XIX, las del XX, las de hoy, a consecuencia de las políticas de hambre de nuestros países.

De lo expuesto arriba se infiere un binario, escondido, soterrado (es decir, puesto bajo tierra, enterrado), un binario que ensalza el cuerpo erguido y por implicación, repudia el cuerpo en tierra.

Dice Rosalind Krauss en *El inconsciente óptico*

“Por tanto, la verticalidad no es simplemente un eje neutral, una dimensión. Es un pagaré, una promesa, algo trascendente, una narración. Mantenerse erguido comporta llegar a determinada forma de visión -la óptica- lo que a su vez comporta sublimar, elevar, purificar”. (1997:260)

Algunas de las narraciones a las que alude Krauss, diría yo, son las de Engels y Freud arriba citadas. Estos dos fragmentos, inscritos dentro de un lenguaje postilustrado, referencian la historia (quasi mítica) de un *hombre* trascendente que se alza de la tierra, se purifica de esa materia inmundada<sup>38</sup> para hacer cultura y civilización. Sus relatos, en cierta forma, pienso, actualizan narraciones antiguas, las tornan racionalistas, científicistas, es decir, irrefutables o por lo menos, difíciles de debatir. Las inscriben dentro de la tradición laica -científica moderna. Por ejemplo, las imágenes producidas dentro de los discursos de la ciencia en el siglo XIX, relacionadas con las teorías evolucionistas. Para lograr expresar estas teorías, los científicos acudieron a una metáfora, la del árbol y a una analogía, la del parentesco (familiar, comunitario).

---

<sup>38</sup> Literalmente, Inmundo significa sin mundo. A su vez, *Mundo*, tiene una significación doble. Del latín *mundus*, puede bien hacer referencia al sustantivo Tierra y como adjetivo, hacer referencia a algo limpio, puro. Así, inmundo es alguien, algo, una cosa sin mundo-Tierra y asqueroso, sucio. <https://dle.rae.es/inmundo>, <https://en.wiktionary.org/wiki/mundus#Latin>

Por medio del árbol, de su tronco, ramas, ramificaciones, yemas y hojas, fue representada la evolución, siguiendo un patrón ascendente, entendiéndose éste como un recorrido temporal. En muchos de estos árboles, durante décadas, se entendió que se *ascendía* de formas de vida más sencillas a más complejas (uno de los criterios diferenciadores y jerarquizantes era la presencia de columna vertebral en el cuerpo del organismo). Así, en estos árboles filogenéticos, la parte baja corresponde a los primeros momentos de la evolución y la copa a los momentos más *avanzados* de la misma. Darwin en *El origen de las especies* introduce dicho árbol de forma textual: “Las afinidades de todos los seres de la misma clase se han representado algunas veces por un gran árbol. Creo que este ejemplo expresa mucho la verdad [...]” (Darwin, 2004). Pero quien realiza las primeras ilustraciones del árbol evolutivo biológico será el zoólogo naturalista Ernst Haeckel.

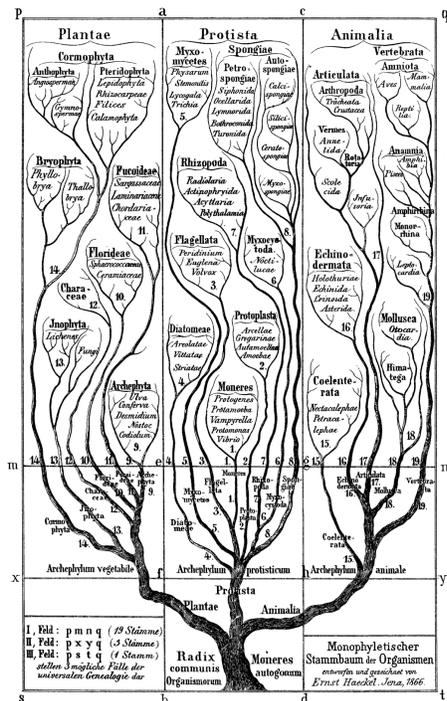


Figura 2. Ernst Haeckel, *Árbol genealógico monofilético de los organismos*, 1866.

Haeckel realizó varias ilustraciones describiendo la evolución desde la forma árbol. Es el caso de la ilustración fechada en 1866 y nombrada como *Árbol genealógico monofilético de los organismos*. En este título Haeckel reconoce de dónde está tomando prestado ese recurso, esto es, de la práctica europea de llevar a cabo árboles genealógicos a reyes y miembros de la nobleza (Spivak, 2006). Deseo detenerme un poco en el árbol datado en 1874.

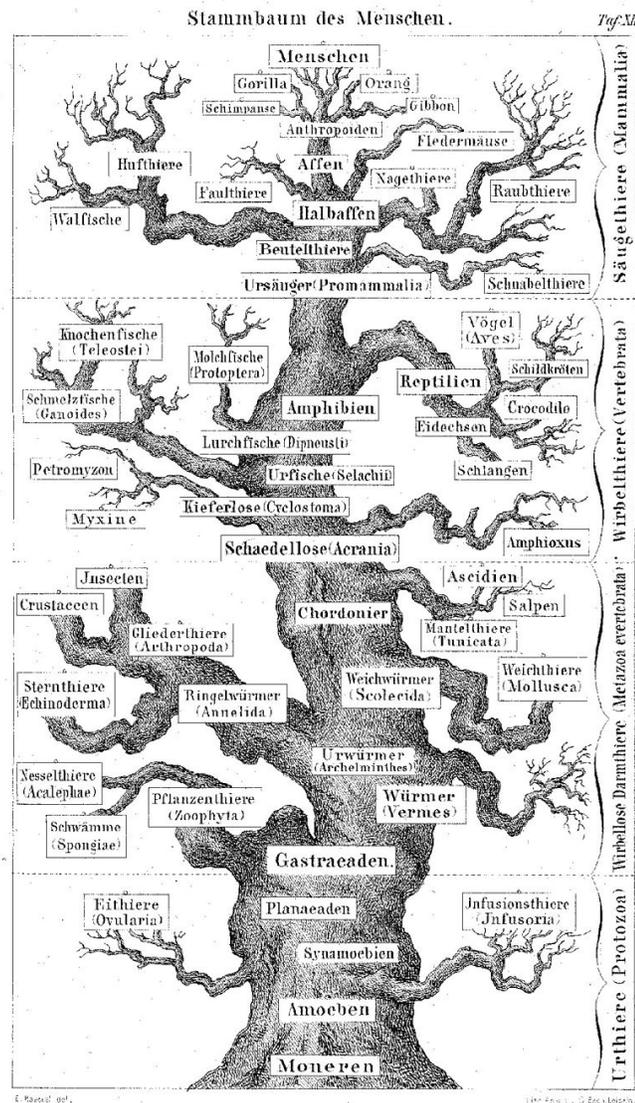


Figura 3. Ernst Haeckel, *Genealogía del hombre*, 1874.

Esta ilustración presenta un árbol cuyas ramas son más bien ornamentales y que, por cierto, carece de raíces. Cartelas con nombres biológicos se distribuyen a lado y lado de un grueso tronco principal. Este árbol culmina con tres nombres, a la izquierda el gorila, a la derecha, el orangután y encima de ambas de forma central y en el lugar más alto, hay una cartela en la que se lee “Hombres”, que puede ser también leído como humanidad.

Buscando en internet, tomo en cuenta las primeras imágenes que salen en la búsqueda, cuando coloco *Eras Geológicas*. Esta es una de las primeras que aparece. La ubicación de la camioneta y los sujetos ubicados en la cumbre de esa montaña resuena con el árbol de Haeckel.

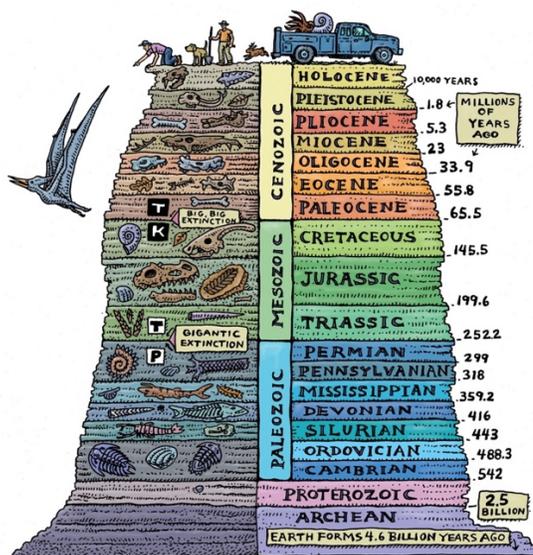


Figura 4. *Eras geológicas*. Resultado de búsqueda en Google.

Recuerdo, por otra parte, las lecturas de los cuentos en mi infancia y la forma solemne y distanciante con la que un cortesano se refería al rey: “Su Alteza”. Durante el desarrollo de la tesis caí en cuenta de que esta fórmula protocolaria hace referencia a altura, altitud, elevación. El lacayo que está obligado a posicionar verbalmente a su rey en lo alto, se define a sí mismo, por contrastación lógica y jerárquica, como cuerpo por tierra. Esta fórmula se apercebe de la jerarquía que tiene que ver con la vertical y la horizontal, lo erguido y lo yacente, lo alto y lo bajo. El

antónimo o lo opuesto a esta fórmula sería “Su bajeza” que enseguida nos causaría gracia, es evidente que es un disparate. Tal vez en la *Fiesta del Burro*, al bufón de turno se le diría *Su bajeza* en son de burla. Lo cierto es que hoy en día se emplea la expresión como adjetivo calificativo para hacer referencia a alguien cuya calidad moral es discutible. Vale recalcar que *Alteza* y *Bajeza* se encuentran cargados semánticamente de un contenido de clase y reitero, de un contenido de índole moral.

Dos piezas de William Blake pueden dar imagen a lo que vengo mencionando. Se trata de dos de los célebres grabados (monotipos) de mayor tamaño que realizara el artista y poeta, justo al inicio del siglo XIX. En el primero de ellos aparece Newton, emblema del humanismo y la racionalidad. Dibujado con un cuerpo atlético, el apolíneo *Newton* se agacha para garabatear unos esquemas geométricos en un papel, empleando parecidas herramientas y en un gesto similar al que muestra el señor de los días, *Urizen*, cuando separa la luz de las tinieblas, obra del mismo Blake. Diría que la semejanza entre ambos personajes me incita a ver en Newton al hombre/dios del humanismo de los siglos XVII, XVIII y XIX.



Figura 5. William Blake, *Newton*. 1805, grabado, acuarela y tinta china sobre papel. 46 x 60 cms. Tate Gallery, Londres.

La pieza par de esta especie de díptico la conforma *Nabucodonosor*, elaborada con la misma técnica y probablemente en el mismo año. La imagen muestra al rey de Babilonia después de que Dios lo sometiera a un castigo (Daniel 4:31-33), convirtiéndolo en un humano animalizado a lo largo de siete años, tiempo en que el arrogante soberano se alimentó de pasto y convivió con bestias<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Daniel 4:31-33: A ti se te dice, rey Nabucodonosor: El reino ha sido quitado de ti; <sup>32</sup>y de entre los hombres te arrojarán, y con las bestias del campo será tu habitación, y como a los bueyes te apacentarán; y siete tiempos pasarán sobre ti, hasta que reconozcas que el *Altísimo* tiene el dominio en el reino de los hombres, y lo da a quien él quiere. <sup>33</sup>En la misma hora se cumplió la palabra sobre Nabucodonosor, y fue echado de entre los hombres; y comía hierba como los bueyes, y su cuerpo se mojaba con el rocío del cielo, hasta que su pelo creció como plumas de águila, y sus uñas como las de las aves. (Las itálicas son propias).



Figura 6. William Blake, *Nabucodonosor*. 1804-5, grabado, acuarela y tinta china sobre papel. 54.3 x 72.5 cms. Tate Gallery, Londres.

En el grabado Nabucodonosor camina en cuatro patas, mostrando las largas uñas de sus pies y manos, que han adquirido la apariencia de garras. Nos mira con gesto de horror, mientras se dirige a la boca de su guarida.

Así, tenemos a Newton, alejado del mundo, concentrado en su papel y en las operaciones abstractas que ejecuta. Sentado sobre una roca, cuya superficie está plagada de texturas, formas y detalles sorprendentes, singularidades que él parece pasar por alto, así como pasa por alto la propia potencia de su cuerpo atlético, otorgando movilidad e intencionalidad únicamente a sus manos y a la herramienta que sostiene (Es un *Homo sedens*, “profetizando” la subjetividad

---

contemporánea y la disposición del cuerpo frente a las herramientas y prótesis. La forma que adquiere su cuerpo, la curvatura de su espalda, la posición del cráneo, nos es familiar, la vemos todos los días, tan sólo le facilitaríamos una mesita y un computador, y nos sentiríamos cómodos con él). Nabucodonosor, en contraste, está embebido en el mundo. Gatea arrastrando sus largas barbas sobre el barro y el agua. Su cuerpo, lejos de escindir del contexto, forma parte del mismo. Pareciera que el castigo al que ha sido sometido, tuviese que ver con esa indecidibilidad en la que su propio cuerpo se expresa, tan hermanable a la de un cuadrúpedo del que con tanto ahínco el humano se ha querido distanciar. En el orden de ideas de la evolución del niño al adulto, el gateo sería una involución, un retroceso a las primeras etapas del desarrollo humano. Así, Nabucodonosor ha sido humillado por medio de producir en su cuerpo una pérdida de forma, una “involución”, que lo asemeja a un cuerpo menos que humano.

Volviendo a nuestro plano cartesiano, esta estructura simple, direccional, posicional y espacial, constituida por la  $Y$  y su dominio y por la  $X$  y su dominio, podría detectarse como estructura primordial de un paisaje o de un desnudo. Cuando hablo de paisaje o de desnudo, estoy haciendo alusión a dos géneros de los cuatro o cinco más reconocidos dentro del arte. Estos géneros que marcan de forma importante el arte de la modernidad en Occidente, hoy también tienen presencia, principalmente en sus manifestaciones apropiacionistas, paródicas, deconstruidas, postmodernas o trasmodernas en el arte y la cultura. A esta estructura basada en el binarismo que enfrenta las coordenadas vertical y horizontal, que se encuentra cargado ideológicamente y que convierte en deseable la vertical y degradante la horizontal, la llamaré *Binarismo espacial cartesiano*<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Ver *Binarismo espacial cartesiano* en **Glosario**.

El binarismo espacial cartesiano, en cuanto tecnología del género, opera desde el plano cartesiano simple conformando un grado cero desde el que hace la proyección de muy diversos sistemas representacionales generizándolos. En un sentido opera como una estructura -invisible, transparente- que sirve de base a la representación. En otro sentido, en cuanto parte de un dispositivo, un dispositivo de género, está cargado por discursos, narraciones, prejuicios, mitos, enunciaciones, imágenes, que se modifican, adaptan y actualizan dependiendo del momento histórico y del lugar (Foucault, 1985: 128-129).

Esta estructura, en su segundo papel, conforma lo que llama Stuart Hall una práctica significativa, esto es, una construcción compuesta por la relación entre cosas-conceptos-signos. Para Stuart Hall, “El proceso que vincula estos tres elementos y los convierte en un conjunto es lo que denominamos “representaciones” (Hall, 1997). En el caso que nos ocupa, está compuesta por un módulo primario, al que, si le dibujo puntos a distancias regulares en el eje de la ordenada y de ahí hago emerger líneas paralelas, y hago lo mismo en el eje de la abscisa, obtengo una retícula.

El módulo simple o sus diversas formalizaciones, se repiten, se adaptan, mutan, pero permanecen. Están presentes, atrás, en la tradición iconográfica occidental, por lo menos a partir del Renacimiento. Sigue estando presente, de una manera que no es consciente, como sucede con muchos de los discursos naturalizados ideológicamente, aun en los llamados nuevos lenguajes del arte y desarrollado por y con apoyo de tecnologías emergentes, como el video o el performance. Por eso planteo que es de larga duración. Las tecnologías cambian, mutan, emergen nuevas tecnologías, desaparecen otras, el dispositivo permanece.



Figura 7. Vanessa Beecroft, VB70, 2011, performance. Milán, Galería Lia Rumma.

Pongo como ejemplo esta pieza de la artista Vanessa Beecroft. La artista italiana suele trabajar con grupos de personas, en muchas ocasiones mujeres, cuyos cuerpos son similares en estatura, peso, etnia y edad. Estas personas posan durante horas, reaccionan al espacio y al cansancio, de forma distinta y específica, no obstante, uno de los elementos que se echan de ver son precisamente las enormes similitudes entre cuerpos, excavados en la expresión performática de los mismos desde la pose. En *VB70* las modelos han sido instruidas para posar siguiendo el trazado de piezas escultóricas que conforman un bagaje hoy global, del canon del cuerpo femenino. Detrás de la pose se acumulan cientos de imágenes aprendidas y circulantes desde diferentes medios. Esas poses aprendidas muestran insistentemente a las mujeres sentadas, arrodilladas, acostadas, en posición de sirena, sentadas de lado. *VB70* parece recordarnos las múltiples veces que, pasando junto a una fuente, un monumento o una alegoría, naturalizamos la mujer representada, posada en tierra.



Figura 8 . Wang Qingsong, *La mansión china*, 2004. Detalle. Fotografía cromogénica, 120 x 1200 cm.

Una variante llamativa la constituye la obra del fotógrafo plástico Wang Qingsong denominada *La Mansión China*. En este largo rollo, que retoma los formatos tradicionales chinos y japoneses, lleva a cabo el remake de más de 20 composiciones de obras de arte famosas, que tienen como punto en común la presencia de cuerpos femeninos, como pasa con Becroft. Qingsong revela con este juego apropiacionista, la increíble mala fe de la historia del arte hegemónica, que eliminó casi por completo de su repertorio racializante y colonial, los rostros y los cuerpos de las personas asiáticas, eliminando con ello, de los referentes visuales, la belleza o la proporción de otros cuerpos distintos al caucásico, confirmando a éste último, no sólo como el modélico, sino como El Cuerpo<sup>41</sup>. Ambos casos también nos recuerdan que cuando hablamos de desnudo, en principio, no es necesario aclararlo, hablamos de un cuerpo de mujer.

---

<sup>41</sup> Ver *Tecnologías del género y Canon*, en **Glosario**. También ver *Monoculturas del saber y del poder*, en la **Introducción**.



Figura 9. José Jiménez Aranda, *Una esclava en venta*, ca. 1897. Óleo sobre tela. 100 x 81 cm.  
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Esta pieza, realizada por un artista académico español de finales del siglo XIX, José Jiménez Aranda, es parte de la producción de obras de carácter orientalista que abundó tanto a lo largo de ese siglo y tuvo continuidad bien entrado el siglo XX. El interés orientalista que permitía

sexualizar y hacer uso de cuerpos femeninos coloniales (Ewing, 1996; Nochlin, 2020:89-108 ), sin contravenir los códigos éticos del momento en centro Europa, produjo infinidad de piezas. Desde Ingres a Picasso, desde Delacroix a Matisse. En América Latina el eco de la fascinación erótica de los temas orientalizantes también se hizo ver. Volviendo a la pieza, este óleo presenta una mujer desnuda, sentada en pose de sirena sobre el piso, amparada del frío por una alfombra de diseño geométrico. Del cuello de la joven cuelga un letrero que dice en griego: *Rosa de 18 años, en venta por 800 monedas*. El punto de vista de la pintura es un picado, lo que aplasta el cuerpo más hacia el piso y al observador lo eleva más. A su alrededor, haciendo corrillo, hay un grupo de hombres. Suponemos que son los clientes que estudian la mercancía. El ángulo agudo que fuerza la composición, hace que de ellos sólo veamos la parte baja de los trajes y las sandalias, detalles ambos que aluden a un código indumentario no europeo o por lo menos, no perteneciente a Europa central. Rosa, avergonzada, centro de la atención en ese momento, desnuda y sentada en el suelo, rodeada por sujetos vestidos y erguidos, agacha la cabeza, forzando la posición de la columna, mientras sus manos tratan de encontrar lugar.

Hasta el momento hemos llevado a cabo un recorrido que nos enfrenta al binarismo espacial cartesiano, constructo que es una tecnología del género. Lo hemos leído funcionando discursivamente (En Freud, en Engels, en Haeckel de forma híbrida por medio de la imagen/texto), también lo hemos visto en funcionamiento en manifestaciones no discursivas, a través de algunas obras que he traído a cuento (Beecroft, Qingsong, Jiménez Aranda). Por otra parte, a medida que hemos ido avanzando, se ha ido entremetiendo, se ha ido como colando, un componente que forma parte de los recursos del binarismo espacial cartesiano: la pose. En las siguientes páginas me dedicaré a problematizar la noción de pose y la acción de posar, pues detrás de ellas, se esconden sobreentendidos que nos conviene poner en evidencia, dado que nos hemos propuesto desmontar el dispositivo generizador.

## En formación

Cuando inicié mi bachillerato, mi madre me matriculó en un colegio laico, no obstante, era de lejos más rezandero y conservador que los de monjas por los que había pasado. Se trataba de un colegio femenino, de niñas burguesas, regentado por unas señoras que se vestían como la reina de Inglaterra. Zoila, la directora, era una mujer enjuta, de cuello correoso y un rictus como de asco en la boca. La jornada comenzaba con una formación en el prado, el mismo que horas más tarde fungiría de jardín de juegos. La directora se ubicaba en el corredor del segundo piso del edificio, como si fuese un balcón, y desde allí nos veía formar. En la helada mañana, todo era su voz. Recitaba la primera frase de un rezo y las estudiantes lo continuaban robóticamente. Recuerdo permanecer en esa alineación pseudo militar mucho tiempo, los minutos pasaban lentamente. Hoy supongo que ese ritual no duraría más de media hora. La mitad de esos rezos nunca los aprendí. Uno de ellos decía que vivíamos en un “valle de lágrimas”. Me repugnaba esa frase y me producía una enorme incredulidad que nuestras vidas de niñas y adolescentes fueran entregadas tan impunemente, por así decirlo, a ese imaginario: nos ponían al inicio de un pasaje por una tierra desgraciada - un castigo- que tenía como corolario la muerte y, por fin, una gloria prometida. Esa oración sonaba a maldición.

Los viernes íbamos de blazer y guantes blancos pues se celebraba misa. Ese momento era agradable. El olor del blazer, los visos dorados del escudo bordado sobre el paño, la textura de los guantes. Pero sobre todo por la pintura. Detrás del altar en una iglesia de una sola nave, había un enorme cuadro de la virgen. Era una imagen nada ortodoxa. María rodeada de niñas, estaba sentada en un prado poblado de rosas Cecilia<sup>42</sup>. La rosa Cecilia era mi favorita, por el color y por el aroma -o ¿por el cuadro?-. La vigilancia y el control a que estábamos sometidas, la amargura

---

<sup>42</sup> No podría hoy asegurar que el cuadro lucía así, pero ese es mi recuerdo. Nunca he vuelto a entrar a ese lugar.

en los rostros de las profesoras, sus extraños peinados y su ropa rigurosa se contrastaban con ese cuadro gozoso de la virgen sentada sobre el pasto.

La clase de religión la daba una ex monja. Se llamaba Lucero. No se por qué, pero al iniciar su clase, se rezaba el padre nuestro en inglés. Tampoco lo aprendí nunca. Recuerdo que en alguna clase nos contó que había dos virginidades. Una era física, la otra mental. Si hacíamos uso del bidé podríamos perder la virginidad mental, por lo que había que tener mucho cuidado con ese artefacto. Podíamos llegar a sentir placer con el chorrillo de agua ese cayendo sobre la parte no nombrable de nuestros cuerpos.

Corroboro la grafía de bidé y me encuentro con una imagen. Nunca la había visto. *El baño íntimo o la rosa deshojada*, se llama. Creo que la profe de religión y Boilly comparten una mirada sobre el cuerpo y similar impresión sobre el artefacto. Entre ambas ocurrencias median cerca de 190 años. Se trata de una mirada de larga duración.



Figura 10. Louis Léopold Boilly, *El baño íntimo o la rosa deshojada*, c. 1790. Óleo sobre tela, tamaño sin precisar. Col. desconocida.

En la formación de la mañana también se vigilaban nuestros cuerpos. Zoila desde el segundo piso, ese que hacía de balcón, nos espetaba que nos paráramos derechas y eso sí, que juntáramos tanto las piernas que entre rodilla y rodilla no cupiera una cuchilla de afeitar. ¿Una cuchilla de afeitar? La idea de la cercanía de una cuchilla de afeitar a mis rodillas me causaba escalofrío. ¿Por qué no una hoja de papel o un ala de mariposa? Con su voz de ira nos repetía eso semana tras semana. La escuchábamos y nos reacomodábamos en las filas. Aun hoy, me descubro revisando la distancia entre mis rodillas si en alguna ocasión debo permanecer de pie por cierto tiempo.

No tengo recuerdo de amonestaciones específicas sobre nuestra manera de sentarnos, pero mi cuerpo sí lo recuerda. Siempre con las rodillas muy juntas y los tobillos cerrados. Pero lo que sí recuerdo muy bien es que en el colegio mixto en el que luego estudié, los chicos bromeaban diciéndonos que cerráramos las piernas porque olía feo<sup>43</sup>. La frase iba acompañada de una seguidilla de carcajadas. A estos tres recuerdos quiero agregar dos ajenos. Manu Mojito, artista plástico, (2018:149) cuenta que en su colegio, durante los recreos, había decidido estarse muy quieto. Estar inmóvil en algún lugar modesto del patio de juegos era la posibilidad de evitar el matoneo que seguiría a un movimiento equivocado de sus brazos, a algún ritmo de sus piernas juzgado excesivo o muy corto. Sabía que sus movimientos estaban bajo escrutinio y cualquiera que hiciese llamaría la atención hacia él. Un recuerdo similar relata el fotógrafo y video artista desaparecido recientemente, Juan Pablo Echeverri en su tesis de grado (2001).

Traigo a cuento estos relatos para dejar sobre nuestra mesa de debate una idea. Poseemos un interés enorme por el cuerpo humano, por las expresiones afectivas-afectadas o afectantes que derivan de una **posición corporal, de una postura, de una pose**. De ese interés derivaría, en

---

<sup>43</sup> Mi hija Manuela que tiene 22 años, me cuenta que en su colegio también se hacía ese chiste. Comunicación personal, enero 4 de 2023.

algún momento de nuestra historia como especie, nuestra sobrevivencia<sup>44</sup>. Norbert Elías señalará que los procesos de la civilización estarán troquelados por acuerdos sociales que crearon normativas, etiquetas y reglas para usar el cuerpo (Elias, 2012). Eso mismo hicieron los manuales de comportamiento, de etiqueta y de urbanidad, por ejemplo, en el siglo XIX.

Entendamos las diferencias entre los tres términos, referidos siempre al cuerpo en esta investigación. La *posición* tendría que ver con la forma más neutral posible de disponer un cuerpo en el espacio<sup>45</sup>, por ejemplo: estar de pie, sentada, acostado, recostada, arrodillado, empinada. La posición se referiría a una microacción componente de un movimiento, así, de ella se desprenderán seguramente un conjunto de posiciones. Como ejemplo pongo el cuerpo de una o un corredor. El momento del arranque es una posición. Durante la carrera se desarrollarán una secuencia -estudiada en el caso de los y las corredores profesionales- de movimientos hasta el final de la misma. La *postura* se entenderá como una administración de los cuerpos desde la cultura, en una época dada, en un contexto determinado. Por ejemplo, estar “bien parados” o “bien sentados” tendría un sentido histórico, acorde con los convenios socioculturales específicos y epocales. Las posturas sancionadas por los manuales de etiqueta del siglo XIX<sup>46</sup>, seguramente distarían enormemente de las posturas adoptadas por los estudiantes, hoy, en sus sillas en el salón de clase o por las modelos en una pasarela de moda en el siglo XXI. Postura tendría que ver también con la forma correcta o incorrecta, en términos médicos, fisiológicos y anatómicos, de

---

<sup>44</sup> Desde luego, no quiero en esa aseveración para nada sugerir que ello sea una singularidad humana. Los animales y las plantas dan enorme relevancia a los gestos y las posiciones corporales de los seres con que interactúan o no interactúan.

<sup>45</sup> Empleo la palabra “disponer” en el sentido que le da Mel Bochner (artista plástico y teórico del arte minimalista y conceptual). Bochner es puntilloso respecto a la diferencia entre *componer* y *disponer*. Componer es un término henchido de ideas y prejuicios provenientes del arte, de la enseñanza del arte y de los discursos de la historiografía del arte. Mientras, disponer es prosaico y banal, pertenece al habla de la vida y la cotidianidad (Bochner citado por Marchán Fiz, 1994:383).

<sup>46</sup> Al respecto Zandra Pedraza tiene un excelente ensayo acerca de las posturas corporales requeridas a las mujeres en el siglo XX colombiano (2011:115-148).

colocar el cuerpo. El tercer término es la palabra *pose*. Viene del francés y la primera vez que se atestigua su uso en el sentido que nos interesa, fue en 1792, en un diccionario de arte (Watelet & Levesque, 1792:159-160). Esta tendría que ver con mantener una postura por un cierto tiempo para ser registrada por el artista<sup>47</sup>. Dicho de otra manera, la palabra posar hace referencia a las posturas estáticas que sostiene un/una modelo ante el artista<sup>48</sup>, posturas que en muchas ocasiones, no son otra cosa que apropiaciones de repertorios del arte puestos a disposición por la historiografía del arte, los museos, las colecciones privadas y hoy, por los medios de comunicación. La pose, siguiendo requisiciones estetizantes, busca dar una expresión bella o armónica al cuerpo que posa y lo hace, aun a costa de forzarlo o incomodarlo o peor aun, de volverlo vulnerable o impráctico.

En el siglo XX, la pose será contestada, impugnada y refutada para hacer surgir la posición corporal. Creo yo que eso hacen la vanguardia histórica y las segundas vanguardias, así como parte del arte crítico contemporáneo. No obstante, el imperio de la pose, mecanismo de control/sujeción, continúa su operar, con ajustes y actualizaciones, en escenarios ajenos al arte crítico como el arte/mercancía, la publicidad, el cine y la fotografía.

En términos de Foucault, en el dispositivo se da un doble proceso: “proceso de *sobredeterminación funcional*, por una parte, puesto que cada efecto, positivo o negativo, querido

---

<sup>47</sup> Watelet & Levesque aseveran que *poser* es un término que pertenece al mundo del arte. Llama la atención que, en su definición, los autores conciben el acto de posar como llevado a cabo por el artista en el cuerpo del modelo. El artista posa el cuerpo del modelo en tal o cual actitud: “l’artiste pose le modèle vivant” (Op cit.), dice su diccionario. Me resuena esa singularidad semiótica que objetualiza al/ la modelo, con el imaginario romantizado de la relación del artista con su modelo -femenina-. Al respecto, piénsese en la muy difundida relación entre Picasso y sus modelos. Se trata de una relación bastante problemática, dada la asimetría que la sostiene: uno representa, la otra es representada; uno paga, la otra es pagada; uno está vestido, la otra desnuda; uno ordena sobre el cuerpo de la otra, que acata. Es una asimetría que se ha prestado para muchas situaciones de abuso. Hace cuatro años fue del dominio público un caso de abuso entre un colega y una estudiante migrante, que, para sufragar sus gastos, ejercía como modelo de dibujo. Por otra parte, digno de subrayarse es el hecho de que la definición del término remite a la situación moderna de las academias de arte y las clases de dibujo con modelo vivo. Por último, la acción de ser posado o de posar tiene como fin la mirada del otro, ser visto en la pose por otro, que es poseedor del poder de mirar.

<sup>48</sup> Digo el artista, así, acentuando su género pues dentro de ese sistema, el artista es un hombre.

o no, llega a entrar en resonancia, o en contradicción, con los otros, y requiere una revisión, un reajuste de los elementos heterogéneos que surgen aquí y allá. Proceso, por otra parte, de perpetuo *relleno estratégico*” (Foucault, 1991: 129-130). En este caso, me repito, el imperio de la pose ha sido impugnado en el siglo XX (Vanguardias históricas, segundas vanguardias, arte crítico contemporáneo), ofreciendo un reajuste y reacomodación de sus términos, complementado por tecnologías del género emergentes o desde rellenos estratégicos elaborados por las ya existentes. Ampliemos esta idea.

### **Posar la modelo**

Las academias de bellas artes modernas se conforman entre los siglos XVII y XVIII y se expanden por el mundo occidental entre el XVIII y el XIX (Pevsner, 1982), siendo su *lingua franca* el Neoclasicismo, movimiento que tenía como uno de sus ejes, lo sugiere el nombre, un interés inmenso por la antigüedad clásica y por la imagen que de la misma se tenía en el momento. Johan J. Winckelmann, una de las figuras más influyentes de ese entonces, ensalzará el mundo grecolatino, parangón del logro estético -y moral-, ideas que desarrolló en su libro *Historia del arte de la antigüedad* (1764).

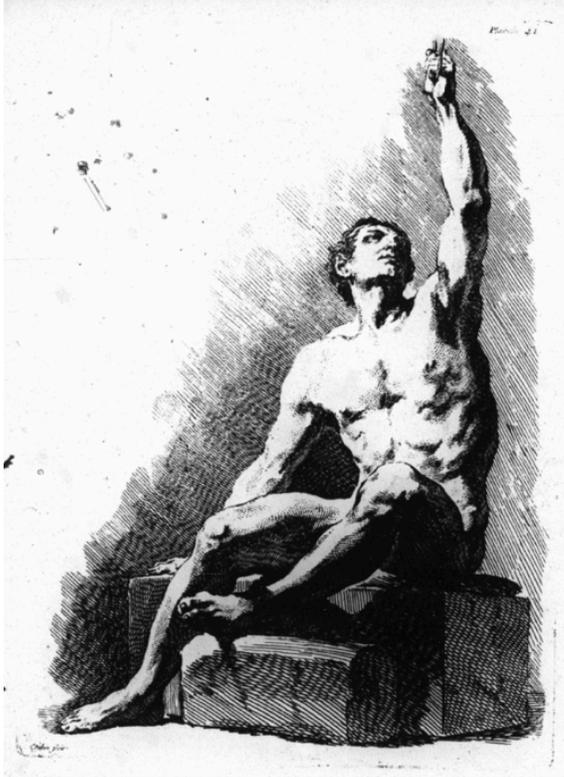


Figura 11. Peter Paul Rubens, Principes de dessein appliqués a la pratique: où l'on trouve quantité d'exemples de toutes les parties du corps humain, plusieurs figures d'Académies, différens sujets très-variés, propres à former le goût & divers paysages, 1773. Getty Research Institut. Modelo manteniendo la pose con la ayuda de una cuerda.

En las academias modernas serían muy importantes dos elementos que enseguida mencionaré: el desnudo, ampliamente empleado en los llamados “cuadros de pintura histórica” que no eran otra cosa que temas obtenidos de la literatura, la poesía o la historia<sup>49</sup>. La mezcla entre el desnudo y el cuadro de pintura histórica, entendida como la máxima expresión de valía y artisticidad, daba prestigio y posibilidad de premios o de adquisición de la obra a los artistas - varones- por parte de museos y colecciones (Crow, 2001; Pevsner, 1982; Huertas, 2014; García, 2019). Hago este repaso para recordar que precisamente estas diversas situaciones hacen que los

---

<sup>49</sup> Ver capítulo 2, La mujer que yace, pgs 54-56.

siglos XVIII y XIX sean determinantes en relación a la renovación del interés por la estatuaria y los vasos clásicos, y claro, el arte renacentista, que a su vez se interesa por la antigüedad clásica. Así, lo que sucede en las academias es un *revival* y apropiación de las poses “clásicas”. Las clases de dibujo, sustento de la pintura y de la escultura, sentaban sus bases en el conocimiento de la representación de la figura humana y este conocimiento venía de las clases con modelo, de la copia y construcción a la manera de collage, de los yesos, remezclas de sus partes y fragmentos, que representaban estatuaria clásica, así como de los grabados que copiaban las “grandes obras maestras”.



Figura 12. Antonio Canova, *Venus victrix* (Paulina Bonaparte es la modelo), 1804-1808. Mármol de Carrara, 92x 192. Col. Galería Borghese, Roma, Italia.

Propongo la presencia de un corte en relación con la idea de pose, detectable en el Realismo a mitad del siglo XIX, en la Escuela de Barbizon, en algunos episodios particulares del PreRafaelismo. Pero sobre todo, es evidente la emergencia de un cambio de paradigma en torno a la representación del cuerpo, marcada, posiblemente, en 1863 con *El desayuno sobre la hierba* y *Olympia*, ambas de Édouard Manet. A estas dos importantes piezas seguirán obras inscritas dentro del Impresionismo, Postimpresionismo y Neoimpresionismo, movimientos que poco a poco abandonan la pose para dar paso a la posición. Los gestos espontáneos y como al descuido de las bailarinas de Degas, las posiciones distraídas de las prostitutas en la antesala del burdel de Lautrec, o las acciones realizadas entre madre e hijo/hija de Mary Cassatt, darían cuenta de ese cambio. Diré, abundando en ello, que ya en el siglo XX, las vanguardias históricas y luego, las segundas vanguardias, entre las muchas tareas deconstructivas que acometieron, incluyeron el

desmante paulatino o contrastivo del imperio de la pose y de la postura para dar cabida a la posición corporal<sup>50</sup>.



Figura 13. Claude Cahun, *autorretrato*, 1928. Fotografía en blanco y negro. Col. Frye Art Museum, Seattle, USA.

---

<sup>50</sup> Claude Cahun, Elsa von Freytag-Lorinoven y Marcel Duchamp son representativos de una profunda interrogación al cuerpo desde las contra estereotipaciones de la postura y la pose. Recurrirán como estrategia a mascaradas que parodizan y/o critican convenciones culturales respecto al cuerpo y su administración (en términos de definición de clase, género, edad) y a los códigos indumentarios, que indudablemente se cruzan y suman semióticamente. (Goldberg, 1993:50-96). Sobre Cahun ha investigado abundantemente Juan Vicente Aliaga. Ver *Claude Cahun*, que escribe junto a Elisabeth Lebovici (2001). Rosalind Krauss en su libro *Bachelors* le dedica a esta artista, junto a Dora Maar, el primer capítulo (1999:1-50).

En el contenido prosaico y utilitario de la posición corporal, se desarrollaron varios de los eventos dadaístas, mientras cuerpos excesivos e inauditos, híbridos y compuestos, poblaron el mundo onírico y pesadillesco de parte importante del surrealismo, sin hablar del abandono de la representación de la figura humana acometido por los llamados constructivismos.

Los años cuarenta y cincuenta, “el último coletazo de las vanguardias históricas” -como lo considero-, planteó un giro o corte. La creación, el creador y la acción de crear empezaron a fundirse, incluyéndose el cuerpo del artista en la propia creación, borrando fronteras. Así, fenómenos como las fotografías de Martha Holmes o de Hans Namuth mostrando el proceso de creación de Jackson Pollock pintando, las fotografías de Helen Frankenthaler haciendo otro tanto, las de Karel Appel o Antoni Tàpies empleando materiales extra artísticos y ejecutando esforzados movimientos, hacen que la obra esté hecha de la misma materia que el mundo. El cuerpo en acción de Pollock haciendo *dripping*<sup>51</sup>, representaría la exaltación de un arte patriarcal, arrogante y narcisista con una contraparte inesperada en el artista y judoka Yves Klein y sus *antropometrías*<sup>52</sup>. En estas acciones, Klein daba instrucciones a modelos desnudas que se pintaban el cuerpo con *Azul Klein Internacional*, para luego, plasmar su impronta sobre papeles o telas. Algunas arrastraban a sus compañeras sobre los soportes colocados en el piso, como

---

<sup>51</sup> El dripping de Pollock será asociado con la idea de eyaculación. Varias artistas, como Shigeko Kubota, parodiarán ese cuerpo masculino. Al respecto dice Amelia Jones: “Jackson Pollock, for example, has been described in dramatically masculinist terms as a “demiurgic genius” who paint in ejaculatory paroxysms of passion” (Jones, 1995:18). Es de interés la anécdota que describe a un Pollock orinando en la chimenea de Peggy Guggenheim. Así, la escatología, como lo mencionará Krauss en su brillante ensayo *Seis*, es inseparable del proceso de elaboración de las pinturas de Pollock, a pesar de la insistencia de Clement Grenberg de sublimarla y formalizarla: De ponerla en lo vertical aun cuando su realización haya tenido su génesis en el suelo (Krauss, 1997:257-326).

<sup>52</sup> Para Amelia Johns se trata en cambio de una puja entre el artista que ocupa la figura del padre, Pollock, a ser defenestrada por su sucesor, que lo parodia. Aun más, sería el enfrentamiento entre el artista perteneciente a las clases trabajadoras (Pollock) vs el artista dandy (Klein). Para mi Klein inaugura otro imaginario, el del artista-como-gerente que concibe, da instrucciones y ordena, a los empleados que ejecutan el proceso material del acto creativo. Un sucesor de esa figura sería Andy Warhol. No es gratuito, en ese sentido, el nombre que da Warhol a su taller: *The Factory*, desde luego nombrado así con venenosa ironía.

sucedió en las Antropometrías de 1960. Klein de forma paradójica, reconoce las improntas como expresión sensible del cuerpo humano y de su aura, en una acción que sugiere una suerte de puesta al día del *hombre de Vitruvio*. Sin embargo, al mismo tiempo, despoja de toda humanidad a las modelos, entendidas como objetos, literalmente denominadas *pinceles vivos*.<sup>53</sup>

At my direction, the flesh itself applied the color to the surface, and with perfect exactness. I could continue to maintain a precise distance from my creation and still dominate its execution. In this way, I stayed clean. I no longer dirtied myself with color, not even the tips of my fingers. The work finished itself there in front of me with the complete collaboration of the model. And I could salute its birth into the tangible world in a fitting manner, in evening dress. (Klein citado por Amelia Jones, 1995:26).

Cierro estas ejemplificaciones con el artista japonés, miembro del grupo Gutai de Osaka, Kazuo Shiraga, que en una radicalización del gesto pollockiano y alejado de la operación aristocrática de Klein, arrastra su cuerpo sobre lodo<sup>54</sup>. Estas propuestas también cambiaron una pose, ésta de carácter discursivo, que pretendía ver en el artista un sujeto ante un caballete y con una paleta y pinceles. Durante este giro, el/la artista y su cuerpo se vertieron sobre la obra, rompieron las fronteras entre arte y vida, así como irrespetaron las definiciones que separan la estética de lo antiestético.

---

<sup>53</sup> Las antropometrías las realizará Klein entre 1958 y 1960 (Goldberg, 1993:144-149). A mi modo de ver, Klein es un exponente tardío de la relación más nítidamente humillante y degradante entre la modelo y el artista hombre cisgénero.

<sup>54</sup> Resulta estremecedora la imagen del cuerpo de Shiraga arrastrándose por el lodo, justamente en el contexto de la postguerra, con el lanzamiento de las dos bombas en territorio japonés y la derrota crasa de dicho país todavía fresca en la memoria de la gente. Podría decirse que el ejercicio de Shiraga es la contraimagen de la de virilidad y potencia de Pollock y a la arrogancia misogínica de Klein. Diríamos que Shiraga produce un desvío dramático, deviniendo un cuerpo abyecto, a partir de hacer un giro impredecible sobre la misma idea.

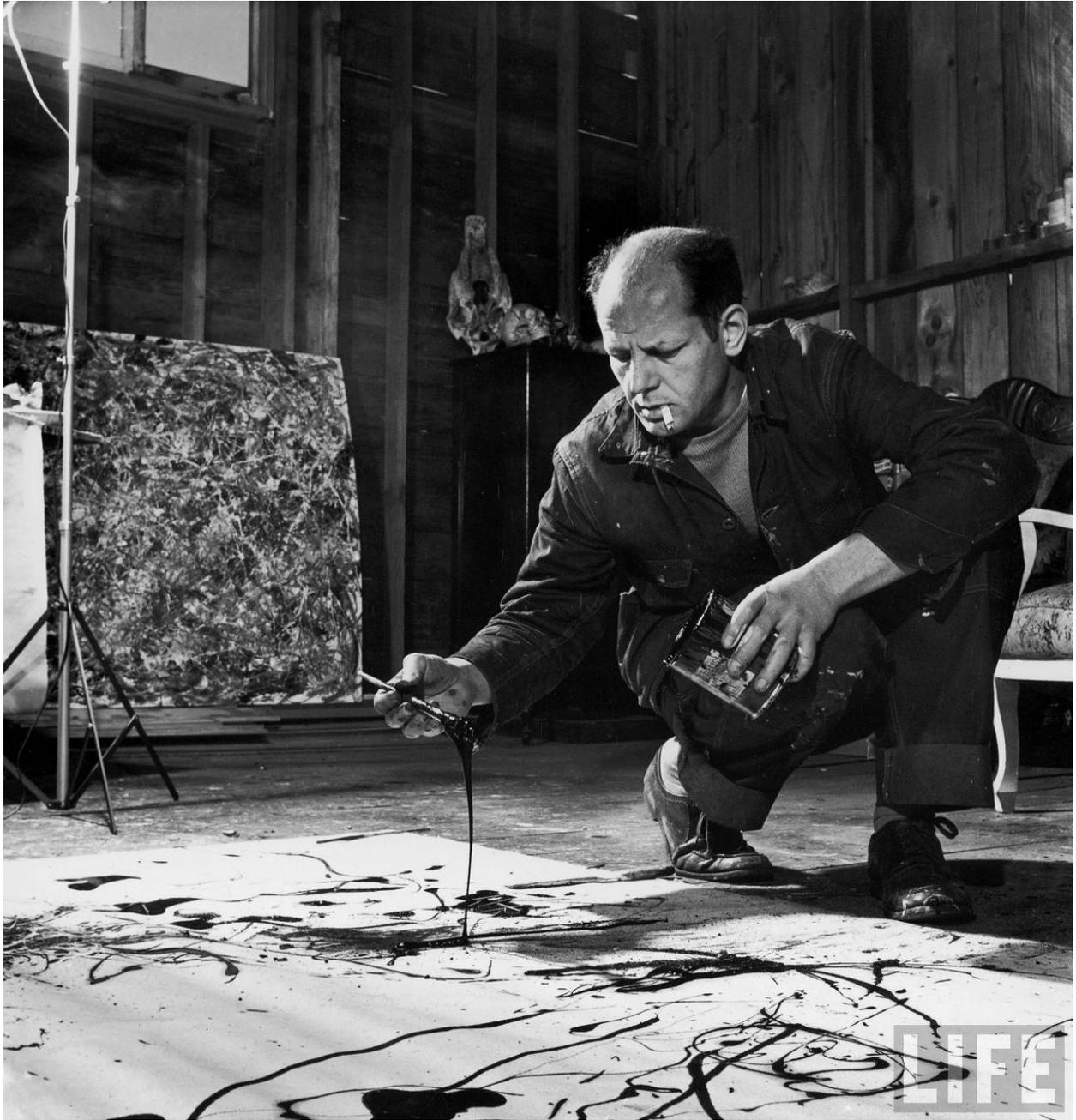


Figura 14. Martha Holmes, *Jackson Pollock*, 1949. Fotografía para la revista Life. La pieza bajo los zapatos de Pollock es *Uno*, fechada en 1950.



Figura 15. Yves Klein, *Antropometría*, 1960. El grupo de cámara que lo acompaña está interpretando la *Sinfonía monótona*, compuesta por Klein. Atrás se ve uno de sus monocromos.



Figura 16. Kazuo Shiraga, *Challenging Mud*, 1955. Creada en la primera exhibición Gutai, Tokio.

Los artistas de las segundas vanguardias, caminando, orinando, bailando, cagando, durmiendo, llorando, acometieron una desolemnización y desestetización del cuerpo. La posición cerró línea, dejando la postura y la pose para las ocasiones en las que se deseara satirizarlas o parodiarlas.<sup>55</sup> La sexualidad, el género, la inequidad social, el dolor fueron abordados en obras desarrolladas en los más diversos materiales, con las más distintas estrategias y empleando diversos dispositivos. Lygia Clark, Helio Oiticica y Lygia Pape en América Latina, o Nam June Paik y Charlotte Moorman, en Estados Unidos, replantearon la relación entre arte, cuerpo y experiencia vital. Vale decir que Clark, Oiticica y Pape valoraron de forma fundamental el arte como elemento articulador, abandonando en buena medida la excepcionalidad del artista y la

---

<sup>55</sup> En la danza contemporánea algo similar estaba aconteciendo desde los cuerpos, por ejemplo, con las propuestas dancísticas de Merce Cunningham, Trisha Brown o Pina Bausch.

fetichización del objeto material producto de un proceso, llamado “obra de arte”. A su vez, Paik y Moorman- y Fluxus-, trabajaron en colectivo, rieron en colectivo, desmontando iconoclasticamente sobreentendidos de lo artístico: la idea de obra de arte, de artista, de la excepcionalidad del artista, de la rareza e irrepitibilidad de la obra de arte.

**George Maciunas, “Manifiesto on Art / Fluxus Art Amusement” 1965.**

**ART**

To justify artist's professional, parasitic and elite status in society, he must demonstrate artist's indispensability and exclusiveness, he must demonstrate the dependability of audience upon him, he must demonstrate that no one but the artist can do art.

Therefore, art must appear to be complex, pretentious, profound, serious, intellectual, inspired, skillful, significant, theatrical. It must appear to be calculable as commodity so as to provide the artist with an income. To raise its value (artist's income and patrons profit), art is made to appear rare, limited in quantity and therefore obtainable and accessible only to the social elite and institutions.

**FLUXUS ART-AMUSEMENT**

To establish artist's nonprofessional status in society, he must demonstrate artist's dispensability and inclusiveness, he must demonstrate the selfsufficiency of the audience, he must demonstrate that anything can be art and anyone can do it.

Therefore, art-amusement must be simple, amusing, upretentious, concerned with insignificances, require no skill or countless rehearsals, have no commodity or institutional value.

The value of art-amusement must be lowered by making it unlimited, massproduced, obtainable by all and eventually produced by all.

Fluxus art-amusement is the rear-guard without any pretention or urge to participate in the competition of "one-upmanship" with the avant-garde. It strives for the monostructural and nontheatrical qualities of simple natural event, a game or a gag. It is the fusion of Spikes Jones Vaudeville, gag, children's games and Duchamp.

Figura 18. Georges Maciunas, *Manifiesto Art/ Fluxus Art- amusement*, 1965.

Estos ejemplos plantean operaciones que ponen en su centro el cuerpo, como es el caso del *Happening*, el performance art, el body art y el accionismo vienés. Estas propuestas derrumbaron con desprecio las administraciones preformadas de los cuerpos, como lo harán - algunos de ellos de forma visceral, sangrienta y traumática- Ana Mendieta, Hermann Nitsch, Otto Mühl, Rudolph Schwarzkogler, Valie Export, Adrian Piper o Chris Burden, involucrando abiertamente problemas de raza, discriminación, homofobia, misoginia, odio y violencia, así como reivindicando el ritual, el caso de Nitsch o de Mendieta, y prácticas corporales otras<sup>56</sup>. Es en ese periodo tan crítico del planeta, durante la guerra fría, que las convenciones de lo bello, ya bastante contestadas, dan paso a la estética de lo feo o de lo desaliñado o de lo atrevido o de lo obrero, o lo burocrático, o lo punk o lo hippy o lo *soul*, o simplemente, de lo habitual y ordinario. De lo estético se fue a lo aestético o a lo desestético. El cuerpo se apartó de lo estriado para abandonarse a lo liso, usando las terminologías de Deleuze y Guatari (2004:483-509).

---

<sup>56</sup> Un libro particularmente importante sobre el tema es *The Artist's Body*, editado por Amelia Jones y publicado por Phaidon Press (2000). Sigue siendo aportante la revisión de RoseLee Goldberg en el ya citado *Performance Art* (1993), con traducción al español, publicada por Editorial Destino.

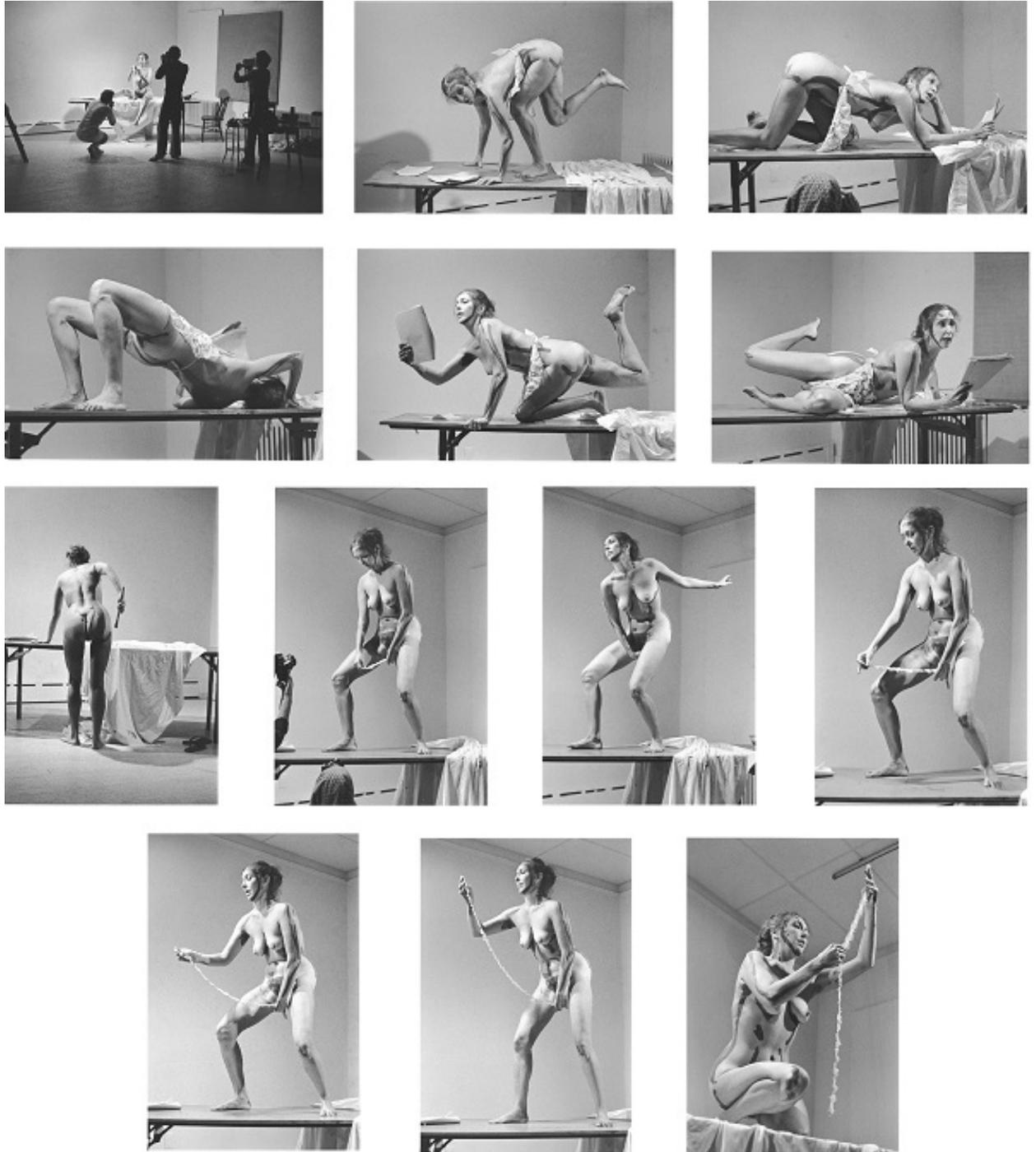


Figura 18. Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, performance llevado a cabo en Nueva York en agosto de 1975. Fotografías en blanco y negro.



Figura 19. Shigeko Kubota, *Vagina Painting*, performada durante el Perpetual Fluxfest, Cinemateca, Nueva York, julio 4, 1965, 1965. Fotografía en blanco y negro, Col. MOMA.



Figura 20. Lygia Clark, *Estructuras vivas*, 1970 c. Col. "The World of Lygia Clark" Cultural Association, Rio de Janeiro.

No obstante este giro corporal y estas profundas puestas en crisis de lo que llamo el imperio de la pose y de la estetización del cuerpo - tecnologías del género y parte del binarismo espacial cartesiano-, en escenarios como la fotografía, el cine comercial, las músicas populares, la moda, paradigmas relacionados con la belleza, la proporción justa, la objetualización de la mujer y de los otros, me repito, a pesar de todas estas justas culturales, sociales, políticas, de género, decoloniales, siguió en funcionamiento la pose, estereotipando lo “bello”, fijando los cuerpos dentro de tipificaciones. La pose yacente o la de sirena, emblemas de *la pose* (así lo propongo), como estructura enmarcante, fronterizante y opresiva, continuó su vida en plena presencia y vigencia. De hecho, hoy en día lo está. Como diría Régis Debray con las mediasferas, la emergencia de un paradigma no implica la supresión o desaparición de otro, sino su traslape, su convivencia, su re mezcla (Debray,1998:176). O, siguiendo a Foucault, mediante el segundo proceso que echa a andar el dispositivo, se procede a un relleno estratégico “rellenando el espacio vacío o transformando lo negativo en positivo (Foucault, 1991: 129).

Ahora, ¿qué le hace la pose al cuerpo? Lo primero que quisiera decir, es que la pose, - iterada con la desnudez o con la yacencia en numerosas ocasiones-, forma parte de repertorios de imágenes que erotizan la diferencia sexual y convierten en sexy la subordinación de la mujer y el dominio del hombre (Eaton (2019:266-282)<sup>57</sup>. Por otra parte, la pose, en términos de biopolítica, enmarca el cuerpo dentro de un régimen de belleza, lo aprisiona, le construye un cerramiento al que el cuerpo debe adaptarse y no al revés. Dicho de otra manera, una pose forma parte de un

---

<sup>57</sup> Tengo en mi mente una imagen vista múltiples veces en el cine. Se trata de la costumbre, entre recién casados, de alzar el novio a la novia antes de entrar a una habitación. En este gesto, mostrado como hermoso o romántico, la mujer no se autoporta, es portada, llevada, cargada por el hombre. En incontables veces hemos visto en el cine variaciones sobre este tema, el hombre carga, alza, lleva en hombros, a tuta, en brazos a la mujer. Pero.. ¿Qué mayor símbolo de agencia que el poder correr, saltar o, mínimamente, administrar el propio cuerpo para ir de un lado a otro? Desde luego, esa imagen, Clark Gable llevando en brazos a Vivian Leigh, es una imagen de cartel, una que vende entradas bajo la etiqueta de filme romántico.

régimen biopolítico, controla y administra el cuerpo desde la imposición de la pose, desde su requerimiento, de ahí poder nombrarla como mecanismo control/sujeción. Ahora, empleé la palabra belleza. Entiéndase la noción de belleza en un sentido ampliado e histórico. Más aun, quizás la palabra a emplear hoy no sería esa, tendría más que ver con regímenes de cuerpo correspondientes y o adecuados a códigos de lo deseable y esperable, dependiendo de a qué tribu urbana, o a qué estatus social o a qué régimen de gusto y estética se reclame pertenecer. Es decir, hoy las expectativas respecto a la pose son múltiples pues múltiples son los registros y los imaginarios en relación con el cuerpo y, deberé añadir, con las cuerpas.

Por otra parte, los prejuicios o empatías que despiertan los cuerpos humanos y su identificación o desidentificación con ciertos regímenes (de “belleza” o “fealdad”, de edad, peso, clase, etnia, religión etc.), pasa por la hipercodificación del cuerpo desde las posturas y poses que puede o no adoptar<sup>58</sup>. Nuestros sistemas biopolíticos pasan por vigilar la forma como posicionamos y posturamos nuestros cuerpos en los diferentes lugares, dependiendo de la hora, la situación, la clase social, la etnia. Un número importante de proyectos artísticos gira en torno, entre otros aspectos, a la interrogación de regímenes de vigilancia de las poses y posturas -que suelen estar acompañadas por códigos indumentarios también estereotipados- (Bhabha, 2010; Butler, 2007, Hall, 1997). Es el caso de Zabelo Mlangeni en su serie *Country Girls* (2003-2009) y de Zanele Muholi en su serie *Being* (2006-2010), artistas sudafricanos que desarrollan portafolios fotográficos sobre cuerpos no heteronormados para responder políticamente a una Sudáfrica post apartheid que entiende como antiafricana la homosexualidad, peor aun, como un comportamiento claramente occidentalizante y en ese sentido, traidor a lo africano.

---

<sup>58</sup> Manu Mojito y Juan Pablo Echeverri y sus compañeros de colegio, tenían internalizadas esas normas no dichas de una forma muy clara y, de hecho, dramática.



Figura 21. Zanele Muholi, *Apinda Mpako y Ayanda Magudulela*, de la serie *Being*, 2007. Fotografía en blanco y negro, 76.5x 76.5 cm. © Zanele Muholi. Courtesy of Stevenson, Cape Town/Johannesburg and Yancey Richardson, New York.

En relación con el mundo islámico y su relación con el cuerpo femenino, por dar otro ejemplo, son particularmente representativas las obras de Shirin Neshat, artista iraní, que de forma ambivalente, señala la sexualización de los cuerpos “orientalizados” y exotizados por occidente, así como revisa críticamente el Irán postrevolución islámica. Ello se puede ver en sus series *Women of Allah* (1994) y *Unveiling* (1993). A su vez la obra de Lalla Esaydi, artista marroquí que en su serie *Converging Territories* (2005), hace un *detour* sobre el imaginario occidental de la odalisca en el harén, espacializando la caligrafía -en principio actividad

masculina-, en los espacios femeninos, empleando como pigmento henna, material asociado con las mujeres.



Figura 22. Lalla Esaydi, de la serie *Las mujeres de Marruecos*, 2008. Fotografía a color.

Otra de esas preformas que son las poses es el contrapposto, que introdujo Policleto al sistema sónico de la escultura, es decir, es una pose que, asociada con la idea de belleza, de armonía y perfección, lleva más de ¡¡25 siglos en funcionamiento!! Esta pose convive

cómodamente en escenarios culturales como el mundo de la pasarela y el del espectáculo (Cine, series de televisión, videoclips).

El de las redes copia y multiplica estas matrices, ocasionalmente produciendo algunas nuevas<sup>59</sup>. Estos medios pedagogizan -y vigilan- los cuerpos y sus gestos, las performatividades públicas y también las privadas. Desde la esfera pública se instruyen repertorios de posturas y poses en relación con episodios vitales y momentos expresivos: el caminar, hacer el amor, reír, tomarse de la mano, sentarse en un teatro, burlarse, fingir, triunfar o morir. Antes de hacerlo el cine y los otros medios mencionados, lo hizo la fotografía y antes lo hicieron la pintura y la escultura, como se mencionó arriba. La historia del arte dotó de repertorios performáticos a las clases sociales dominantes que, a su vez, repertoriaron la forma como las otras clases deberían regir sus cuerpos (creería que ese ejercicio de vigilancia de los repertorios posturales y de pose lo han ejercido el arte, la historia del arte y los museos. Hoy lo ejercen la fotografía de moda, las pasarelas, la publicidad, las redes sociales). Doy dos ejemplos localizados y específicos para dar cuenta de lo que he venido afirmando.

### **Del Tableau vivant al Voguing**

En el siglo XIX victoriano, las clases medias y la aristocracia solían divertirse en sus fines de semana llevando a cabo variedades de prácticas teatrales. Hacían teatro aficionado, llevaban a cabo charadas, juegos teatrales parecidos a los nuestros de mímica, en los que se hacía la dramatización de una palabra o de una idea. En estas representaciones participaban tanto hombres, como mujeres y niños. Los tableaux vivants eran otra de las entretenimientos. Vinculaban

---

<sup>59</sup> Joan Fontcuberta ha realizado una muy interesante reflexión sobre la selfie en la era postfotográfica, acompañada por un acopio de archivo fotográfico. Ver *La Furia de las imágenes* (2016).

escenografía, disfraces y el reconocimiento colectivo de un poema, una escena particular de una obra literaria o de una obra de arte. Autores favoritos a los que se recurría en estos juegos eran Walter Scott y Alfred Tennyson. Los participantes en el tableau procedían a asumir sus papeles y generaban un “cuadro” en cuya representación permanecían quietos por algunos minutos, sosteniendo la pose. La audiencia la constituirían los otros miembros de la familia o los invitados eventuales (Weiss, 2006:84).

Aparentemente esta práctica fue introducida a Europa por Emma Hamilton, mujer de alta sociedad, casada con el diplomático Lord Hamilton. Lady Hamilton, según narra Goethe, imitaba las posturas de las piezas de la colección de arte de su esposo, constituida por vasos antiguos y esculturas, una tras otra, empleando algo de utilería y vestuario. Cuenta Goethe:

She lets down her hair and, with a few shawls, gives so much variety to her poses, gestures, expressions, etc. that the spectator can hardly believe his eyes. He sees what thousands of artists would have liked to express realized before him in movements and surprising transformations -standing, kneeling, sitting, reclining, serious, sad, playful, ecstatic, contrite, alluring, threatening, anxious, one pose follows another without a break (Goethe citado en Weiss, 2006:84)<sup>60</sup>.

Con la aparición de la fotografía (1839), por otra parte, surgió una variante de ese entretenimiento. Los tableaux serían realizados para los otros participantes y para la cámara fotográfica. Posar disfrazado para una fotografía interpretando un papel se convirtió en una diversión victoriana.

Una de las prácticas fotográficas contemporáneas es la fotografía de puesta en escena o fotografía construida. Vale notar que ésta procede de una manera similar. En ella no hay corte

---

<sup>60</sup> Esa descripción me reenvía a de inmediato a un *Photo Shoot* contemporáneo.

temporal y las similitudes con el teatro son enormes: escogencia de actores para interpretar un papel, empleo de maquillaje, vestuario, identificación de una locación, empleo de utilerías y accesorios, definición cuidadosa de la iluminación son algunos de los aspectos que compromete esta práctica. Pues bien, los tableaux vivants victorianos son, en buena medida, el ancestro de la fotografía de puesta en escena.<sup>61</sup> No obstante, una característica que resulta supremamente interesante de las prácticas victorianas es que en ellas, los modelos participaban en las decisiones de la toma o inclusive, podrían ser ellos los que dieran al fotógrafo las instrucciones para la misma<sup>62</sup>.



---

<sup>61</sup> También llamada fotografía de director, la fotografía de puesta en escena además de tener conexiones con el teatro, las tiene con el cine y la publicidad. Algunos representantes muy importantes de este tipo de fotografía son Jeff Wall, Cindy Sherman y Gregory Crewdson. Este último es famoso por incurrir en el equipo, costos y tiempos similares a los necesarios para hacer un filme, pero para hacer una única pieza fotográfica.

<sup>62</sup> Quiero hacer acá un reenvío de los tableaux vivants victorianos a la “semantización”, nominación e identificación de “la pose” de las histéricas en la Salpêtrière, bajo la investigación de Charcot. Georges Didi Huberman en su interesante libro *La Invención de la histeria* encuentra que se establece una complicidad entre los doctores y las enfermas y una cierta consciencia de lo que se espera de la pose de la mujer hipnotizada, catatónica o pasando por un episodio. Varios de los capítulos están atravesados por las representaciones del arte, introduciendo una extraña relación entre ciencia, psiquiatría, enfermedad e imagen artistizada. De una manera retorcida, las histéricas de la Salpêtrière devienen “modelos”- en el sentido Bellas Artes- de los psiquiatras y del fotógrafo. Ver Georges Didi Huberman, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía de la Salpêtrière* (1982).

Figura 23. Roger Fenton, Quinto y último Tableau de *las estaciones*, Castillo de Windsor, 1854. Royal photographic collection, Windsor.

Quiero relacionar esta práctica, que tiene en su centro la acción de posar con otra que posee similares componentes, surgida en otro momento histórico, en los espacios alternativos de la noche neoyorkina.

En la década de los sesenta se vio aparecer en los circuitos alternativos, particularmente entre minorías gay afro y latinas en Estados Unidos, la cultura del *Ballroom*. Teniendo como una de sus matrices importantes las poses de las modelos de la Revista de moda *Vogue*, se desarrollaba un baile que era en parte homenaje y en parte parodia de aquellos cuerpos hegemónicos y heterosexuales, índices del *mainstream* y del *star system*, que re afirmaba en los imaginarios ciertas ideas de cuerpo, estatura, peso, belleza y claro está, de clase y de estilos de vida y formas de deseo. El *voguing*, como se llamó a tal práctica, implicaba un ejercicio performático apropiacionista en cuyo seno se filtraban las características de esos cuerpos diversos que llevaban vidas excluidas y segregadas. La subcultura del *Ballroom* de forma perspicaz, era auto consciente de los juegos de representación y de cómo los cuerpos son leídos a través de fórmulas, tipificaciones y constructos culturales. Ponía el dedo en la llaga acerca de la performatividad del género, como plantearía Butler en uno de sus primeros textos, *El género en disputa*, publicado en 1990. Del mismo año de la publicación de tal libro, es por cierto, el documental de Jenny Livingstone *Paris is Burning* (1990) que daba reconocimiento a dichas prácticas contraculturales y de resistencia. También de 1990 es el éxito mundial de Madonna *Vogue*, con Luis y José Xtravaganza, ambos pertenecientes a la escena Ball, como asesores de coreografía. El video oficial de la canción de Madonna fue dirigido por David Fincher. Quisiera mencionar lo siguiente: en los primeros minutos del video -en blanco y negro-, Fincher hace

tomas de los cuerpos de algunos de los bailarines y detrás, en segundo plano, se alcanzan a ver algunas esculturas griegas.



Figura 24. Frame de *Vogue*, David Fincher, 1990

No puedo dejar de relacionar esta entrada con la entrada de *Olympia*, el filme de Leni Riefenstahl sobre las infames olimpiadas de 1936. El filme inicia con un recorrido por ruinas griegas, para luego detenerse en esculturas de cuerpos humanos, tallas de rostros y finalmente, en una disolvencia casi imperceptible, la cámara se queda mirando los cuerpos de atletas semi desnudos llevando a cabo acciones que replican la estatuaria griega.



Figuras 25 y 26. Imágenes tomadas de *Olympia*, Leni Riefenstahl, 1938

Por otra parte, la letra de *Vogue* alude a la revista y al encuadre fotográfico, que es parte de los metalenguajes del diseño de portada.



Figura 27. Captura de imagen del video *Vogue*, David Fincher, 1990.

De hecho, si se lleva a cabo una búsqueda en google de las carátulas de la revista *Vogue*, se podrían reconstruir los microcomponentes de la rutina coreográfica desarrollada por Madonna y el grupo de bailarines. De forma posmoderna y transhistórica, se junta la estatuaria griega con las carátulas de una famosa revista de moda dirigida para el público femenino y las performatividades de corporalidades disidentes. Aquí la imagen archivo funciona como conector, como sustrato fijo desde el cual surge el *third text* o las relecturas, y como representación canónica respecto de la que las poses se contrastan, se interrogan y actualizan. Las separaciones

entre alta y baja cultura han sido burladas, como burlan esos cuerpos en el salón de baile, las inscripciones binarizantes y la situación de precarización de las que por unas horas se escapan, performando sueños y otras vidas posibles<sup>63</sup>.

## Una escalera

En la famosa entrevista que Pierre Cabanne le hace a Marcel Duchamp en 1966, Cabanne indaga acerca del evento “clave de la vida” de Duchamp, aquél que determinó que abandonase la pintura abruptamente y los círculos vanguardistas parisinos. A esa pregunta responde Duchamp que ello tuvo causas múltiples, pero una determinante tuvo que ver con su *Desnudo bajando la escalera N. 2* (Cabanne, 1972:19). Vayámonos un poco hacia atrás en esa historia.

Duchamp pertenecía a una familia burguesa de normandía. Los padres habían estimulado una formación artística en los seis hijos, cuatro de los cuales siguieron una carrera en esa dirección. Cuando Duchamp estaba en sus 20, sus hermanos Jacques Villon y Raymond Duchamp-Villon se mudaron a Puteaux. Allí realizaban reuniones semanales para discutir sobre arte. A este grupo se lo conoció como Círculo de Puteaux y de él formaron parte Albert Gleizes, Jean Metzinger, - pioneros en la reflexión sobre el cubismo-, Fernand Léger, Henri Le Fauconnier, Robert Delaunay, entre otros. Practicaban un cubismo matemático, elegante y sobrio que se alejaba del propuesto por Bracque y Picasso, menos intelectual.

---

<sup>63</sup> Durante las entrevistas que realiza Livingstone en *Paris is Burning* una idea que aparece y re aparece mencionada por las entrevistadas es el deseo de ser ricas, tener esposo, familias, tener ropa, ser famosas y, desde luego, aparecer en la portada de la revista Vogue.

En 1911 el Salon des Independents había mostrado obra de varios de ellos, introduciendo el cubismo al público francés. Un año después se volvía a organizar la muestra, cuya sección de cubismo estaba a cargo de Gleizes y Metzinger<sup>64</sup>.

A comienzos de 1912 Duchamp había terminado la segunda versión de una pintura que se ocupaba del movimiento y que lo descomponía en sus diferentes microcomponentes. La pieza, *Desnudo bajando la escalera N. 2*, presenta una figura inidentificable, cercana a la imagen de una máquina, trabajada a partir de formas geometrizadas de color metálico. El *desnudo* estaba hecho, más que por medio de una grilla que ha sido descompuesta o distorsionada, como lo hacían Picasso y Braque, por una imagen que recuerda las descomposiciones del movimiento obtenidas en las fotografías de Marey. De hecho, en la entrevista Duchamp hace alusión al fisiólogo francés. La pieza en su parte baja llevaba escrito el título.

El cuadro disgustó ostensiblemente a los organizadores del evento que procedieron a hablar con Villon y con Duchamp-Villon para aconsejarles que llamaran a juicio a su hermano menor. Para corregir el error sugirieron: o bien Marcel borraba el título de la tela, o bien, retiraba la pintura del evento. Cuenta Duchamp:

En el grupo de personas más avanzadas de la época algunas de ellas tenían unos extraordinarios escrúpulos y mostraban una especie de terror. Personas como Gleizes, que sin embargo eran extremadamente inteligentes, encontraron que el *Nu* no estaba en absoluto en la línea que ellos habían trazado. Hacía dos o tres años que imperaba el cubismo y ellos tenían una línea de conducta extraordinariamente precisa, recta, que preveía todo lo que sucedería (Cabanne, 1972:19).

---

<sup>64</sup> Gleizes y Metzinger se convirtieron en los más tempranos teóricos del cubismo, publicando en 1912 *Du Cubism* el mismo año en que se celebró el Salon des Independents que se menciona. De 1913 será *Les Peintres Cubistes* de Guillaume Apollinaire.

Este acontecimiento hizo que Duchamp se desencantara de la capacidad libertaria y emancipadora que prometían las nuevas propuestas.

El por qué de la molestia de Gleizes y Metzinger por el cuadro no está claro, aparentemente no tenía que ver con su “cercanía” al lenguaje que estaban desarrollando los futuristas en Italia, ni siquiera con la pieza misma. El problema radicaba en el título. Este malestar lo pone al desnudo Duchamp ya al final de su vida, en una entrevista que circula en la revista *Vogue*, en la que entre publicidades de ropa interior femenina, habla con William Seitz (1963).



Figura 28. Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera (N. 2)*, 1912, óleo sobre lienzo, 147 x 89 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

My brothers came to my studio the day before the show was to open and said “The Cubists think it’s a little off beam”. They asked, “Couldn’t you at least change the title?” They thought it was too much of a literary title, in a bad sense-in a caricatural way. A nude never descends the stairs-a nude reclines you know. Even their little revolutionary temple couldn’t understand that a nude could be *descending* the stairs.

Este breve párrafo es tremendamente esclarecedor. Ofrece, por decirlo así, un amasijo en el que se amalgaman teorías, convenciones, tensiones, sobreentendidos, expectativas. Es en cierta medida como una biopsia a la vanguardia. Hay en ese gran desencuentro, la idea de derrotero, como lo expresa Duchamp, que se contradice con la idea de estar abriendo camino, que fue parte del discurso vanguardista, de su autorrepresentación como sujetos audaces y arrojados que se lanzaban con valentía a lo desconocido. El punto de eclosión, el nodo del desencuentro es una tríada: un desnudo, una pose y una acción. Es decir, en juego estaban el género desnudo, la idea de pose y por ende, la convencionalización de un constructo estructural en el arte posterior a las academias<sup>65</sup>. Un desnudo es un cuerpo que existe en cuanto se da al goce de ser visto, no tiene un afuera respecto a la mirada que lo contempla. La pose, por otra parte, implica estatismo, congelamiento. Parte de la convencionalización que produce el género desnudo está inmerso en la pose, en su negación del movimiento y de la acción, en la conversión del cuerpo en imagen. Rota la convención, se rompe la malla y he aquí que estamos ante un cuerpo desnudo que se

---

<sup>65</sup> Se trataba de un aspecto importante de esa tecnología del género. No olvidemos que acceder al desnudo de modelo vivo o no, produjo un separatismo en el arte, discriminó fuertemente entre artistas hombres y artistas mujeres. Eso a su vez cerró a las mujeres la posibilidad de realizar piezas del género historia y eso les impidió alcanzar la fama, el reconocimiento, premios y ser coleccionadas por las instituciones oficiales. *El desnudo bajando la escalera* producía un desencadenamiento de significantes con implicación en el poder y en los privilegios. Los desencadenaba y los derramaba.

mueve, que actúa, que baja y sube escaleras, que mira, que quizás bostece. La idealidad de la convención da paso a la organicidad del cuerpo, a su fenomenología, a lo que he denominado posición corporal. Aquí, la expectativa de ver una mujer desnuda y yacente se tuerce hacia un cuerpo desnudo -rompe con el género desnudo, en buena medida- con agencia, que se “descongela”, rompiendo la pose para acometer una acción. De ahí que la pieza fuera tan insidiosa y por eso la llamada al orden.

Lo cierto es que Duchamp se dirigió al lugar del evento, descolgó la pieza y se marchó.

**SALA DE TRIBUNAS INVERSAS PARA CUERPOS POR TIERRA**

La palabra tribuna viene del latín y según el DRAE<sup>66</sup> significa

1. f. Plataforma elevada desde la cual se lee o perora en las asambleas públicas o privadas, y, por ext., cualquier otro lugar desde el cual se dirige el orador a su auditorio.
2. f. Galería destinada a los espectadores en las asambleas en las que un orador lee o perora.
3. f. Ventana o balcón que hay en algunas iglesias, y desde donde se podía asistir a las celebraciones litúrgicas.
4. f. Localidad preferente en un campo de deporte.
5. f. Plataforma elevada para presenciar un espectáculo público, como un desfile, una procesión, etc.
6. f. Oratoria, principalmente política, de un país, de una época, etc.
7. f. Conjunto de oradores políticos de un país, de una época, etc.
8. f. Plataforma elevada y con antepecho, desde donde los oradores de la Antigüedad dirigían la palabra al pueblo.

Empleo el término *tribuna* tomándolo de una de las pinturas incluidas en este ensayo visual, la *Tribuna de los Uffizzi*. En casi todas las acepciones que aporta el DRAE, el término hace referencia a un lugar preferente desde el cual se ubica quien perora: un orador, un abogado, un político, un sacerdote, un manifestante. Uso la noción de *tribuna inversa* provocando un contraste dramático respecto a estos espacios reservados a sujetos con agencia, para mostrar una colección

---

<sup>66</sup> <https://dle.rae.es/tribuna>

de piezas en las que una mujer desnuda ha sido colocada en lugar destacado, precisamente para poner en evidencia una situación opuesta: su vulnerabilidad y de precariedad. Esa tribuna permite que ella, ese cuerpo por tierra, sea vista con comodidad por un cuerpo colectivo masculino.



Imagen 13. Andrea Vesalio, *De humani corpus fabrica libri septem*, 1543. Frontispicio. Xilografía sobre madera de Jan Stefan von Calcar, impreso por Joannis Oporini.



Imagen 14. Johan Zoffani, *Retratos de los académicos de la Royal Academy*, 1771-72. Óleo sobre tela, 101 x 147 cm. Col. Royal Collection of the British Royal Family, Inglaterra.



Imagen 15. Johan Zoffani, *La tribuna de los Uffizi*, 1772-778. Óleo sobre tela, 123.5 x 155 cm. Col. Castillo de Windsor.



Imagen 16. Jean-León Gerôme, *Friné ante el aerópago*, 1861. Óleo sobre tela, 80 x 128 cm. Col. Hamburger Kunsthalle, Alemania.

Friné fue una famosa *hetaera* (cortesana) de la Antigua Grecia que ejerció como modelo de varios artistas. La historia cuenta que era la modelo favorita de Praxíteles. Fue acusada de irrespetar los misterios Eleusianos<sup>67</sup> y por ello, se la sometió a juicio. Su abogado defensor, Hipérides, viendo perdido el caso, desnudó a Friné. El gesto, entenderíamos, buscaba señalar la perfección del cuerpo de Friné y por tanto, había sido favorecida por Perséfone y Deméter para con ella. Los jueces, según esta historia que no cuenta con sustento ni fuente, al ver su belleza, la perdonaron.

---

<sup>67</sup> Rituales anuales de la antigua Grecia dedicados a celebrar el regreso de Perséfone junto a su madre Deméter.



Imagen 17. Edwin Longsdon, *Mercado de esposas de Babilonia*, 1875. Óleo sobre tela, 172 x 304 cm. Col Royal Holloway College de Londres

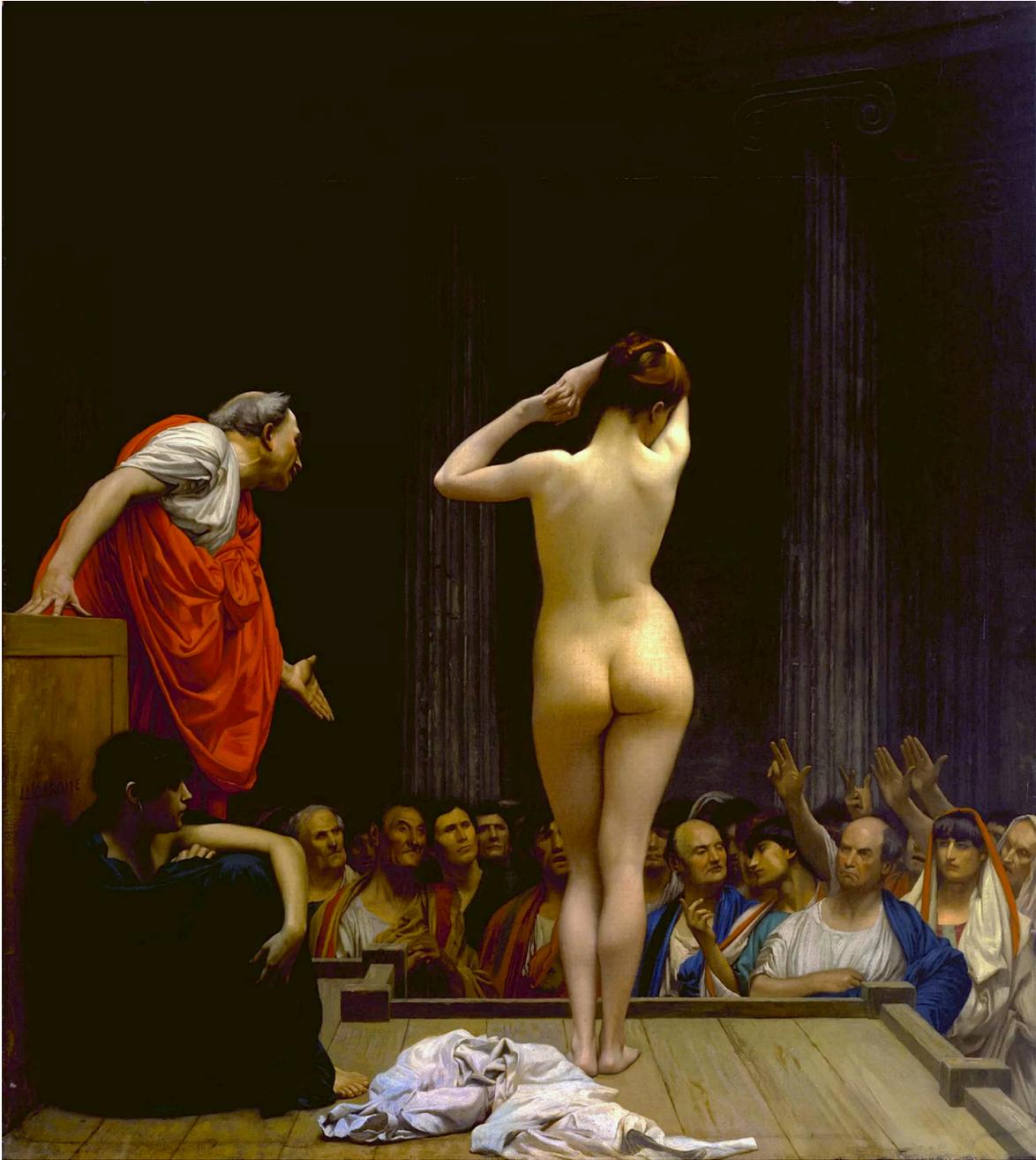


Imagen 18. Jean-Léon Gerôme, *Mercado de esclavos*, 1884. Óleo sobre tela, 64 x 57 cm. Col. Walters Art Museum, Baltimore, Estados Unidos.



Imagen 19. Jean-León Gerôme, *Mercado de esclavos en la antigua Roma*, 1884. Óleo sobre tela, 92 x 74 cm. Col. San Petersburgo.

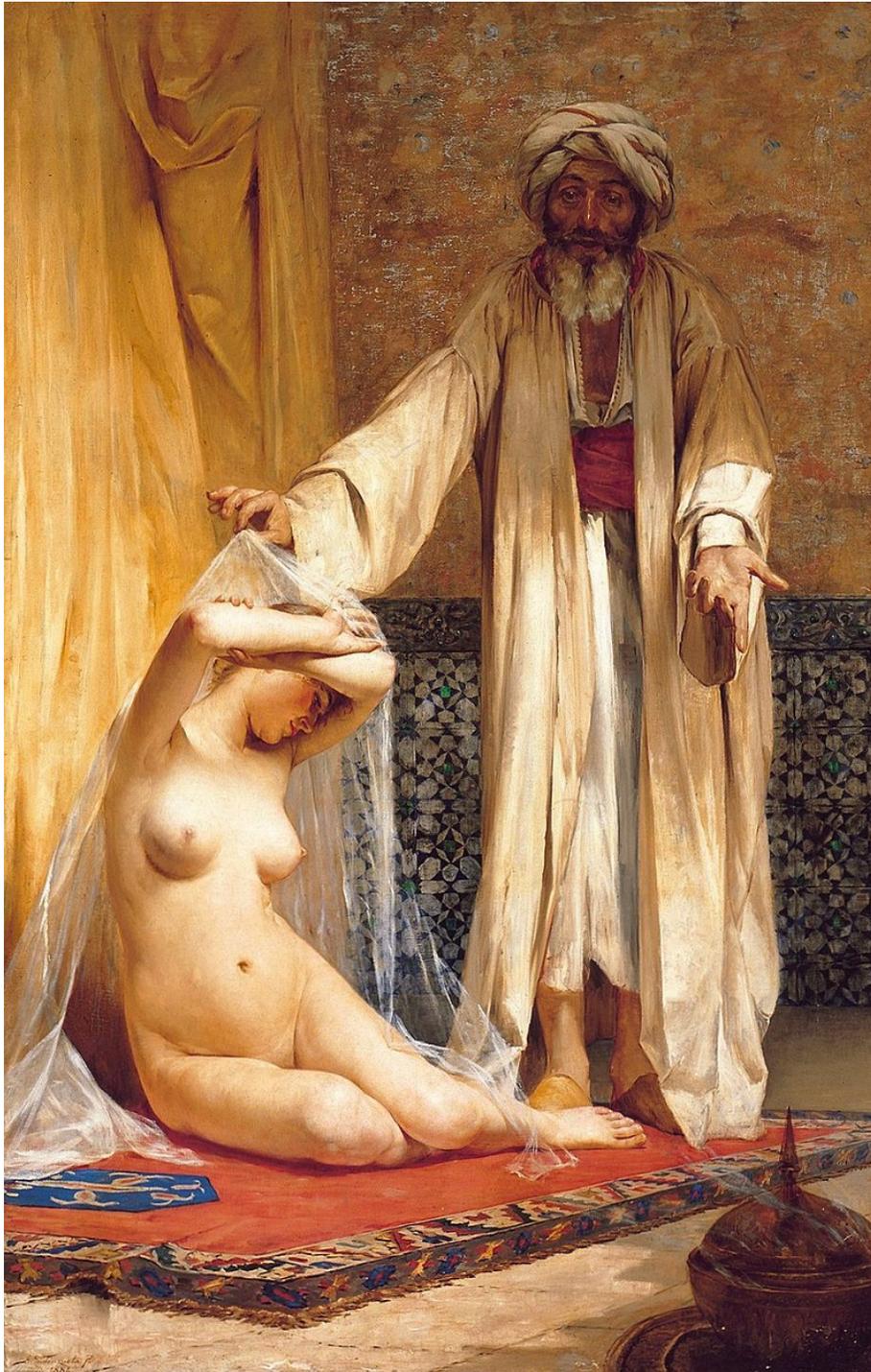


Imagen 20. Alfredo Valenzuela Puelma, *La perla del mercader*, (*Antes Marchand d'esclaves*), 1884.

Óleo sobre tela, 215 x 138 cm. Museo de Bellas Artes de Chile.

Primer desnudo presentado en Chile.



Imagen 21. José Jiménez Aranda, Una esclava en venta, c. 1897. Óleo sobre tela, 100 x 82 cm. Col. Museo del Prado

El letrero, en griego, dice: *“Rosa de 18 años en venta por 800 monedas”*



Imagen 22. Pierre André Brouillet, Una lección de clínica en la Salpêtrière, 1887. Óleo sobre lienzo, 430 x 290 cm. Col. Université, Paris, Descartes.

La pieza nos incluye dentro de una de las famosas lecciones de los martes que daba el Dr. Jean Martin Charcot en La Salpêtrière. El pintor, André Brouillet, fue discípulo de Jean-Léon Gérôme.

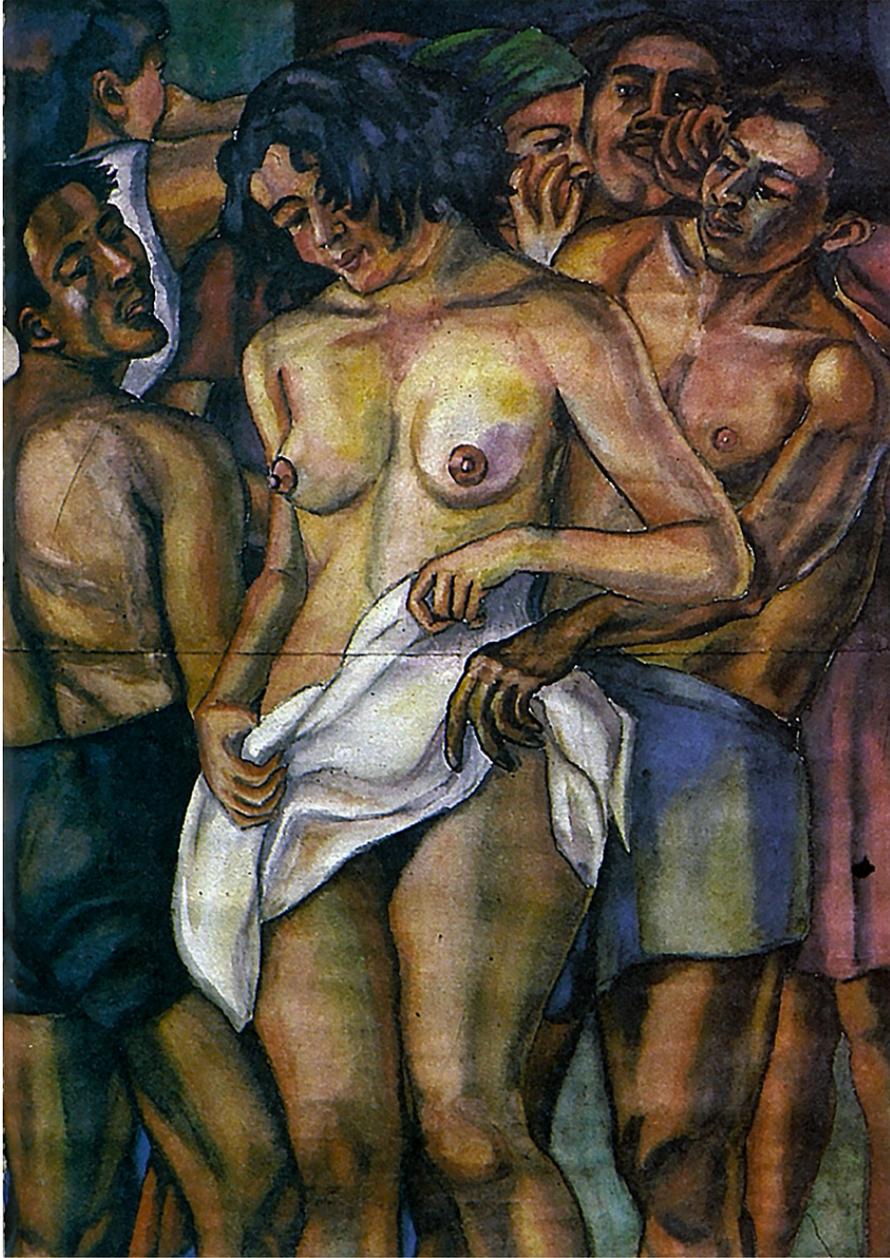


Imagen 23. Débora Arango, *Friné o Trata de blancas*, 1940. Acuarela sobre papel, 99 x 131 cm. Col. Museo de Arte Moderno de Medellín, MAMM.



Figura 24. Yves Klein, *Antropometría*, 1960. El grupo de cámara que lo acompaña está interpretando la *Sinfonía monótona*, compuesta por Klein. Atrás se ve uno de sus monocromos.



Imagen 24. Steven Klein, *Dolce & Gabanna*, otoño/invierno, 2007.



Imagen 25. Steven Klein, *Dolce & Gabanna*, otoño/invierno, 2007.

“Los diseñadores de moda Domenico Dolce y Stefano Gabbana (Dolce & Gabbana) han afirmado que "España se ha quedado un poco atrás", al comentar la **polémica** suscitada ante una foto de su campaña publicitaria porque incitaba a la violencia contra las mujeres”.

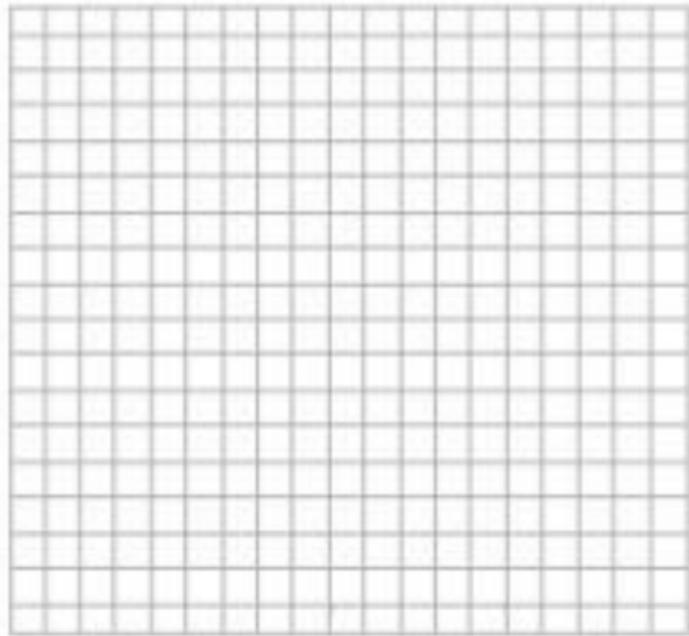
<https://www.20minutos.es/noticia/205470/0/dolce/gabbana/anuncio/>

## Capítulo 2

### Abrir la imagen, abrir el archivo



En una hoja en la que he dibujado un cuadro cartesiano simple, propongo puntos a distancias regulares en el eje de la ordenada y de ahí hago emerger líneas paralelas. Hago lo mismo en el eje de la abscisa. Así obtengo una retícula.



Esa retícula estuvo, por lo menos desde el Renacimiento en el trazado inicial de un dibujo, de una pintura, de un bosquejo para un fresco, de un cartón para un gobelino. Suponía el grado cero del dibujo. Esa retícula siguió existiendo pasados los siglos. La retícula es transparente, invisible, pasa desapercibida, pero allí está. Detrás de grandes y pequeñas obras de arte, de dibujos, de performances, de escenografías, de instalaciones (Si a los ejes Y y X, agrego el eje Z, pasa de ser bidimensional a ser tridimensional mi cuadro cartesiano y por ende, se espacializa)<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Ver *Puerta vaivén*, pag 153.

Persiste porque ella, se supone, es neutra, un mero instrumento. Así, la retícula, cuya forma primera es mi esquema cartesiano simple, tiene por lo menos dos maneras de circular y de existir. Por una parte, en tanto estructura útil e instrumental, está detrás de la imagen, es su componente oculto. No tiene que ver con temas, estilos, autores, épocas, momentos. Es invariable y como diría Rosalind Krauss, ahistórica y eterna. Expansible, centrípeta y centrífuga, pero invisible (Krauss, 1996:23-37).

Pero la retícula juega otro rol en la representación. Lejos de ser neutra, como arriba afirmé, está preñada de ideología, prejuicios e imaginarios. Entre cada línea de esa cuadrícula está sumergido el discurso racionalista moderno cartesiano. La retícula fronteriza, fragmenta, porciona, limita; encuadra, reencuadra, geometriza; proporciona, ordena, estabiliza. Tiende a conducir a la simetría, a la predecibilidad. Contiene la potencia de progresión, su lógica es modular, serial. Al respecto dice Krauss: “no hay ninguna otra forma que se haya autoafirmado tan implacablemente y haya sido al mismo tiempo tan impermeable a los cambios como la retícula (Krauss, 1996:23). Hoy la vemos en uso y actuación en cada cuadro de excel, en los renderes arquitectónicos, en el monitor de la cámara de video o de fotografía, en *Photoshop*. En *Canva* cuando vamos a hacer un diseño gráfico, cuando miramos a Sol Le Witt, a John Coplans o a Hanne Darboven. Los montajes de Wolfgang Tillmans o Libia Posada la ponen de manifiesto en el espacio de la sala de exhibición y las *Miss FotoJapón* de Juan Pablo Echeverri se afirman en su repetición y obsesividad. Desde luego, reina en los planos de las salas en las que vamos a realizar un montaje.

## Un grabado

La visión requiere instrumentos visuales; una óptica es una política del posicionamiento.

Los instrumentos de visión hacen de intermediarios entre puntos de vista.

(Donna Haraway, 1995: 332)

En 1525 Alberto Durero llevó a cabo varios grabados en madera destinados a ilustrar *El tratado sobre la medida*, libro en el que recogía su experiencia y conocimiento acerca del sistema de representación planteado por la escuela florentina a la que tanto admiraba y cuyas herramientas para representar había aprendido años atrás. En este manual se incluyen dos xilografías sobre el arte de usar la perspectiva<sup>69</sup>. Durero continuó corrigiendo su tratado los años siguientes, pero esa edición modificada sólo fue impresa en 1538, después de su muerte. En esta segunda edición Durero había incluido dos nuevas xilografías. Este grupo de grabados es bastante conocido. No obstante, hay uno de ellos que ha recibido especial atención, *Dibujante representando en perspectiva a una mujer reclinada*.

El tema, desde el punto de vista del arte de su momento, sería inhabitual, pero, inscrito dentro del género “manual”, guarda total pertinencia. La gráfica introduce al espectador en la intimidad del taller donde está teniendo lugar una sesión de dibujo. El formato estrecho y apaisado<sup>70</sup> nos coloca en el espacio de forma lateral (figura 4).

---

<sup>69</sup> El manual de 1538 puede descargarse en <https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-8271>.

<sup>70</sup> Formato apaisado, recordemos, hace referencia al formato que solía emplearse para representar paisajes. Es un formato que es más largo que alto y se presta, por ejemplo, para la representación de un panorama, otra palabra que está relacionada con el paisajismo.

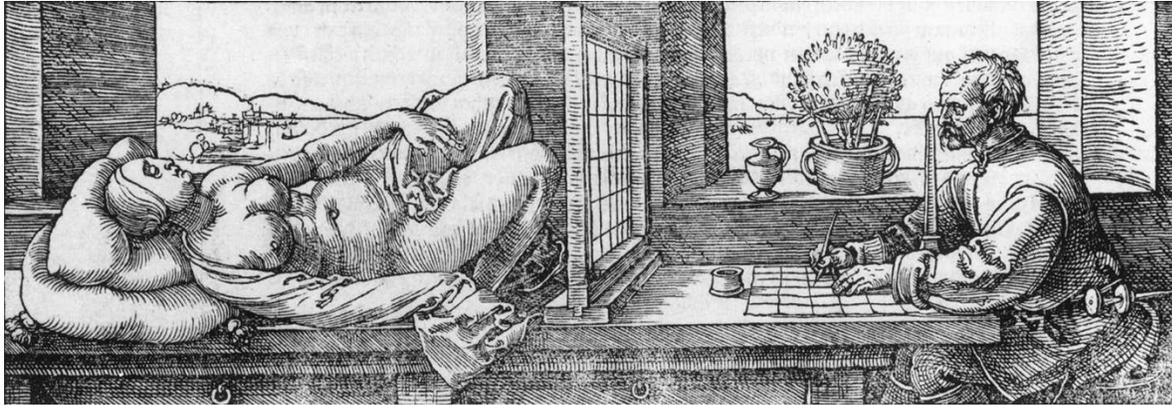


Figura 1. Alberto Durero, *Dibujante representando en perspectiva a una mujer reclinada.*, 1538, grabado en madera. 7.7 x 21.4 cm. En *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und richtscheyt, in Linien, Ebnen und gantzen Corporen*. Col. ETH Zurich -Bibliothek, Alemania.

Algunos años atrás, el filósofo florentino Pico della Mirandola había escrito un texto hoy célebre, el *Discurso sobre la dignidad del hombre* (1486), con el que podemos relacionar este grabado. El *Discurso*, como se lo llama, ha recibido mucha atención en tanto representa en buena medida una puesta en actualización de la narración bíblica del sentido singular y central del humano. Por ello, se ha convertido en un referente fundamental de las narraciones humanistas modernas y, con ello, es eje nodal del imaginario antropocentrista. Al inicio del *Discurso*, della Mirandola reconstruye el momento del génesis, en el que Dios, habiendo terminado su creación y deseoso de completar su magna obra, está en trance de crear un ser que, dotado de elevadas características, sea capaz de admirar ese mundo nuevo. No obstante, Dios se ha quedado sin material para dar forma, así que crea al hombre sin una propia, le da la posibilidad de adoptar una forma según su decisión y dota a esa criatura de una inmensa autonomía y de libre albedrío. El fragmento dice así:

Así pues, hizo del hombre la hechura de una forma indefinida, y, colocado en el centro del mundo le habló de esta manera: “No te dimos ningún puesto fijo, ni una faz propia, ni un oficio peculiar, ¡oh Adán!, para que el puesto, la imagen y los empleos que desees para ti, esos los tengas y poseas por tu propia decisión y elección. Para los demás, una naturaleza contraída dentro de ciertas leyes que les hemos prescrito. Tú, no sometido a cauces algunos angostos, te la definirás según tu arbitrio al que te entregué. Te coloqué en el centro del mundo, para que volvieras más cómodamente la vista a tu alrededor y miraras todo lo que hay en ese mundo. Ni celeste, ni terrestre te hicimos, ni mortal, ni inmortal, para que tú mismo, como modelador y escultor de ti mismo, más a tu gusto y honra, te forjes la forma que prefieras para ti. (della Mirandola, 2016;104-105)<sup>71</sup>

En el discurso, Dios hace una criatura que tiene, además, la capacidad de decidir su sentido, su papel en ese mundo nuevo, su dignidad. Della Mirandola, de acuerdo con el espíritu renacentista, establece en su texto la singularidad del *hombre* y una excepcionalidad que lo dota de poder sobre las otras criaturas. El filósofo en su relato, espacializa al hombre en el centro del mundo, pero fuera de él, como observador, por lo que éste se traza en definitiva incongruencia con respecto al mundo.

En el grabado de Durero y en el *Discurso* de della Mirandola, se *puede ver* en funcionamiento la misma estructura ideológica. El hombre está por fuera de la escena de la representación, puesto que es justamente él quien se ocupa de hacerla. Su mirada es la que se

---

<sup>71</sup> Ver la elaboración del *hombre vitruviano* de Da Vinci en páginas 87 y siguientes. Ambas obras, el *discurso* de della Mirandola y el dibujo de Leonardo guardan similitudes importantes. Vale la pena mencionar que el dibujo de da Vinci es posterior por varios años.

ejerce sobre lo otro: sobre los otros vivientes, sobre la naturaleza. Es una criatura que, sin lugar en la creación, ve sin ser vista<sup>72</sup>. Es un testigo privilegiado del mundo, constituye una mirada que actúa sobre lo otro desde la certidumbre de su propia excepcionalidad. Grabado y Discurso pertenecen al mismo marco temporal e ideológico que el epitafio que le escribiera en 1520 el Cardenal Pietro Bembo a Rafael Sanzio: “Aquí yace Rafael, mientras vivió, la naturaleza temió que la dominara, y cuando murió, temió su propia muerte.” (Nieto Olarte, 2019, 325).

Discurso, epitafio y grabado van formulando un imaginario que diviniza al hombre, colocándolo en un lugar de complicidad con Dios (es una especie de par). Desde ese lugar, se diría, lo acompaña en el acto de admiración por lo creado (y en la capacidad de crear e intervenir). La mirada del hombre, cargada de poder, dignifica, da sentido, convierte a lo otro en imagen. Ese sujeto divinizado con la mirada representa. Entiendo allí la génesis de un relato, aquél en que el hombre comparte potestades divinas, las de ser creativo/creador y representante. Y bien, en esa capacidad de creación, de dar forma, de hacer algo de la nada, de modificar lo existente ¿Acaso no se funde la idea de *hombre* con la de *artista*, en cuanto emblema de la excepcionalidad humana?

Pero volvamos al grabado. En este vemos una mesa dividida en dos partes iguales. A la derecha, está sentado el dibujante, lápiz en mano, trabajando sobre un papel reticulado. Cerca de

---

<sup>72</sup> Donna Haraway en su ya clásico ensayo *Conocimientos situados* dice: “Cualquier perspectiva da lugar a una visión infinitamente móvil, que ya no parece mítica en su capacidad divina de ver todo desde ninguna parte, sino que ha hecho del mito una práctica corriente. Y como truco divino, este ojo viola al mundo para engendrar monstruos tecnológicos (Haraway, 1995:325). Me resulta de interés señalar la posible filiación entre la institución de esa mirada mítica que excepcionaliza al hombre en el Renacimiento y la que señala Haraway, ya más que digerida, funcionando en el mundo contemporáneo, que, como ella lo señala, ha hecho de la mirada mítica una práctica incorporada.

su ojo izquierdo se ha colocado un dispositivo para enfocar. Con un solo ojo mira hacia la retícula-pantalla instalada en el centro de la mesa, a través de cuya transparencia grillada verá a la modelo yacente al otro lado. Al fondo de la estancia, dos ventanas encuadran el paisaje lejano, una marina, y a cada uno de los dos personajes. La línea de horizonte que forma el paisaje, coincide casi perfectamente con la línea imaginaria que va de los ojos del dibujante, atravesando la grilla, al cuerpo de la modelo, congelada en su pose.

Dada la particular composición de la pieza de Durero y los precisos signos que la constituyen, no es de extrañar que sea tan célebre. Podría ser, por ejemplo, entendida como un compendio visual que agrupa las diversas características de la forma de mirar del Quattrocento, *mirada* que luego se volvería en la mirada emblemática, a pesar de la formulación de otras miradas<sup>73</sup>. Lo que allí se describe, dicho de otro modo, es una máquina de ver. Los componentes que la constituyen podrían describirse así: el vidente o representante, ubicado a la derecha, está priorizado respecto del mundo al que representa.<sup>74</sup> Soberano en el entorno, este observador ha recibido por mandato divino, la tarea y el poder de representar. Durero, fuera de cuadro, representa a ese representante, que es, en un desdoblamiento lógico, su *alter ego* en gráfico, de

---

<sup>73</sup> Para Jonathan Crary, el siglo XIX con la presencia de los estudios sobre óptica, las investigaciones en torno al cuerpo, al cerebro y a la visión, con las máquinas ópticas, particularmente con el estereoscopio, esa mirada muta drásticamente, para volverse una mirada incorporada, fenomenológica, en la que la frontera entre representante y observador se diluye. No obstante, la mirada monocular, descorporalizada, objetiva y desde ninguna parte seguirá su vida como metáfora de una cierta mirada. La identifico con la mirada de la ciencia y de las “ciencias del hombre”, citando a Foucault.

<sup>74</sup> Alineado en la misma dirección se encuentra el comentario de Svetlana Alpers respecto a lo que caracteriza la mirada de Alberti: “La imagen de Alberti, en cambio, no empieza en el mundo visible, sino en un sujeto vidente que contempla activamente los objetos -preferentemente figuras humanas- en el espacio [...] Unido a la visión albertiniana está el protagonismo de la figura humana, pues la razón de hacer cuadros está en la *historia*, la representación de hechos humanos significativos (1987, 83-84).

modo que la pieza es una especie de autorretrato. El poder queda entrapado entre esos dos sujetos masculinos que describen el mundo o *El origen del mundo*.<sup>75</sup>

Volvamos una vez más a nuestro grabado en madera. El aparato de la representación no es, entonces, la mesa, la pantalla, el papel cuadriculado o la mira. El aparato de la representación es el conjunto completo. Este constituye una máquina de visión que se abre y se expande entre la matriz de madera y el grabador que talla la figura de un dibujante en el acto de dibujar (imagino que el bloque de madera está también grillado, estableciendo una *mise en abyme*). En esa medida, esta imagen habla de cómo se hacen las imágenes, cuál es el espacio del representador y dónde se ubica el espectador, de tal suerte que *Dibujante representando en perspectiva a una mujer reclinada* es una metaimagen, esto es, una imagen que reflexiona sobre la propia imagen. Amplío enseguida esta idea.

## **Acerca de las metaimágenes**

En su libro *Teoría de la imagen* (1994), W. J. T. Mitchell encuentra puntos en común en dos pensadores tan diversos como Erwin Panofsky y Louis Althusser. Ambos presentan una similitud interesante: al inicio de una de sus obras fundamentales<sup>76</sup>, recurren al acontecimiento de un saludo cívico que tiene lugar en el espacio público para explicar, el uno, qué es la iconología, y el otro, qué es la ideología. Mitchell se apoya en esta coincidencia para desplegar en los

---

<sup>75</sup> Hago referencia a *El origen del mundo* (1866), pintura al óleo del artista realista Gustave Courbet. En esta célebre pieza, el pintor francés encuadra en una composición cerrada, los genitales de un cuerpo femenino. Señalo que aquello que observa el dibujante de Durero probablemente es lo que ve Courbet, o dicho de otra forma, 1. La pieza de Courbet constituye un diálogo con Durero, es complemento. 2. *El origen del mundo* nos ubica en el lugar del pintor, en una especie de giro de la cámara dentro de la misma escena. El dispositivo del que hablaré más adelante, está en funcionamiento.

<sup>76</sup> Me refiero a *Estudios sobre Iconología* de Erwin Panofsky (1939) y a *Ideología y aparatos ideológicos del Estado (notas para una investigación)*, de Louis Althusser (1970).

diversos ensayos que componen su libro, relaciones estructurales entre el estudio de las imágenes y la ideología. Uno de los ensayos está dedicado a pensar las metaimágenes. Su punto de partida, podría decirse así, es una pregunta sobre la capacidad que tienen las imágenes de reflexionar sobre ellas mismas.

Pues bien, ¿qué cosa es una metaimagen para Mitchell? Una metaimagen, explicará, es una imagen autorreflexiva, esto es, una imagen que habla de lo que las imágenes son. Cuando estamos ante una metaimagen, afirma Mitchell, ésta, en lugar de neutralizar la manera como opera, para dar paso a la representación de un tema u objeto determinado, lo que hace es exponerse “a sí misma, para ser sometida a escrutinio” (1994, 50). De esta manera, se podría afirmar que las imágenes autorreflexivas tienen conciencia de su propio modo de funcionar, y es sobre esa conciencia que tratan. Así, invitan al observador a reflexionar sobre su funcionamiento, pero, en tanto ello logran, ocasionan irremediabilmente un acto de autorreflexión por parte del observador. Es decir, las metaimágenes hacen que el espectador sea consciente de su participación en la representación, actúan como un espejo ante el cual el observador se proyecta. Aun, agrega Mitchell, hacen que el observador sea consciente de la posición de su cuerpo ante la imagen, arrojan información sobre un cierto sistema de creencias, inscrito en un momento histórico determinado, ubicado en un espacio físico, étnico y social.

Si en atención a lo anterior entendemos que *Dibujante representando en perspectiva a una mujer reclinada* es una metaimagen, podemos articular los esfuerzos de Durero por realizar una exhibición didáctica de un sistema representacional que produce una mirada sobre el mundo, más aún, que, en esa medida, produce lo visible, diciendo con ello, que ese aparato encierra en sí mismo un enorme poder. Por otra parte, desde el punto de vista del discurso antropocéntrico, este sistema inequívocamente coloca al hombre en el centro de la representación, como lo hace discursivamente della Mirandola.

Por otra parte, es oportuno considerar lo mencionado por la historiadora del arte Svetlana Alpers: “En su ordenamiento del mundo y en su posesión del significado, un tal arte, tanto como el análisis que los historiadores del arte le han dedicado, afirma que el poder del arte sobre la vida es real” (2018, 187)<sup>77</sup>.

Podría ser posible hacer un trazado histórico documentable e identificar cómo la mirada clínica, por ejemplo, recibió lecciones de los regímenes de mirada renacentistas y, de hecho, casi hizo un calco, desde el inconsciente cultural, de la máquina de visión de Durero para establecer su propio teatro. Enseguida, un ejemplo que podría ser de interés.

En 1668, el cirujano francés François Mauriceau escribió un tratado que pasaría a la historia de la medicina, de la ginecoobstetricia y, por derecho propio, a la historia a secas, pues sus planteamientos cambiarían el curso de los protocolos seguidos durante el trabajo de parto y que aun hoy, con modificaciones obvias, están en vigencia. Anteriormente, en Europa, la mujer en trabajo de parto se sentaba en una silla baja y sólida, con el asiento en forma de herradura, en una posición cercana a la de cuclillas. Esta posición opera con la gravedad, permite que la mujer en trabajo tenga libertad de movimientos y sea parte activa en su parto. Mientras ella está

---

<sup>77</sup> “In its ordering of the world and in its possession of meaning, such an art, like the analysis art historians have devoted to it, asserts that the power of art over life is real” La traducción es propia.

cómoda, será la partera la que se incomode cuando, durante el trabajo de parto, debería agacharse bajo la silla para controlar la posición del bebé o su salida.



Figura 2. Silla de parto (Arboleda, E., 2017).

Después de Mauriceau se pasará a una mesa de disección, muy parecida a la que representa Durero, que privilegia la visión del médico, y dándole toda la actividad a él, somete a la parturienta a la situación de sujeto enfermo, yacente, inútil y dócil (figura 7).

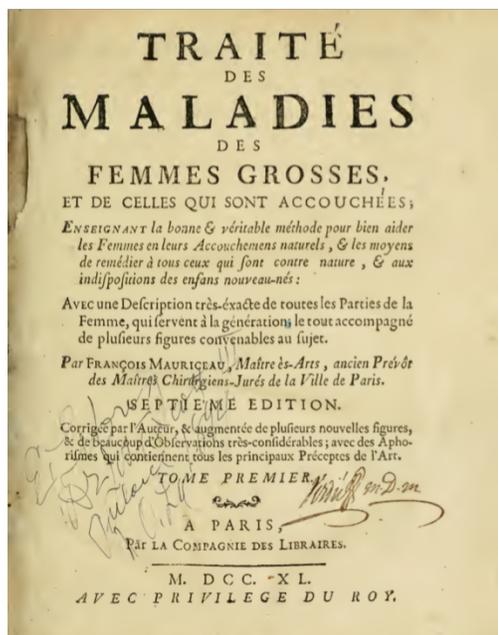


Figura 3. François Mauriceau, 1668. *Traité des Maladies des Femmes Grosses et de celles qui sont accouchées*. Bibliothèque Nationale de France. <https://www.bnf.fr/fr>

## Cuando la forma se derrama

Astutamente Barbara Freedman señala un detalle que es de importancia en el grabado de Durero. Observa que el dibujante, guarecido tras su mirilla, está cegado por ella misma, disuelto por su ansiosa necesidad de objetivarse (1991:1). Distanciado de su objeto por la pantalla, por las cuadrículas, desde su realidad de grillas, geometrías, órdenes y jerarquías, se protege de lo otro, de lo real, de lo erótico, de lo carnal. Agrega Freedman:

La necesidad del dibujante de constituir un orden visual y de distanciarse a sí mismo de aquello que ve, sugiere un inútil intento de protegerse de aquello que podría (no) ver. Sin embargo, la tela que cubre las piernas de la mujer no es suficiente protección. El dispositivo para ver o la pantalla tampoco logran delinear o contener su deseo. El pintor de perspectiva

ha sido fijado en ese momento, paralizado, incapaz de capturar la visión que lo encierra.

(1991, 1)<sup>78</sup>

El otro al lado siniestro de la pantalla es peligroso, es, como veremos más adelante, lo informe (Bataille, 1997). Es la emergencia de la muerte y vida en su exceso. Es la constatación de la presencia del tacto, de los aromas y de los olores, de los fluidos corporales, de lo instintivo, del goce, del ruido obsceno. De ahí la necesidad de la pantalla, la urgencia de realizar una “corrección de perspectiva” que introduzca ese derrame de lo informe dentro de un lenguaje abstracto, controlable y racionalista.

Así, la mesa de trabajo de Durero y la de operaciones de Mauriceau son lugares de puesta en régimen, en formalización. La mujer yacente es ubicada por el dibujante sobre una mesa, a la altura de su mirada. Ella que ante todo, es un cuerpo, está separada del artista por la retícula-pantalla, como la he denominado, límite que oportunamente la encuadra y cuadrícula, desarmándola como un geométrico rompecabezas. Se ha procurado higienizar aquello informe y heterólogo en el teatro de la forma. Por otro lado, ¿podría imaginarse algo más heterólogo que un parto, una mujer quizá gimiendo y un trozo de coronilla sanguinolenta asomando por entre sus piernas abiertas y sangrantes?

---

<sup>78</sup> The draftsman's need to order visually and to distance himself from that which he sees suggests a futile attempt to protect himself from what he would (not) see. Yet the cloth draped between the woman's legs is not protection enough; neither the viewing device nor the screen can delineate or contain his desire. The perspective painter is transfixed in this moment, paralyzed, unable to capture the sight that encloses him.

## Una máquina de ver

Más arriba proponía que lo que muestra Durero en su xilgrabado es una máquina de ver. Esta idea la quiero enlazar con la de máquina antropológica expresada por Giorgio Agamben en *Lo Abierto* (2006), pues me es de utilidad para pensar el problema de la representación.

Agamben demuestra a través de una sugestiva argumentación, que Linneo, el formulador de la taxonomía - que aun hoy, con actualizaciones se emplea-, se muestra perplejo a la hora de otorgar al Hombre una particularidad, sin tener que apoyarse en nociones religiosas o metafísicas. Para Linneo no era, de hecho, claro que los simios como los demás *bruta*, “se distinguieran sustancialmente del hombre por estar privados de alma”. Prueba de esta profunda inconformidad, la constituye una nota presente en el *Systema Naturae* en la que, ante la definición que hace Descartes de los animales en cuanto *autómata mechanica*, comenta con sarcasmo: “evidentemente Descartes nunca vio un simio”. (Agamben: 2006:53- 54).



Figura 4. Hugo Rheinhold. Mono con cráneo. Ca. 1893. Bronce. 30 cm.

Linneo ante la dificultad de encontrar un descriptor que le permitiera expresar la singularidad del animal humano y así, fijar la taxonomía, comenta que “no logra hallar otro carácter que lo distinga (al hombre) de los simios más allá del hecho que estos últimos tienen un espacio vacío entre los caninos y los otros dientes” (Agamben, 2006: 54).

¿Qué es lo que parece surgir allí? Si se atuviera como “el zapatero a sus zapatos”, Linneo debería rendirse: el hombre no podría contar con una taxonomía que lo singularizara. Su posición, diríamos hoy, era desesperada: si se ajustaba a los saberes de su tarea, no podría separar al hombre de otros simios. Así que rompe sus propias reglas introduciendo una única, enormísima excepción. A este animal, el Hombre, lo diferencia por una característica que no tiene nada que ver con la forma, agregando un descriptor anómalo.

En la edición número 10 del *Systema Naturae*, publicado en 1758, Linneo cambia la denominación *Antropomorpha* para introducir la de *Homo*. A esta denominación agrega, *nosce te ipsum*, que podríamos interpretar, con el pensador italiano, como el que se sabe reconocer. Así, *el hombre es en cuanto sabe que es*. Así, el hombre es en cuanto que no tiene forma, no tiene rango. Desde la lectura agambiana, Linneo, como antes lo hubiera hecho Pico della Mirandola (1486), describe al hombre en cuanto sin descriptor. Su indistinción es aquello que lo distingue.

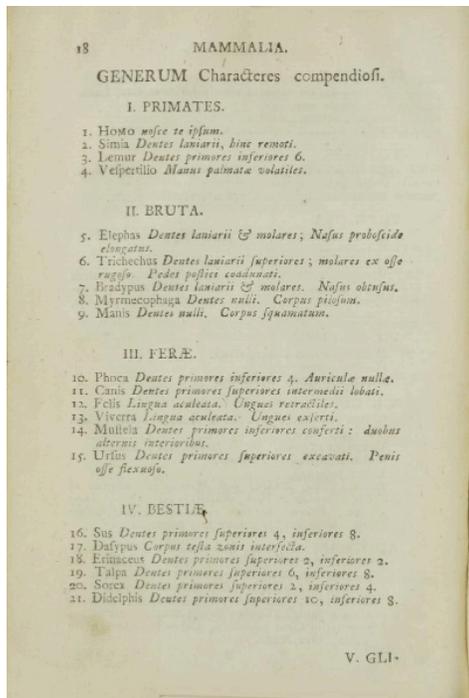


Figura 5. Carlos Linneo. "Systema naturæ per regna tria naturæ, secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus, differentiis, synonymis, locis". En esta edición, la décima del Syst. Nat. Linneo cambia la denominación *Antropomorpha* e introduce la de *Primates*.

Agamben acude a una idea planteada por Furio Jesi, la de *máquina antropológica*<sup>79</sup>. Esta máquina, podría decirse, plantea una división, es un dispositivo que crea la separación entre lo humano y lo que no lo es.

Dicho de otro modo, la máquina antropológica construye una división en aquello donde no la hay. Si seguimos las disquisiciones relacionadas con los forzamientos para decir el hombre entre el siglo XVIII y XIX y expresar su singularidad, la máquina antropológica es un dispositivo que inventa una cesura y... la hace visible.

<sup>79</sup> Furio Jesi fue un mitólogo italiano, experto en Egipto, que en uno de sus ensayos: *La Conoscibilità della festa* (1977), describe la máquina que luego retomará Agamben, modificándola.

*Homo sapiens* no es, por lo tanto, ni una sustancia ni una especie claramente definida; es, más bien, una máquina o un artificio para lograr el reconocimiento de lo humano [...]  
(Agamben, 2006: 58).

De esta manera, la denominación *Homo Sapiens* y la formulación del hombre hecha por las ciencias del hombre, son operaciones que forman parte de lo que la máquina antropológica hace. La máquina se ocupa de resaltar lo humano, y desde las diferencias, exaltar éstas como superioridad de éste respecto a lo viviente y lo que no tiene vida. Esa máquina, continúa Agamben, es un dispositivo<sup>80</sup> y es óptico.

Quiero detenerme acá un momento. Agamben toma el término dispositivo de Foucault, quien lo usa profusamente. El significado de esa palabra será clave para entender el sentido y “funcionamiento” de esa máquina, de ahí que quiera traer la definición que ofrece en una entrevista dada a la revista *Ornicar?* en 1977<sup>81</sup>.

Dice Foucault:

Lo que trato de situar bajo ese nombre es, en primer lugar, un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas,

---

<sup>80</sup> *El dispositivo*, como lo dije arriba, es un término que toma Agamben de Foucault. Agamben señala es un conjunto heterogéneo de elementos, algunos discursivos, lingüísticos y no lingüísticos dado que comprende lo dicho y lo no dicho, provenientes de cualquier disciplina o campo del conocimiento (ciencia, arte, filosofía, derecho, etc). Así mismo, comprende también los modos de actuar o procedimientos, derivados o productores de estas enunciaciones. Y más importante aún, el dispositivo es la red que se establece entre estos diversísimos elementos. Además de lo anterior, otra característica básica del *dispositivo* es que cumple una función estratégica concreta en una relación de poder (Agamben, 2016).

<sup>81</sup> Creo que amerita brevemente recordar que esta Revista la dirigió Jacques-Alain Miller, yerno de Lacan y una de las pocas personas autorizadas a transcribir los seminarios de dicho autor. Quien hace la pregunta acerca del dispositivo es Alain Grosrichard, amigo de Miller, experto en Rousseau. Ambos, Miller y Grosrichard fueron discípulos de Althusser y se acercaron a Lacan a mediados de los años 60.

enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos.

Luego continúa:

En segundo lugar, lo que querría situar en el dispositivo es precisamente la naturaleza del vínculo que puede existir entre estos elementos heterogéneos. Así pues, ese discurso puede aparecer bien como programa de una institución, bien por el contrario como un elemento que permite justificar y ocultar una práctica, darle acceso a un campo nuevo de racionalidad. Resumiendo, entre esos elementos, discursivos o no, existe como un juego, de los cambios de posición, de las modificaciones de funciones que pueden, éstas también, ser muy diferentes.

En tercer lugar, por dispositivo entiendo una especie — digamos— de formación que, en un momento histórico dado, tuvo como función mayor la de responder a una urgencia. El dispositivo tiene pues una posición estratégica dominante (Foucault, 1985:128-129).

En la máquina de ver encuentro esa articulación entre relaciones de poder y de saber que Agamben define como parte de las características de un dispositivo (he entendido como oportuno agregar a modo de nota a pie un suscinto extracto también de su definición). Pero, seguramente, la máquina que propongo se aparta parcialmente de la de él y de la de Jesi. Forma parte de esa máquina lo que llamo el triángulo de la representación, compuesto por el representante o vidente, el representado u objeto de la representación y el observador. Igualmente forma parte la pose, el

canon, los géneros del arte, los manuales de anatomía artística, la historia del arte (entendida como el corpus de obras que estudia la historiografía del arte), las relaciones entre artista/modelo, la composición, el encuadre, los museos y las academias. El dispositivo requirió de herramientas diversas tales como las matemáticas, la geometría, la anatomía, las proporciones, la arquitectura y posiblemente, de la música, para ir perfeccionando su estratégica forma de operar. Eso, también propondría, sucedió en el primer y segundo Renacimiento. Interesante enfatizar que para autores como Enrique Dussel o Walter Mignolo, este momento coincide con la invención de Europa, con la invención de la centralidad de Europa en el escenario del conocimiento, de la tecnología, del saber, de la política etc. Podría decirse así que la estrategia separatista del dispositivo, en la cual es tan importante la inclusión como la exclusión, fue parte de los diversos dispositivos puestos a andar durante los procesos que siguieron a la invasión de América. Por eso, por cierto, entiendo que es tan elocuentemente simbólica la fecha de realización del *Hombre de Vitruvio*: entre los años 1490-1492. Esa imagen, creo, operó como matriz referencial. La respuesta ante la no correspondencia de un cuerpo, el desfase respecto del canon, hacía “patente” la no pertenencia de ese ser o de su situación de inferioridad en relación a la raza de *hombres bien formados* vitruviana<sup>82</sup>. De allí, se sucedió la intelección del otro como no hombre, como alteridad, como salvaje, primitivo, inferior, impregnado por la fealdad, por el mal número y la mala forma. Ante el *imago dei*, este cuerpo descasado sería la materialización de una cierta aberración, por parecerse y no ser. El descace, diríamos, tuvo alcances probatorios.

---

<sup>82</sup> La bula *Sublimis Deus* del papa Pablo III, de 1537, hubo de ser pronunciada para otorgar derechos a los indígenas de las nuevas tierras, para prohibir su esclavización, así como para establecer las políticas de evangelización. En la disputa de Valladolid, ocurrida entre 1550 y 1551, se establecía la inferioridad de los nativos de América. Parte de los múltiples dispositivos puestos en juego para mediar los correspondientes ejercicios de poder, hacer la guerra o no, tuvo que ver con la imagen. Qué clase de humanos eran aquéllos, qué cuerpos eran esos a los que se enfrentaban.

Dice Agamben:

En la medida en que en ella está en juego la producción de lo humano mediante la oposición hombre/animal, humano/inhumano, la máquina funciona necesariamente mediante una exclusión (que es también y siempre ya una captura) y una inclusión (que es también y siempre ya una exclusión). Precisamente porque lo humano está, en efecto, siempre ya presupuesto, la máquina produce en realidad una **especie de estado de excepción**<sup>83</sup>, una zona de indeterminación en la que el afuera no es más que la exclusión de un adentro y el adentro, a su vez, tan sólo la inclusión de un afuera (Agamben, 2006:75).

Lo que está en juego en la máquina antropológica, según yo la entiendo, es el confín. Para decir lo que el hombre es, dado que se sostiene ello desde la diferencia, se requiere del otro para entenderlo. De ahí el binarismo de la máquina, de ahí la coexistencia contradictoria, aporística de una inclusión y una exclusión. Por otra parte, la máquina, que es histórica y geopolíticamente localizable, mueve los términos de su medición. O mejor, el hombre que la predica, mueve, cambia, transforma, adapta, adecúa la ubicación del confín.

Germán Prósperi, filósofo argentino, tiene una reflexión muy interesante sobre la máquina antropológica, que para él, es una máquina óptica. Me interesa que él, a diferencia de Agamben, se ocupa en describirla cuidadosamente y de hecho, ofrece un ejemplo visual de como ella funciona. Retoma la categoría de máquina antropológica de Jesi y Agamben, adaptándola. Ésta es bipolar, siguiendo a Agamben, opera desde la disparidad, la esteresocopía y es también quiasmática. Explico.

---

<sup>83</sup> El subrayado es mío.

Para Prósperi, la imagen de lo que es el hombre, lo que constituye a la *humanitas* no se formula desde datos provenientes de la realidad objetiva. Esa imagen, más bien se trata de una amalgama de distintas informaciones y datos, los unos provenientes del afuera, los otros, contruidos por el propio hombre. De ahí que haga uso del estereoscopio para dar a entender su idea. El estereoscopio, artefacto inventado en el siglo XIX, estuvo profundamente relacionado con los conocimientos que se obtuvieron en ese siglo acerca de cómo se produce la visión<sup>84</sup>. El estereoscopio es un aparato que separa la información que recibe de cada ojo. La percepción de tridimensionalidad será la resultante de la información parcial obtenida por el ojo derecho, sumada a la información parcial obtenida por el ojo izquierdo, sumada a la información que quiasmáticamente, será enviada a cada hemisferio cerebral, donde será procesada. Así, la tridimensionalidad percibida por el observador, proviene de algo producido entre los dos ojos, el paralaje óptico (relacionado con la distancia entre los dos ojos), el nervio óptico, el quiasma y el cerebro. En una cierta medida lo que vemos no es algo que esté allá afuera. Prósperi argumentaría que tal como funciona el estereoscopio en relación con la percepción de tridimensionalidad, opera el hombre cuando quiere dar imagen a su propio ser. La imagen que de sí tiene el hombre es creada por el hombre mismo.

Bien, así como Prósperi acude al estereoscopio para explicar el funcionamiento de su máquina óptica, yo recorro al grabado de Dürero para explicar cómo funciona la máquina de ver. Volvamos al grabado. Éste es un dispositivo de hominización, define qué es lo humano,

---

<sup>84</sup> El estereoscopio es un artefacto central en la argumentación que desarrolla Jonathan Crary para caracterizar el cambio profundo de modos de ver que tiene lugar en las primeras décadas del siglo XIX (2008). Aprovecho esta ocasión para comentar que el estereoscopio fue un instrumento que interesó grandemente a Duchamp, según lo menciona Juan Antonio Ramírez (1998). Rosalind Krauss dedicará varias páginas al análisis de dos diapositivas para estereoscopio que hizo el artista-*Diapositiva estereoscópica manual*, 1918-1919- (Krauss, 1997:144-147). La puerta con doble mirilla de *Étant donnés* es manifestación plástica de ese interés, el cual lo perseguirá toda la vida. Ver *Puerta vaivén*, página 181.

definiendo qué cosa no lo es. En este caso, la máquina de ver está compuesta por una mirilla, una mujer semidesnuda que posa, una mesa, una pantalla cuadriculada, un dibujante y su propia mirada (Lozano, 2019:158-170). Esa máquina constituye contrastivamente al otro, al que se le exige que se inscriba (su cuerpo, su eroticidad, su moralidad, su etnicidad, su peso, su neuro especificidad, etc), en la máquina antropológica. Si no cabe, se lo remite al otro lado de la cesura (Ver figura 3).

Martha Nussbaum (1995:256-257) lleva a cabo un análisis de lo que significa objetualizar a alguien, enumerando siete situaciones.

1. Instrumentalización: tratar una persona como herramienta para los propios fines.
2. Negación de autonomía: tratar a una persona como carente de autonomía y de autodeterminación.
3. Inercia: tratar a una persona como carente de agencia y quizás, de actividad.
4. Fungibilidad: tratar una persona como intercambiable con (a) otros objetos del mismo tipo (b) objetos de otros tipos.
5. Violabilidad: tratar a una persona como carente de fronteras personales, como una cosa que es posible aplastar o romper.
6. Propiedad: tratar a una persona como una cosa que se posee y que puede quizás, ser comprada, vendida, tratada, dejada o adquirida.
7. Negación de la subjetividad: tratar a alguien como algo cuya experiencia y sentimientos no necesitan ser tenidos en cuenta.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> 1. Instrumentality: to treat a person as a tool for her purposes. 2. Denial of autonomy: to treat a person as lacking autonomy and self Determination 3. Inertness: to treat a person as lacking agency and perhaps also activity 4.

Rae Langton (Citada por Eaton, 2019:287) complementa estas operaciones, agregando tres más<sup>86</sup>:

8. Reducción a un cuerpo: tratar una persona como identificada con su cuerpo o partes de su cuerpo.

9. Reducción a la apariencia: tratar una persona primeramente en términos de su apariencia física.

10. Silenciamiento: tratar una persona como silente, carente de la capacidad de hablar.

Ese otro puede ser la mujer, el afro, el indio, la trans, la indígena, el menesteroso, el discapacitado, la invidente, el portador de otra inteligencia. A los que he mencionado la máquina los objetualiza, son cuerpos/recurso, cuerpos a disposición. A ellos denomino *los condenados de la tierra*.

---

Fungibility: to treat a person as interchangeable with (a) other objects of the same type and/or (b) objects of other types. 5. Violability: to treat a person as lacking boundary integrity, as something that it is permissible to smash up or break into. 6. Ownership: to treat someone as a thing that is owned and that can perhaps be bought, sold, traded, given away, or acquired. 7. Denial of subjectivity: to treat someone as something whose experience and feelings need not be taken into account.

<sup>86</sup> Langton enumera: 8. Reduction to body: to treat a person as identified with her body or body parts. 9. Reduction to appearance: to treat a person primarily in terms of how she appears to the senses. 10. Silencing: to treat a person as silent, lacking the capacity to speak.

## La Retícula

En su manual de perspectiva, Durero, entusiasta de las novedosas *manieras* italianas de representación que había conocido en sus dos viajes a Venecia (1494 y 1506), enseña a realizar los procedimientos. En esta xilografía, una de las cuatro que acompañan el manual que ya habíamos mencionado, Durero muestra al dibujante y a su ayudante, mientras miden un objeto, un laúd. Hay algunos elementos auxiliares, como un marco con retícula, algunas cuerdas que van del objeto hasta la pared opuesta a éste. El dibujante, colocado en la parte externa del tinglado, cierra un ojo mientras mira en un escorzo forzado el instrumento musical. El ayudante, para hacer aun más claro el procedimiento, muestra al espectador el resultado de la operación. Así tenemos la oportunidad de ver el laúd en dos versiones; en filo y en escorzo, en su forma “real” y en su forma distorsionada.

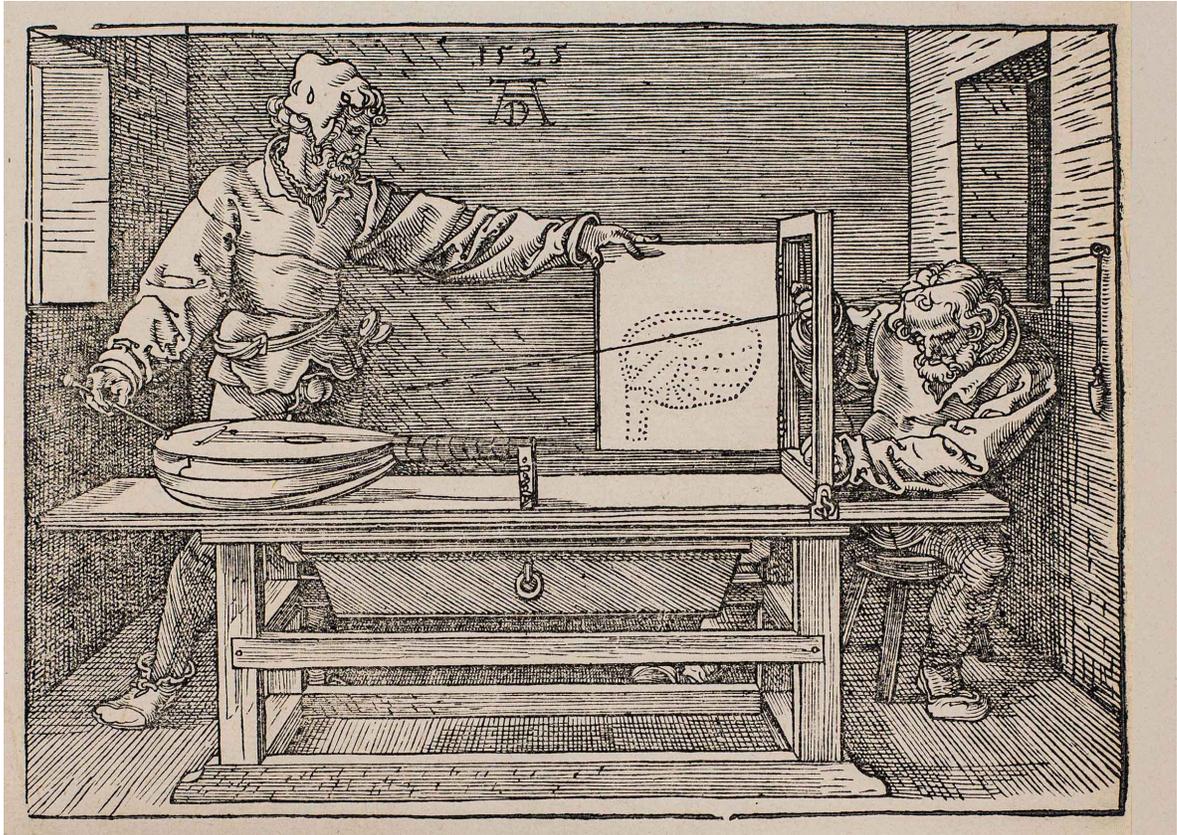


Figura 6. Alberto Durero, *Guía de medición. Regla y compás*, 1525, xilografía, 13,1 x 18,8 cm, sin edición de texto, Vienna, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett.

Alberti describe así este dispositivo.

Para pintar, pues, una superficie, lo primero hago un cuadro ó rectángulo del tamaño que me parece, el cual me sirve como de una ventana abierta, por la que se ha de ver la historia que voy á expresar... (Alberti, 1976).

Luego agrega:

Tómese un pedazo de tela trasparente, llamada comúnmente velo, de cualquier color que sea: estirada esta en un bastidor, la divido con varios hilos en cuadros pequeños é iguales á discreción: póngase después entre la

vista y el objeto que se ha de copiar, para que la pirámide visual penetre por la transparencia del velo. (Alberti, 1976)

Así, la verdad mimética de esta representación requiere estar encuadrada, grillada y velada para poder ser revelada. En esta suma de factores intervinientes, filtros, el velar no tiene sólo que ver con la imposición de una veladura entre el representante y lo representado, tiene que ver con la presencia del propio marco, que encuadra, separa, fragmenta, divide<sup>87</sup>. El marco produce la ilusión de la existencia de un interior, regimentado por las abscisas y ordenadas y un exterior, siendo este interior ordenado, controlado, delimitado adecuadamente. En el afuera se expresa la materia informe, derramada, sin ceñir.

El cine ha llevado a escena esta imagen. Se trata de un filme de Agnès Merlet de 1997 que se ocupa de la vida de la artista Artemisia Gentilleschi. Para quienes no han estudiado arte puede resultar bizarro o extraño este tipo de utensilios o máquinas de ver, herramientas que eran cotidianas y frecuentes en los estudios de los artistas. Estas máquinas de ver aseguraban una buena representación. No obstante, un ejercicio que realiza la historia del arte es invisibilizar los procesos involucrados en la realización de las obras. De ahí que resulte interesante en el filme de Merlet, la presencia explícita del procedimiento.

Ante un área abierta la artista sostiene un marco de madera que ejerce como estructura para una retícula, constituida ésta por cuerdas templadas. Desde su lugar, fronterizado por la grilla, la pintora verá ese asomo de paisaje. Cada fragmento que percibe, tal como lo recomienda Alberti, encerrado dentro de su respectivo cuadrado, puede ser “transferido” a la tela, dividida en

---

<sup>87</sup> Me ha interesado la reflexión que lleva a cabo Derrida acerca del marco, el passepartout en la enunciación de la obra.

el mismo número de cuadros. Si este procedimiento de traducción se sigue con rigor, se podría contar, diría Alberti, con la certeza de que la imagen así producida, hará reflejo de lo que el ojo estaría viendo.



Figura 7. Agnès Merlet, *Artemisia Gentileschi*, 1997. 97 min. Italia, Francia, Alemania: Première Heure.

Para Krauss la retícula sería el emblema por antonomasia del arte del siglo XX y de las vanguardias, siendo la estructura reticular la *lingua franca* de las opciones abstraccionistas. Inmersos dentro de ese lenguaje abstracto, artistas como Mondrian, Rodchenko, Malevich abandonaron la mimesis y, desde luego, con ella, los géneros en el arte que la academia había fortalecido (Naturaleza muerta, desnudo, paisaje). Característicamente ahistórica, la retícula dice Krauss, expresó su hostilidad respecto al discurso, a la literatura, a la narración (Idem, 1996: 23). En algún momento de su ensayo, la autora señala que la retícula ha tenido sus primeras emergencias en las ventanas simbolistas y románticas del siglo XIX (Idem, 1996:30-31).

Seguramente muchos de nosotros la hemos visto a manera de estructura quasi invisible en multitud de obras. Es el caso del grafito y crayón de Degas que está bajo estas letras ( Figura 11). El dibujo ha sido cuadrículado para pasarlo luego a papel o para agrandarlo en una tela.



Figura 8. Edgar Degas, *Bailarina ajustándose la zapatilla*, 1873, 33 x 24.4 cm. Grafito iluminado con crayón blanco sobre papel rosa. Grillado para transferencia. Col. MET.

La retícula fragmenta. A cada fragmento de cuerpo corresponde una forma cuadrada en el papel o la tela. Esa fragmentación se asemeja al procedimiento taxonómico de estudiar particionando la planta, propio de los botanistas linneanos o de los estudios zoológicos decimonónicos, en los que se hacían disecciones o vivisecciones en animales para comprender mejor sus partes. La pantalla-retícula aleja al representante de lo representado, logrando la objetividad tan ansiada por la ciencia y el desasimio de aquello que se estudia.

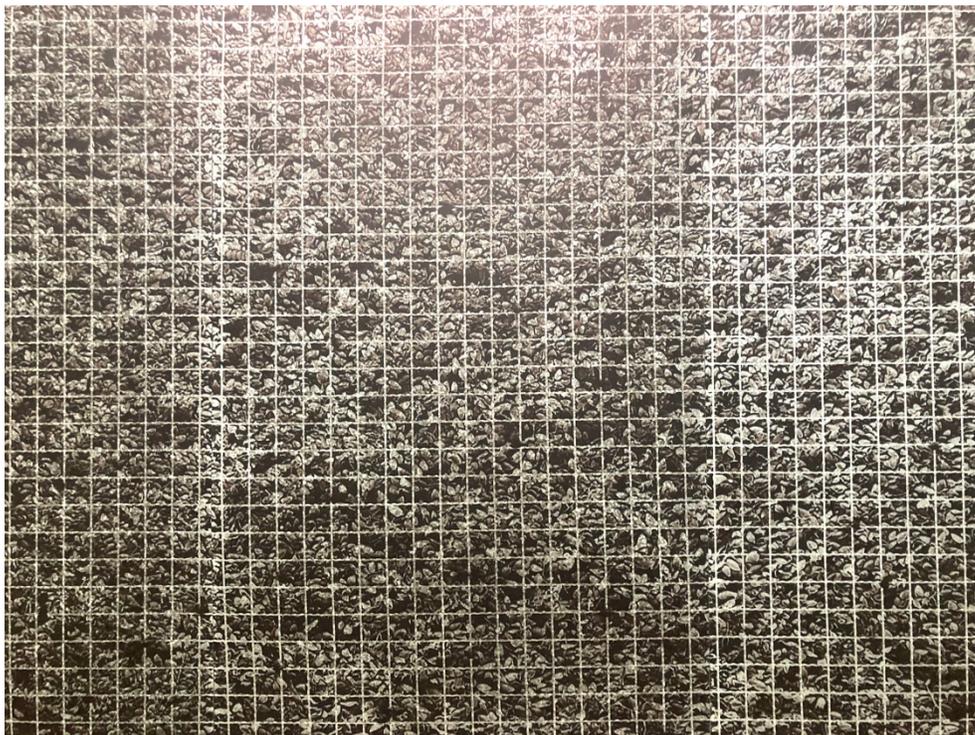


Figura 9. John Mario Ortíz, *Celdas*, 2005. Impresión digital sobre lámina de hierro galvanizado. Colección Museo de Arte Moderno de Medellín.

Una de las manifestaciones más cotidianas de la grilla o retícula hoy lo conforman las cercas que limitan los terrenos, baldíos, propiedades privadas, ciudadelas. Esta imagen se encuentra presente en numerosas obras del artista antioqueño John Mario Ortiz. Una de ellas, de 2005 se denomina *Celdas* (Figura 12). En esta pieza confronta Ortiz la puja entre la naturaleza,

sus formas de crecimiento y expansión, sus tiempos y necesidades con el racionalismo occidental representado en la estructura cartesiana que se sobre impone a lo real<sup>88</sup>. La rejilla impone su estructura rígida, sistemática, uniformizante, desde una estructura matricial que ejerce su poder aplastante sobre las formas orgánicas, expansivas y contingentes de la enredadera. John Mario ha estado indagando, desde el 2004, en las formas reticulares y le han llamado la atención las conexiones que pueden ser trazadas entre ellas y la organización espacial de la urbe. Igualmente, le interesan los cruces entre las formas reticulares y la organización espacial del orbe.<sup>89</sup>

A esa línea de investigación pertenece su serie *Ejercicios de agrimensura (Orbes)*, 2021 (Figura 13).



Figura 10. John Mario Ortiz, *Ejercicios de agrimensura (Orbes)*, 2021

---

<sup>88</sup> En este caso específico, Ortiz fotografió una pared cubierta por la enredadera *Uña de Gato*, esa fotografía la transfirió a una lámina de metal pero antes de realizar el escaneo, colocó encima de la lámina una reja ondulada real. Así, la reja dejó su impronta sobre el metal en positivo.

<sup>89</sup> Comunicación personal, Julio 12 de 2022.



Figura 11. John Mario Ortiz, *Ejercicios de agrimensura (Orbes)*, 2021. Fibra de cáñamo sobre piedra y trípode de acero inoxidable. Colección del artista

A propósito de esta serie comenta Ortíz:

“*Ejercicios de agrimensura* es una instalación que reúne piedras planas y esféricas intervenidas en la superficie con hilos de cáñamo que dibujan meridianos, paralelos, coordenadas polares, líneas geodésicas, límites de usos horarios y rutas aéreas, entre otros métodos para medir, dividir y ordenar el espacio en el globo terráqueo. De esta manera, las rocas se convierten en sucedáneos deformados del planeta Tierra y recuerdan que la superficie del mundo no es lisa sino irregular y rugosa, debido a su formación geológica. Las piezas, presentadas sobre trípodes de acero inoxidable, tienen un diseño inspirado en los teodolitos, instrumentos usados en la medición topográfica”. (Ficha técnica, Museo de Arte Moderno de Medellín).

## **Perder la forma**

En el catálogo *Formless, a Users' Guide* (Bois y Krauss, 1997), Yves-Alain Bois y Rosalind Krauss trabajan una exposición elaborando varias ideas lanzadas por Georges Bataille y socializadas a través de la revista *Documents*, la publicación más audaz del surrealismo no bretoniano. Una de las nociones que explora Bataille, y en la que estará acompañado por varios de sus colaboradores, será la de *lo informe*. Lo informe se opone a la noción de forma, de formalismo, de orden, de materialismo alto, esto es, a la noción de la materia sublimada y estetizada, desproveída de su sombra, de su materialidad misma. A la máquina sublimatoria del humanismo, que desprecia Bataille, éste contrapone un motor desublimatorio,<sup>90</sup> degradante y crítico. Para ficcionalizar la idea de forma, Occidente habrá llevado a cabo muchos ejercicios de forzamiento, por lo que ha realizado montajes y ediciones para no enfrentar lo informe, lo no

---

<sup>90</sup> Acá, en los términos de Bataille (1997), sublimación y sus derivados se fundan en las definiciones que desde el psicoanálisis ofrece Freud.

formado, lo carente de forma: *lo real*<sup>91</sup>. Durante generaciones se habrán acometido procesos de ocultamiento del bajo materialismo, de lo informe, de lo “otro”, de lo *heterólogo*, según términos<sup>92</sup> de Bataille. La forma erguida del cuerpo humano, puesta su atención en la cabeza, símbolo de la racionalidad, y en la boca, símbolo del logos, del lenguaje, se opondrá a la forma desublimatoria de la horizontalidad, en la que el eje boca-ano recuerda los aspectos instintivos que rigen el cuerpo: las aberturas del deseo y de lo escatológico. De ahí el interés que tendrá Bataille en las curiosas fotografías del dedo gordo del pie de Jacques André Boiffard, realizadas para la edición número 6 de *Documents* (Krauss 1993, 123).



Figura 12. Jacques André Boiffard, *Dedo gordo*, 1929. Fotografía al blanco y negro

El dedo, con su descarada forma redondeada, sus excesivas proporciones, recuerda la carnalidad del cuerpo, la presencia de su fisicidad. El dedo gordo, como metonimia del pie, aterriza el cuerpo “descarnalizado”, reprimido, y le recuerda la presencia del polvo, de la

---

<sup>91</sup> Lo Real según Lacan es aquello que no ha sido sometido a la simbolización, que no ha pasado por el lenguaje.

<sup>92</sup> Lo heterólogo es definido por Bataille (1997) como aquello que es siempre lo otro.

telaraña, de la tierra. Esta degradación es vista como un proceso de reconocimiento de múltiples instancias que componen lo humano y la vida misma, terriblemente sometidas e ignoradas tras procesos dolorosos de silenciamiento forzado y de represión.

Uno de esos mecanismos represivos, sublimatorios, hominizadores, podría decirse, es la propia retícula. En su famoso ensayo *Reticulas* (Krauss, 1996: 23-38) Rosalind Krauss hace un detenido seguimiento a las retículas que fueron emblemáticas de las Vanguardias Históricas, aquéllas que podríamos reconocer con el nombre generalizador de Constructivismos, esto es, las vanguardias racionalistas, abstraccionistas, algunas de ellas místicas, que abandonaron la figura, la anécdota y la descripción. Estaríamos haciendo alusión al Neoplasticismo (Holanda), Suprematismo (Rusia), Constructivismo (Rusia) y a la estética predominante de los artistas vinculados a la BauHaus (Alemania).

Andrea Mejía, egresada de la Especialización en Fotografía de la Universidad Nacional, desarrolló una serie que denominó “Parientes”, en la que investigó en torno a la partería. Fue así que visitó Colombia, México y Ecuador, buscando lugares en donde el oficio fuera respetado y apoyado. En estos lugares se conectó con mujeres embarazadas y parteras, acordando con algunas de ellas, hacer el registro del alumbramiento. A esta serie pertenecen las tres fotografías con las que acompaño este texto. (Figuras x, x y x). La primera imagen muestra a los dos padres desnudos dentro de la tina, recibiendo el niño, que está coronando. A la derecha vemos, casi fuera de composición a la partera. En la segunda imagen, el cuerpo del recién nacido, apenas perceptible, está rodeado por un abrazo. En la tercera, la madre acerca al recién nacido a su pecho, mientras, el agua, se comienza a teñir de rojo. Otras de las fotos de esta serie muestran momentos anteriores al nacimiento. Los padres y la partera ríen, en una foto, la madre llora, en otra, los tres parecen estar cantando.



Figura 13. Andrea Mejía, De la serie Parientes, 2016. Fotografía a color sobre papel de algodón.



Figura 14. Andrea Mejía, De la serie Parientes, 2016. Fotografía a color sobre papel de algodón



Figura 15. Andrea Mejía, De la serie Parientes, 2016. Fotografía a color sobre papel de algodón.

Al respecto de esta serie fotográfica quisiera detenerme un poco y contarles una anécdota. En 2017 invité a Mejía a exhibir esta serie en *Espacio Permanente*. Estaba compuesta por fotografías de varios partos, en Bogotá y México. Andrea acompañó a una amiga de infancia a recorrer su exposición, mientras le narraba pequeñas historias alrededor de las imágenes. Después de caminar frente a las dos paredes que contenían la serie anterior, la amiga incrédula se volteó hacia Andrea y le dijo: “Pero...Andrea...¡eso no es un parto!”. Esa enigmática frase me ha resonado durante años. Hoy me permite pensar lo siguiente: supongo que la escena que sigue en la imaginación de las personas cuando se habla de un “parto”, estoy generalizando, debe corresponder a un acontecimiento que vincula una mujer que grita y llora, varias enfermeras y un doctor, todos con traje de cirujía, equipos quirúrgicos, y seguramente una mesa/silla de parto. Al cambiarle la gramática al acontecimiento e incluir una mujer que canta, ríe, conversa, llora, se acuclilla, puja, ayuda a sacar al niño durante su trabajo de parto, el acontecimiento se diluye y por ello, lo que allí sucede se vuelve irreconocible. Es algo irrepresentable, que no tiene lugar en el repertorio cultural. En una cierta medida, es una imagen inexistente.

De todas maneras ese tipo de reacciones nos ayudan a recordar que las estructuras simbólicas que construyen una mirada no dejan ver lo que ante nuestros ojos se expresa. ¿Cuántas veces nosotrxs mismxs no hemos logrado ver un evento o acontecimiento desarrollarse ante nuestros cuerpos?

### **Horizontalidad, verticalidad**

Pensamos en dos dimensiones: horizontal y vertical, cualquier otro ángulo sería difícil de recordar” Tony Smith (citado por Daniel Marzona, 2004: 90)

En el verano de 1917, durante una estancia en Zúrich, Walter Benjamin escribió un breve ensayo en el que analizaba las posibles diferencias que podrían establecerse entre la pintura y el dibujo (Leslie 2007). A tal ensayo lo denominó *Pintura y grafismo*. En este hace una reflexión que revela la existencia de dos cortes “en la sustancia del mundo”: el vertical y el horizontal, constatación no meramente material o circunstancial, dado que tiene profundas consecuencias sobre la realidad. Continúa Benjamin: en el plano vertical, el propio de la pintura, ocurre la representación, contiene las cosas; el plano horizontal es el del dibujo o del grafismo, es simbólico, contiene los signos. Más tarde Yve-Alain Bois complementará y modificará la idea de Benjamin agregando un elemento que enriquece de forma radical la construcción de esos dos ejes y que podría señalarse que la completa: la ubicación expresa del cuerpo del observador. Señala Bois (1989): “El espacio de la visión [es lo] empírico y vertical, controlado por nuestra posición erecta sobre el piso, respecto del espacio semiológico horizontal de la lectura” (186-187). A esta idea abona Leo Steinberg en 1972 lo siguiente: el plano vertical es el de la cultura, el de lo horizontal es el de la naturaleza (Bois y Krauss 2002, 94).

Según lo anterior, y repensando las nociones de *lo bajo* y *lo informe* en Bataille, pareciera ser una estrategia de humanización (de hominización) separarse del plano de lo horizontal, posicionarse en el eje vertical, el plano del hombre erguido, escopocéntrico, cerebrocéntrico, objetivado del mundo.

Volviendo a nuestro grabado, si le damos paso a la idea de Benjamin complementada por Bois y Steinberg, podemos examinarlo con una luz nueva, y entenderlo bajo el código de esos dos cortes en la sustancia del mundo, mundo que, debemos recalcar, ha sido construido por el lenguaje, uno de carácter escopocéntrico y patriarcal. Si aceptamos el comentario de Bois, nos toca reconocer la marca antropocéntrica fundamental: la posición erguida que termina la

construcción espacial de esa articulación. De esta forma, permitiendo a la idea de Benjamin operar como disruptor de esos dos cortes, veamos qué hacen posible ver en la imagen:

A la derecha: el hombre, el sujeto, el geómetra, el vidente, la razón, lo erguido. Lo activo, lo vidente, lo analítico, lo que penetra, el que ausculta, el dominador, el cazador, el invasor, el conquistador. Este es el plano de lo vertical, el plano de la cultura.

A la izquierda: la mujer, el objeto, el cuerpo, lo visto. Lo yacente, lo mudo, lo desnudo, el objeto, lo dócil, lo descrito, lo visto, lo penetrable, lo conquistable, lo examinable, lo que se subalterniza e invade. Se trata acá del plano de lo horizontal, el de la naturaleza.

En la mitad: la grilla, la pantalla que fronteriza, que separa y divide, geometriza, ordena, jerarquiza, distribuye, abstrae el mundo. Asegura, protege, produce una trinchera simbólica, un espacio que preserva de lo informe y su peligrosidad. En cierta medida, esa pantalla es el lenguaje, es el plano de lo simbólico.

Enfrente: el espectador. Ante él se expresan dos sistemas. El aparato de ver del dibujante, y atrás, las dos ventanas que parecen mostrar desde un doble pliegue cómo es ese aparato puesto en función, es decir, echado a andar. Y la ejemplarización es pedagógica: he aquí un paisaje, allá se deja ver la línea de horizonte que justamente coincide con la línea de horizonte del dibujante. Las dos representaciones se juntan, se sincronizan elegantemente. El discurso se blindo.

Rosalind Krauss recuerda una serie de argumentaciones que Roger Caillois había lanzado en la revista *Minotaure*, en un artículo en el que reflexionaba sobre ciertos insectos que hacen uso de recursos miméticos:<sup>93</sup> “Mimicry and Legendary Psychasthenia” (Caillois 1984). Manifiesta Krauss (1997, 197)<sup>94</sup>, entremezclando sus reflexiones con las aseveraciones del escritor:

---

<sup>93</sup> Para Caillois, lejos de ser estrategias para preservar la vida, parecen gestos inútiles, *neuróticos*, que, en ocasiones, inclusive, conducen a la muerte del cuerpo que las emplea.

<sup>94</sup> La primera vez que supe de este ensayo de Caillois que me impactó fuertemente, fue en una conferencia dictada por Jaime Cerón. A él mi agradecimiento.

Ser un sujeto, explica Caillois, significa que uno siente que es el origen de las coordenadas de la percepción. Es experimentar nuestro apoyo en el mundo como una continua reconstrucción del lugar que uno ocupa en la intersección entre la vertical de su cuerpo y la horizontal sobre la que nuestros pies se asientan. Nuestro cuerpo, móvil, se desplaza de un lugar a otro, pero su apoyo se mantiene firme, pues arrastramos con nosotros esas coordenadas perceptivas; son el equipaje de nuestra coherencia subjetiva, nuestra firmeza.

Como señala Benjamin (1990), entender los dos cortes en la sustancia del mundo, ocuparse de la forma como construimos el espacio simbólico, desde luego, no es un asunto circunstancial, no una cuestión menor y por tanto aplazable. Este esquema constituye una *episteme*, produce una mirada que construye un mundo, constituye una forma de poder. La mirada antropocéntrica dejó silenciada de forma violenta al otro, abismado entre lo bajo, lo informe, lo primitivo y lo escatológico. En el grabado de Durero, eso otro se expresa bajo la imagen de una mujer. Como he dicho en otra parte y plantearía desde el ecofeminismo, la mujer yacente está en esa mesa como ejemplo, diré como espécimen, emblemático de los condenados de la tierra.

Al respecto, una última consideración. Afirma Krauss (Bois y Krauss 1990: 89), a propósito del espacio perceptual, que éste está concebido en servicio del sujeto humano, hecho a su imagen y semejanza, podría afirmarse. En esa medida, el espacio perceptual, según la autora, opera como un espejo invisible que le devuelve al espectador su propia imagen. Pero ¿qué pasaría si a esa imagen devolvemos la versión del mundo de la mujer yacente que desde su lugar mira al dibujante? ¿Qué pasa si ese espacio antropocéntrico se hace poroso, como intuye Caillois, y se lo penetra desde otras versiones y perspectivas?

Comenta Krauss que a Jacques Lacan lo perturbaba imaginar cómo podría entender la intelección de otra mirada:

Entrar en la imagen, deducía Lacan, implicaba ser proyectado en ella, como una sombra vertida en la multiplicidad de la imagen del mundo. Y así, en lugar de la pirámide perspectiva, imaginó algo más parecido a la lámpara de un proyector, un obstáculo interpuesto y una sombra proyectada sobre una lejana pared. La luz, que está en todas partes, nos rodea, escapando a toda posible percepción unificada, por lo que nos hace perder nuestra privilegiada posición. Omnipresente, es como un centelleo que no podemos ubicar, que no podemos fijar. Es la luz la que nos fija, proyectándonos como una sombra. Así es como, desposeídos y dispersos, entramos en la imagen. Nosotros somos el obstáculo —Lacan emplea el término “pantalla”— que, bloqueando la luz, produce la sombra. No somos más que una variable en una óptica que jamás lograremos dominar. (Krauss 1997, 197-198)

Con esta extraordinaria cita que podría tener tan diversas interpretaciones, quisiera plantear una aparente paradoja. Nos ha obsesionado la humanidad, y el humano, ha sido nuestro centro de pensamiento, de representación, volviendo a lo demás secundario. No obstante o por lo mismo, nos resulta inconcebible imaginar como somos vistos, qué cosa sería ser nosotros el objeto de la representación y no el sujeto de la representación. He ahí la perturbación de Lacan, aturdido ante la posible concepción de la rotura de la máquina de ver para adentrarse en un paradigma que no excepcionalice, que no individualice, que no jerarquice o jerarquice de formas más sutiles.

Cierro este apartado proponiendo un estudio de caso. Mi pretensión es demostrar cómo opera esa máquina de ver, esa máquina excepcionalizante del hombre, que es colonial, racista, clasista sexista, especista y reinista. No obstante la presencia y emergencia de diversos

regímenes escópicos, este dispositivo ha sabido mantenerse. Es posible que uno de sus recursos adaptativos haya sido el entremezclarse con los supuestos de las academias y con ellas, del campo del arte: en los discursos de la historia del arte, en las museografías y guiones museales, en los comentarios de los críticos, en la actividad editorial. Creo también que ha encontrado una posibilidad de actualización en el dispositivo fotográfico y el cinematográfico que la adoptaron, produciendo mutaciones que mantuvieron sus caracteres ideológicos. Piénsense en la fotografía colonialista de finales del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX o en el cine hollywoodense de los años cuarenta y cincuenta, aquel que estudia Laura Mulvey (Mulvey, 2001:365-377).

Probar que estas hayan sido las rutas de adaptación de la máquina de ver supera la intención de esta investigación, pero si me resulta fundamental, problematizar el dispositivo, proponiendo ejemplos de su existencia y funcionamiento, poniendo en evidencia su actuar. Quizás hacer ello, como diría Agamben, podría permitir desmontar esa máquina, operar desde otro lugar.

## **La máquina de ver en un jardín florido**

Corren los finales del siglo XVIII en Santa Fe de Bogotá. En el claustro de las clarisas una monja ha muerto. La superiora manda llamar a un pintor para que realice el retrato de la religiosa que acaba de morir. El pintor entra a la iglesia, se acerca al coro bajo. Delante de él se erige la robusta celosía. Al otro lado, la pesada cortina que siempre ha visto cerrada, ha sido corrida para dejar ver el cuerpo de la muerta tendida en su féretro. Coronada de flores, sobre su pecho descansa el ramo/palma, de mártir y de desposada. El pintor procede a hacer el retrato,

acomodándose en su lado del coro bajo<sup>95</sup>, procurando dar cuenta lo mejor que puede, de ese cuerpo recortado en series de fragmentos ortogonales y que ve, prácticamente, de manera planimétrica.

Al lado interno de la celosía, la monja es un cuerpo, hacia afuera, es una imagen unitaria, una Gestalt, sometida al régimen de la retícula<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> En arquitectura eclesial, el coro bajo corresponde al lado opuesto al altar. Este y el coro alto corresponden al espacio clausurado de la iglesia, a éste no tendrán acceso los feligreses. Es el coro bajo el umbral que cruzará una mujer cuando hace profesión. Ese umbral no lo volvería a cruzar en sentido contrario, ni siquiera muerta.

<sup>96</sup> Esta narración es ficcional, pero para escribirla parto de la relación que Alma Montero, historiadora del arte mexicana especializada en la representación hispanoamericana de las monjas coronadas, hizo en comunicación personal (viernes 16 de septiembre de 2022). También acudo a la información expuesta en los ensayos incluidos en el catálogo *Muerte barroca* (Montero Alarcón, A. et al., 2016). Por otra parte, me apoyo en la animación ilustrativa que sobre el tema publicó el Banco de la República, accesible en YouTube. ([Banrepcultural](#), 13 de abril de 2016).

Alma Montero: “Tal es la forma en que las personas y los pintores del siglo XVIII, y aun bien avanzado el XIX, podían contemplar a las religiosas a través de las rejas de los coros bajos. Eso explica que, en casi su totalidad, las religiosas aparezcan en los retratos de perfil o tres cuartos, pues, es una forma como los pintores las observaban. Por fortuna, en los archivos se conservan numerosos testimonios y crónicas que narran con detalle estos momentos solemnes”. (Montero Alarcón, A. et al, 2016: 55).



Figura 16. *Así se pintaban las monjas coronadas*. Captura de pantalla del video publicado por el Banco de la República, 13 abril de 2016.

En hispanoamérica los conventos de monjas fueron instituciones de gran importancia. Constituían una necesidad imperiosa para la sociedad. No únicamente respondían a intereses vocacionales, como señala Jaime Borja, sino que la pertenencia a una congregación era la opción única, diferente del matrimonio, para las hijas de las élites hispánicas o criollas (Toquica, 1998:37-38). Garantizaba a las niñas una vida virtuosa, alejada de los vicios y peligros de la sociedad. Una familia promedio contaría con los medios para darle dote sólo a una o unas de sus hijas, las demás (las familias solían ser numerosas), deberían ser internadas en un Convento de Clausura, que, desde luego, también exigía una dote, pero ostensiblemente menor. Esta dote, como señala Borja, podía ser hasta 18 veces más baja que la dote matrimonial (Banrepcultural, 3 de mayo de 2016). Por ello, en la Nueva Granada abundaron los conventos femeninos (para 1750,

la ciudad de Bogotá cuenta con 18.000 personas y con cinco conventos femeninos)<sup>97</sup>. Para la sociedad novogranadina esta comunidad de santas formaba parte de su religiosidad: ellas ofrecían una vida de mortificaciones y de sacrificios a cambio del bienestar de las almas de la comunidad que vivía al otro lado de los muros del claustro. Por otra parte, los conventos eran un puente entre lo mundano y la gloria celestial. A través de ellos se realizó una alianza entre las élites criollas y las congregaciones religiosas bajo un modelo corporativista que “permitió que dichas élites dominaran sobre el resto de la sociedad, a cambio de beneficios materiales e inmateriales” (Plata, 2014:58-98). Los conventos de clausura operaban como una entidad financiera, eran “parte importante de la clase propietaria” (Toquica, 1998:38), prestaban los fondos que las familias alguna vez requirieran. Tener una hija dentro del convento suponía una alianza conveniente en varias capas y sentidos.

Dicho lo anterior, detengámonos un poco en la relación entre el retrato y los conventos femeninos. En ciertos momentos de la vida de una religiosa, se acostumbraba a retratarla: el día de la profesión<sup>98</sup>, al cumplir 25 y 50 años de vida monacal. Cuando una monja moría, si su vida había sido ejemplar y las autoridades del convento lo consideraban oportuno, se la retrataba (Montero, 2016:13-56). A esta tipología corresponde el grueso de la colección que posee el Banco de la República<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> Como lo comenta Jaime Borja en una intervención grabada por el Banco de la República en su canal cultural (Banrepcultural, 3 de mayo de 2016).

<sup>98</sup> Un número importante de retratos de monjas coronadas en México corresponde a esta ocasión. En este caso, la monja sería una niña de diez y seis años, edad establecida para la profesión. Iría trajeada fastuosamente, como una novia, inclusive vistiendo con joyas. Desde luego, este retrato la representa de pie. En Colombia al parecer, sólo tenemos un ejemplo de esta tipología: el retrato de Antonia Pastrana y Cabrera, perteneciente al Museo Santa Clara (Jaramillo, Pilar. 1992: 45).

<sup>99</sup> Hay ejemplos de retratos de monjas coronadas en México, Perú, Ecuador, Chile y Colombia.

Los retratos americanos de monjas coronadas difieren de sus semejantes en España. Esta práctica, implementada con fuerza en las colonias de ultramar en el periodo postreformista, poseía mucha importancia. Mantener a los feligreses atentos a su salvación, en buena medida era algo que mantenía vivo el convento. Los retratos americanos, decía, son exuberantes en la representación de las flores, la palma se vuelve más un ramo o una forma geométrica llena de información lineal y textural. La cartela es más extensa y con ello, ofrece mayor información sobre la difunta.

### **La colección de monjas coronadas del Banco de la República<sup>100</sup>**

Los retratos de monjas coronadas que posee el Banco de la República fueron realizados entre los siglos XVIII y XIX (primera mitad). Como lo mencioné arriba, las monjas son retratadas en el día de su desposorio místico, para el cual han venido preparándose durante toda su vida. Visten el traje de la congregación, algunos de los elementos distintivos (medallas, crucifijos), lucen un tocado florado y sobre su pecho llevan un ramo o palma, símbolo de su vida justa, una vida ofrecida para Cristo.

Estos retratos son cada uno de ellos muy singulares. Por ejemplo, dentro de esta colección, hay dos monjas de velo blanco. El velo negro lo llevaban las monjas que habían entrado al convento con dote. Por contraste, las monjas de velo blanco o *donadas* eran de origen humilde y habrían entrado sin dote, quizás bajo la recomendación del confesor o del preceptor. A ellas les tocaba llevar a cabo los trabajos más duros del convento. Vale decir que las

---

<sup>100</sup> El Banco de la República a lo largo de las últimas décadas ha venido conformando una colección excepcional de pinturas de monjas coronadas realizadas en la Nueva Granada. Hoy día es el custodio de la más grande colección de monjas coronadas del mundo. En su acervo cuenta con 46 pinturas provenientes de cuatro conventos: Concepcionistas de Santa Fe (10), Clarisas de Santa Fe (16), Dominicas o Inesitas de Santa fe (9), Carmelitas Descalzas de Popayán (1)). (Montero Alarcón, A. et al, 2016: p 13-22)

investigaciones acerca de este género retratístico han inducido a considerar que los retratos se hacían a las monjas de alcurnia. Sin embargo, la existencia de estos dos retratos rebate esa argumentación. ¿Constituyen estos dos retratos una anomalía? No lo podemos responder, las y los varios expertos no parecen dar cuenta de ello, intuyo que se requeriría contar con un mayor número de piezas para hacer estadísticas más fiables.



Figura 17. Victorino García Romero, *Sor Juana de San Francisco (Concepcionista)*, 1809. Óleo sobre tela, 69 x 53 cm. Colección Banco de la República.

La usanza, como se dijo más arriba, era representar a las religiosas en el féretro, en un encuadre más bien cerrado que permite ver del mismo, apenas algunos detalles. No obstante, el retrato de Sor Francisca Teresa de Jesús, realizado en 1800 muestra el féretro completo en tres cuartos colocado sobre lo que podría parecer un tapete. La pieza es bastante hierática, mostrando

las telas que cubren el cuerpo de la muerta, tan rígidas como el propio ataúd. La cabeza de Sor Francisca reposa sobre un ladrillo.



Figura 18. Anónimo. *Sor Francisca Teresa de Jesús (Clarisa)*, 1800. Óleo sobre tela, 100 x 175 cm. Col Banco de la República.

En la colección colombiana hay dos casos excepcionales en los que fue pintada la religiosa “como era en vida”. Es el caso de Sor María Josefa del Espíritu Santo. Al parecer tenía una bella voz, tanto que dicen que aun durante los ensayos la gente se detenía a escucharla. La pintura, anónima como casi todas las del género, la presenta vistiendo un atuendo lujoso, empleado para ocasiones excepcionales, en este caso, la celebración de la Navidad.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Alma Montero ha llegado a esa conclusión después de hablar con comunidades y que algunas músicas identificaran la composición que hay encima del atril como característica de esa celebración. (Montero, A. et al, 2016: 45-47)



Figura 19. Anónimo, Sor María Josefa del Espíritu Santo, óleo sobre tela, 1817. Colección Banco de la República.

La segunda ocasión tiene lugar con Sor María de Santa Teresa (Dominica). La composición la muestra erguida, marcando con un dedo una hoja del libro que sostiene. Con la otra señala la biblioteca a su izquierda y en particular, los gruesos tomos dedicados a la crónica de su comunidad. Vale decir que Sor María de Santa Teresa cuenta con dos representaciones, una es la que mencionamos, la otra, la representa según el uso, yacente en su sarcófago.



Figura 20. Anónimo, *Sor María de Santa Teresa (Dominica)*. Óleo sobre tela. 1843. Col. Banco de la República.

Otro caso de interés lo conforma el retrato de Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés, conocida como el Lirio de Bogotá. De ella se tienen tres retratos, en todos ellos se captura, según el decir de los feligreses, un estado diferente de un hecho milagroso. El relato dice que al enterrar a Sor María Gertrudis, con sorpresa vieron que se rejuvenecía. Al año siguiente hubo un temblor y los restos de la religiosa emergieron, aparentemente sin mostrar ningún estado de corrupción. Luego, poco a poco se fueron oscureciendo. Los retratos dan cuenta de esos momentos críticos hasta el último, que la representa oscurecida.

Los tocados de las monjas también ofrecen diferencias. La estructura era metálica, de forma geométrica. Sobre ella se hacían los arreglos con flores vivas o con flores de papel. A veces éstas se combinaban. Cada flor y color responderían a un simbolismo que aludiría a las virtudes de la retratada (Borja, 2016: 77-78). Algunos tocados se enfloraban con rosas, lirios o con mezclas de flores. Las cartelas cuentan la historia de ellas, señalan cuando ingresaron al convento, cuáles eran sus virtudes, qué enfermedades les habían aquejado y cómo habían muerto. Montero menciona que las colombianas cuentan con cartelas particularmente extensas, a diferencia de las mexicanas. Es el caso del óleo de Sor Tomasa Josefa de San Rafael (Carmelita), el único retrato que proviene de un convento payanés y el único de una Carmelita. Aun cuando es inusual, en este caso conocemos el nombre del pintor: Manuel Merchán Cano.



Figura 21. Manuel Merchán Cano, *Sor Tomasa Josefa de San Rafael (Carmelita)*. Óleo sobre tela, 1768. Col Banco de la República.

Este óleo podría decirse que es uno de los más bellos de la colección. La muerta parece haber sido pintada desde un lugar justo encima de su cuerpo. La palma es larga y más parece un

largo bastón florecido. La corona se diluye entre un montón de pétalos y flores que rodean el cuerpo de Sor Tomasa. El gesto de su rostro es de gran placidez. Me recuerda vagamente, desde luego, a Ofelia casi vestida de flores.

Idea dominante de la clausura eran el abandono de los placeres mundanos y aun, de las mínimas comodidades en los claustros se llevaban a cabo diversas prácticas de mortificación. Consecuencia de esa vida sometida al dolor, a la restricción y al ayuno, son los ladrillos que, a manera de almohada, aparecen bajo las cabezas de algunas de ellas. Por otra parte, los retratos son bastante realistas (Montero, 2016: 39). De hecho, en ellos no se escamotea la representación de verrugas, arrugas, manchas de la piel a causa de la edad, bozo o aun, manifestaciones del rigor mortis.

Durante una salida realizada con mis estudiantes de la clase de historia del arte en Colombia al Museo Urrutia (MAMU), colección permanente del Banco de la República, propuse comenzar el recorrido por la sala que guarda las monjas coronadas, piezas que, según quería, harían una transición interesante y problemática entre representaciones coloniales y las de la primera república. Era el segundo semestre del 2021 y aun nos acosaba la pandemia. Así, nos dirigimos al lugar que nos indicaba el guarda<sup>102</sup>. Llegamos a una sala de planta más bien cuadrada y techo no muy alto. La imagen que nos recibió fue una fotografía de gran formato de Marina Abramovic, la famosa *performer* serbia. Se trataba de una fotografía alrededor de Santa Teresa de Ávila, que realizó la artista en 2009: *La Cocina, Homenaje a Santa Teresa*<sup>103</sup> y que forma parte de la colección. En la imagen la artista levita con los brazos en cruz por sobre

---

<sup>102</sup> En este momento esta sala y todas aquéllas que forman parte del Museo Casa de Moneda se encuentran en restauración, así que las piezas que vengo mencionando no se encuentran, salvo una, en exhibición.

<sup>103</sup> La serie está constituida por 9 fotografías a color y en blanco y negro de acciones realizadas por Abramovic en la cocina del Monasterio de la Laboral Centro de Arte Contemporáneo de Gijón, España en 2009. También hace parte de este proyecto un video.

cacharros y elementos de una cocina, suponemos, conventual. La pieza lucía holgada, imponente, en el muro. En las paredes izquierda y derecha, por contraste, estaban colgados numerosos retratos del acervo de las monjas coronadas, perteneciente al Banco de la República. de las monjas coronadas. En la pared de la izquierda estaban montadas, y al parecer esta decisión formal hacía parte central de los criterios de montaje<sup>104</sup>, las monjas retratadas con la cabeza al costado izquierdo de la composición, esto es, 10 retratos, incluido el de Sor Francisca Teresa de Jesús y su sarcófago completo, o el de Sor Juana de San Francisco con su velo blanco. En la pared de la derecha, en espejo y simétricamente, estaban colgados los retratos con la cabeza a la derecha de la composición. Allí estaba Sor Tomasa Josefa de San Rafael, yacente con su vestido de flores, entre 15 retratos más. El resultado de este montaje en retícula es como se ve abajo<sup>105</sup>

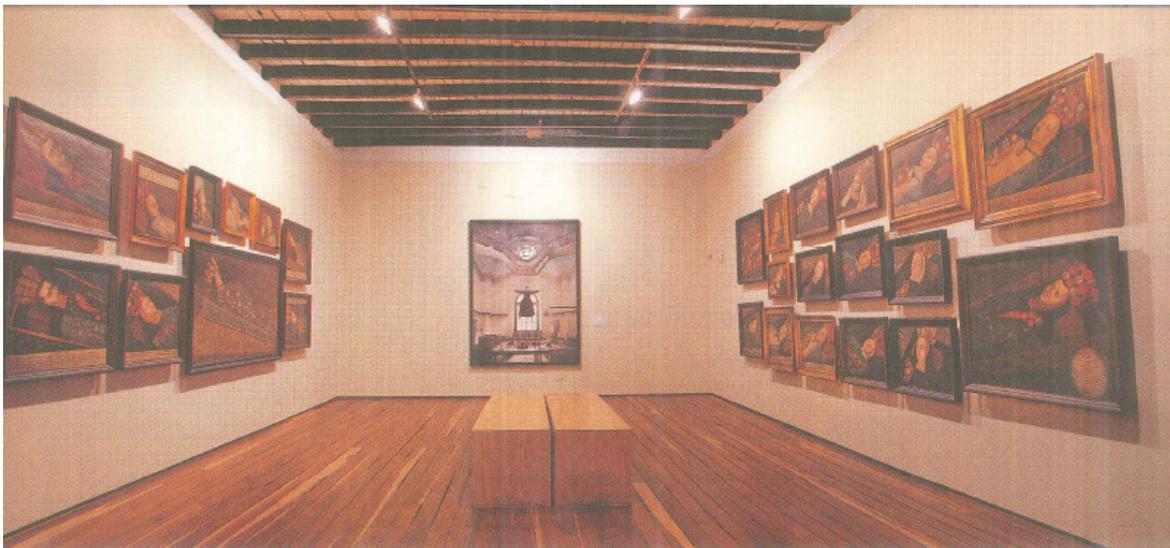


Figura 22. Revista Arcadia, *Nuevo montaje de la colección del Banco de la República. Una invitación excepcional*. 2013.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Conversación con Sigrid Castañeda, curadora del Banco de la República y miembro del equipo de curaduría que trabajó en el montaje de la sala, miércoles 23 de noviembre de 2022.

<sup>105</sup> El registro con que acompaño este apartado proviene de una *Revista Arcadia*, 2013 que celebraba la curaduría nueva de las diferentes salas de la colección del Banco de la República.

<sup>106</sup> Salamanca, Daniel. (15 de agosto de 2013).

Otra imagen del montaje:



Figura 23. Registro fotográfico anónimo, montaje de la colección del Banco de la República, 2013

Este montaje intenta dar evidencia de una cierta continuidad entre el barroco colonial y el arte contemporáneo de acuerdo con Jaime Borja, curador de la sala<sup>107</sup>. Al respecto me permito hacer algunas consideraciones.

Me gustaría plantear que hay propuestas estéticas, compositivas, temáticas, conceptuales etc, que, si bien se resuelven en el mundo del arte, no se quedan en ese ámbito, atraviesan límites disciplinares y no disciplinares, para terminar, formando parte del habla común. Pero, ¿cómo ocurre esa travesía?, me preguntarán ustedes. Yo diría que son vectores de dispersión eficientes de las ideas del arte los museos, el mundo editorial, y, desde luego, la publicidad, los medios de comunicación de masas y el cine.

---

<sup>107</sup> Esta intención la menciona Jaime Borja en el video institucional *Recorrido con Jaime Borja por la sala "Los primeros tiempos modernos, siglos XV al XVIII"*. Banrepcultural (9 de septiembre de 2013).

Siguiendo esta idea, una vez que una estética ha ingresado al repertorio de lo visible, la cultura la adopta y va integrándola a la vida diaria, ingresando con ello, un nuevo repertorio de lo visual a los reservorios de la cultura. Por ello es de utilidad dejar de pensar que lo que sucede en el mundo del arte queda atrapado dentro de sus fronteras<sup>108</sup>. Es este impactar el arte a la vida cotidiana, lo que poco a poco construye un inconsciente óptico.

He mencionado esto para traer a cuento la forma como el Minimal Art, el Pop Art y ciertas modalidades de Conceptualismo impactaron, por ejemplo, a las prácticas museográficas y museológicas de las décadas posteriores a su emergencia (décadas de los años setenta, ochenta a hoy). Con ellas, una estética de lo serial, lo repetitivo y lo modular se hizo global. Esa estética provenía, a su vez, del interés por la cadena de montaje y otros símbolos de una economía industrial y de los bienes de consumo producidos por ella. Así lo manifestarían artistas como Carl Andre o Donald Judd (Stangos, 1989; Batchelor, 1997; Marzona, 2004), quienes provocaban un giro rotundo respecto a los expresionismos característicos de la generación anterior. Los movimientos mencionados, que forman parte de las llamadas Segundas Vanguardias o Neovanguardias (Foster, 2001:3-37) declararon de formas diversas su fascinación por lo serial. A las afirmaciones de Warhol sobre su interés por los pasillos del supermercado hacían eco las repeticiones en los videos de Yoko Ono o los equivalentes en las instalaciones de Carl Andre. Las obras numéricas de Hanne Darboven o los murales de Sol Le Witt enfrentaban a la observadora a un escenario obsesivo, en el que la singularidad de un elemento (el módulo), carecería de interés, poniéndose todo el énfasis, en cambio, en la totalidad constituida por una sumatoria de módulos. Una idea que resonaba en estas diversas operaciones artísticas la pone en

---

<sup>108</sup> Lo que pasa en el arte se traspasa al mundo de la vida todo el tiempo y al revés, por supuesto. Una supuesta barrera que separe el arte de la cultura y de la vida cotidiana no existe, es una presunción cultural.

palabras el artista y crítico Mel Bochner, quien desde el mismo nombre de su ensayo lanza la hipótesis de una estética: *Arte serial, sistemas, solipsismo*:

En general se ha pensado que el pensamiento sistemático fuera la antítesis del pensamiento artístico. Los sistemas se caracterizan por la regularidad, la exhaustividad y la repetición en la ejecución. Son metódicos. Lo que les caracteriza es su coherencia y la continuidad de la aplicación. **Las partes componentes de un sistema no son importantes en sí mismas, sino únicamente pertinentes por el modo en que están utilizadas dentro de la lógica cerrada de la totalidad.** (Bochner citado en Marchán Fiz, 1994: 383-384)<sup>109</sup>.

Teniendo en cuenta lo anterior, volvamos a la sala de las monjas coronadas. Propongo que el montaje está impregnado de una estética “minimalista”<sup>110</sup>. La museografía presenta los retratos fúnebres de manera enumerativa y serial. El montaje enuncia que en ellos hay una taxonomía evidente y que son repetitivos. Esta distribución enumerativa produce el efecto de estar viendo algo menor, que solo en cuanto conjunto posee interés. Conforman una colección de piezas des individualizadas y monótonas. Siguiendo esta lógica, sólo la masa de retratos, su numerosidad, su pertenencia a una composición hacia la izquierda o a la derecha, parecen darle sentido a su presencia en la sala<sup>111</sup>. Llama la atención que, en el video institucional, las monjas se ven siempre detrás de Borja, fuera de foco. La cámara no se detiene sobre ninguna de ellas. Se detiene en el retrato, también inusual, de la Madre Josefa del Castillo, ubicada en la pared del

---

<sup>109</sup> El texto de Mel Bochner se denomina *Arte serial, sistemas, solipsismo* y fue publicado en dos apartados en la revista *Art Forum* en 1966. Marchán Fiz lo anexa en el apartado dedicado a documentos y manifiestos de su famoso libro *Del arte objetual al arte del concepto*, publicado por primera vez en 1972. El subrayado es propio.

<sup>110</sup> “Minimalista” es el adjetivo genérico con el cual se hace referencia a la estética que he estado comentando, que, me repito, proviene de lenguajes diversos explorados por el Minimal Art, ciertas manifestaciones del Pop art y del conceptualismo.

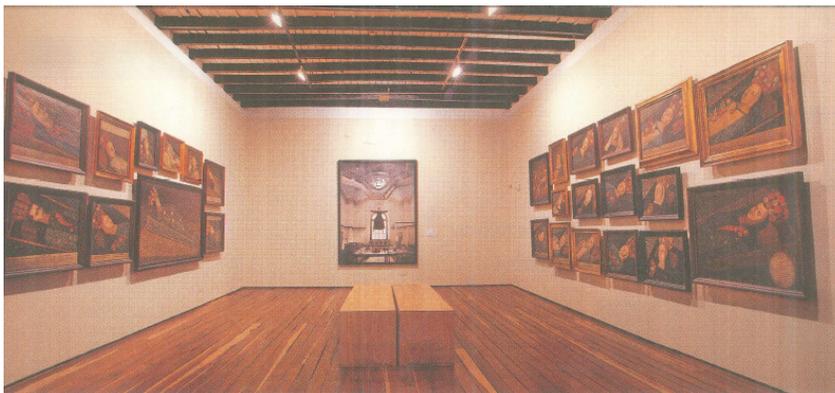
<sup>111</sup> Valdría la pena decir que, en biología, en una taxonomía importa el individuo en cuanto representante de una especie, un género o una familia.

ingreso, que, por cierto, no aparece representada en las imágenes de prensa que aparecen en la red.

A dos de mis estudiantes les asombró el montaje, se voltearon hacia mi y me dijeron: profe... ¿por qué la sala está “montada” así? yo no supe qué contestar. Quizás mi respuesta es lo que aquí escribo, un año después.

El montaje pareciera disponer los retratos fúnebres no para ser vistos sino para destacar una pieza, en la que se centra el énfasis museográfico. Las monjas coronadas no están allí para ser vistas como singularidades y muchas de ellas, como casos excepcionales. Su belleza técnica no parece ser argumento plausible para hacerlas dignas de ser miradas detenidamente, tampoco su enorme interés sociológico, antropológico, histórico, pictórico y estético. Hacen presencia para resaltar el arte que verdaderamente importa: el cotizado por las casas editoriales, por los grandes museos norteamericanos o europeos, por las subastas, por la burbuja del mercado del arte: Marina Abramovic. Tampoco parece ser de interés el tener en cuenta que, si bien la colección del Banco de la República contiene piezas de arte moderno y contemporáneo internacional, desde luego su gran fuerte es la colección de arte colombiano. Finalmente, piezas de Marina Abramovic, siendo como es una figura central del performance, se encuentran en los principales museos del mundo entero, mientras esta gran colección de monjas coronadas sólo existe en Bogotá, Colombia.

Cierro esta reflexión con una postimagen que me resonaba mientras escribía.



La fuga de la arquitectura del espacio, enfatizada por las vigas en el techo y aun, las vetas de la madera del entablado o el escorzo que forman las bancas museales, me recordaban una composición.



Figura 24. Leonardo da Vinci, *La última cena*, 1495-1498. Temple y óleo sobre yeso. 880 x 460 cm. Santa Maria delle Grazie, Milán, Italia.

En esta pieza también las líneas de la fuga perséptica confluyen en el sujeto protagónico, regla puesta a andar desde el Renacimiento. Lo vemos en obras canónicas de autoría de Miguel Ángel, de Leonardo da Vinci o de Rafael Sanzio, por poner tres ejemplos notables. Quizás sorprenda que el inconsciente óptico del museo, de la mano de un curador experto en arte colonial colombiano -replicada de forma mimética por el fotógrafo de la Revista Arcadia que para realizar la fotografía, se ubica en ese lugar de observación histórica y estéticamente pre establecido- recayeran en ella.

Las monjas, mi interpretación, en el juego de equivalencias, son los nichos cuadrados. En cierta medida, son no imágenes, son fondo contra figura.

### **Capítulo 3.**

**De durero a courbet, de courbet a duchamp, de duchamp a  
sprinkle o el observador al descubierto**

Gustave Courbet realizó su famosa pieza *El origen del mundo* en 1866. Entre la pieza de Durero y la de Courbet, por tanto, median 341 años. Y median varios cambios de paradigmas en relación con la representación. No obstante, como lo afirman Luce Irigaray y Rosalind Krauss, la mirada falologocéntrica permanece en el espacio representacional y en el de la mirada. De por medio está la mitada barroca y otros regímenes del ver. Son tantos los cambios políticos, urbanos, del cuerpo, que resulta ingenuo o bien enumerarlos o bien no mencionarlos. No obstante todo ello, podría decirse que la obra de Courbet es una variación sobre el mismo tema de Durero, sostenido en un mismo sistema de representación. Así, en ambos trabajos están implicadas las mismas posiciones ideológicas y el mismo ordenamiento del mundo. En la xilografía de Durero se muestra cómo se produce la representación, vemos sucederse el ver desde una posición lateral respecto al acontecimiento; entre tanto, en la pintura de Courbet, la composición nos coloca en el lugar en el que se emplaza el pintor, coincidiendo su punto de vista con el nuestro (el del observador). En el segundo caso, ha tenido lugar un desplazamiento del cuerpo del observador (Ha pasado de ser testigo a ser representante/voyeur, un voyeur que ve por una ventana una escena prohibida). Pero el régimen de la representación, la relación sujeto (masculino) + objeto (femenino) en ambas se mantiene.



Figura 1. Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1866. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Col. Museo de Orsay, París.

Marcel Duchamp llevó a cabo un *ready made* en 1919 denominado *LHOOQ*, o *Elle a chaud au cul* (resultado de la lectura fonética de la frase en francés) que traducido nos daría *Ella tiene el culo caliente*. Se trata de una reproducción tamaño postal de la Mona Lisa de Leonardo Da Vinci, intervenida con un bigote y una perilla. Pero esta simple intervención, siguiendo prácticas y juegos de trasposición simbólica propios de Duchamp, convierte a la Mona Lisa en una figura masculina<sup>112</sup>. Así, la tradición crítica que ha ocupado centenares de hojas con reflexiones sobre el famoso retrato renacentista, especulaciones sobre la retratada, sobre su género, o la relación entre ella y Da Vinci, todo ello de repente hace crisis ante el repentino travestismo de la pieza.

En la obra de Marcel Duchamp se ha señalado la presencia de operaciones, juegos -de objetos, de palabras-, con las que el artista pone a prueba las convenciones (por ejemplo,

---

<sup>112</sup> Juan Antonio Ramírez afirma que Duchamp en alguna entrevista afirmó que esa Mona Lisa con bigote no era una mujer travestida sino un hombre. (Ramírez, 1995).

relacionadas con las formas de uso de los artefactos producidos por la industria), los sobreentendidos culturales y los binarios. De hecho, Duchamp burlará en varias ocasiones la frontera entre lo femenino y lo masculino, como lo hace con su alter ego *Rrose Selavy*. En este caso, el de *LHOOQ*, ese burlar las fronteras y convertir a la *Gioconda* en el *Giocondo* tiene consecuencias que pueden ser de interés para esta investigación.



Figura 2. Marcel Duchamp, *LHOOQ, Ella tiene el culo caliente*, 1930. 48x33 cm. Col. Centre Georges Pompidou.

Si la obra se llama *Ella tiene el culo caliente* y estamos enfrentados al retrato de un joven, y si tomamos en serio la provocación de Duchamp, entonces ¿quien es la *Ella* que está excitada y a quien hace referencia el título de la pieza? Quizás deberemos entender que se trata de *la espectadora* que desea al bello joven representado, como lo imagina el estudioso de Duchamp

Juan Antonio Ramírez<sup>113</sup>. Con esta pieza, pues, Duchamp introduce trampas en la representación (también ha poblado de trampas la cotidianidad). A la convención representacional la desconvenionaliza, o, diciéndolo de otro modo, ha traicionado en cierta medida los acuerdos que otorgan privilegios a hombres blancos, heteronormados, europeos como él mismo, y que ocupan, lo digo en términos físicos y conceptuales, el lugar quasi idéntico de representante/espectador. En el caso que nos ocupa, trayendo a cuento una posible espectadora, nos sorprende al hacernos caer en cuenta que nunca supusimos su existencia, es decir, a lo largo de siglos, se sobreentendió que el espectador de la obra de arte es un hombre (occidental, blanco, heteronormado)<sup>114</sup>. Al declarar que *ella tiene el culo caliente*, Duchamp rompe con esa norma tácita, casi un tabú, relativa al espectador y la subvierte, introduciendo la presencia de una espectadora. Esta situación ya tensa es enervada más, pues... ella, la espectadora, observa con deseo. Pero, diría Luce Irigaray, en el dominio del falologocentrismo el deseo femenino no existe o si existe es un misterio o si no es un misterio, es el deseo del sujeto masculino heteronormado el que lo construye y modela. La mujer y su cuerpo (y su mirada), constituyen una exclusión, habitan un campo semántico trazado para ser no conocido, para ser campo reflectante del deseo masculino. Desde el lenguaje mismo el deseo femenino ocupa un lugar sin representación. Dice Irigaray “The sexes are now defined only as they are determined in and through language. Whose laws, it must not be forgotten, have been prescribed by male subjects for centuries” (Irigaray, 1985:87). Un dramático ejemplo de la no presentabilidad del deseo femenino lo constituye la historia de Camille Claudel, quien enfrentó a

---

<sup>113</sup> Ver Juan Antonio Ramírez, “Duchamp: corps démultiplié, hasard objectif et action” en *Femininmasculi: Le sexe de l’art*. (1995: 279-283).

<sup>114</sup> Ver Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo* (1975), Teresa de Lauretis, *Alicia ya no* (1992). En estos dos libros, que referencian fundamentalmente la creación cinematográfica, el creador es un hombre, el observador también lo es. En esa medida, la mirada del cine -por lo menos del hegemónico hollywoodense- instruye a las mujeres espectadoras a observar lo que ocurre en la pantalla desde los ojos de la mirada deseante patriarcal o lo que podemos denominar *The Male Gaze*.

la sociedad de su época desatando una respuesta virulenta: 30 años de reclusión en un frenocomio, sin visitas. A su muerte, fue enterrada en una tumba sin nombre. Al respecto, dice Anne Higonnet:

[En el Siglo XIX] La audacia en su medio, en la profesión y en el comportamiento personal -todo al mismo tiempo- podía conducir al desastre. Camille Claudel (1864-1943) se convirtió en el arquetipo mítico del genio femenino maldito. Osó trabajar en escultura, ámbito masculino por excelencia, osó posar como modelo y trabajar para un artista masculino dominante -Auguste Rodin-, osó tomarlo abiertamente por amante y **osó representar el deseo erótico femenino**<sup>115</sup>. Su familia y Rodin la abandonaron, ella perdió la razón y la historia del arte la olvidó por tres cuartos de siglo. (1993:294-295).

O expresado de otra manera, por Teresa de Lauretis en este fragmento de *Alicia ya no*, donde conversa con y critica a Claude Levi Strauss.

[...] en su conceptualización de lo social (Levi Strauss), en los propios términos de su discurso donde las mujeres están doblemente negadas como sujetos: primero, porque son definidas como vehículos de la comunicación masculina – signos de su lenguaje, transportes de sus hijos-; segundo, porque la sexualidad de las mujeres está reducida a la función “natural” de la concepción, lo que las coloca en un lugar intermedio entre la fertilidad de la naturaleza y la productividad de la máquina. El deseo, como la simbolización, es propiedad de los hombres, propiedad en los dos sentidos del término: algo que poseen los hombres, y algo que es inherente a los hombres, que constituye una cualidad (Lauretis, 1992: 36-37).

---

<sup>115</sup> El subrayado es propio.

Repasando: en cuanto el representante es un hombre y el espectador también lo es, en el cono de la representación, “la mujer ha sido doblemente negada” (1992: 36-37). Ella es objeto de la representación pero no sujeto de la misma en su doble potencialidad: como representante y como espectadora.

Quizás la pieza que responde en simetría inversa a *LHOOQ* y que hace explícitos a los espectadores de la obra de arte es *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt* de René Magritte, 1929.



Figura 3. René Magritte, *Je ne vois pas la (femme) cachée dans la forêt*, 1929. Fotomontaje. *La Revolución Surrealista*, nº12 Diciembre 1929.

La pieza está constituida por una pintura al óleo de Magritte<sup>116</sup> que representa una mujer desnuda, enmarcada por 16 fotografías de rostros masculinos. Estos rostros no son ni más ni menos que de los hombres, poetas y artistas, más sonados del movimiento. Cada uno de ellos está representado, dato clave, con los ojos cerrados. Diríamos que hipotéticamente, han sido retratados mientras duermen o sueñan o están inmersos en una ensoñación. Si recorremos los rostros siguiendo el sentido de las agujas del reloj, comenzando por la fila superior, podemos ver a Maxime Alexandre, Louis Aragon, André Breton, quien marca el centro de la parte superior.

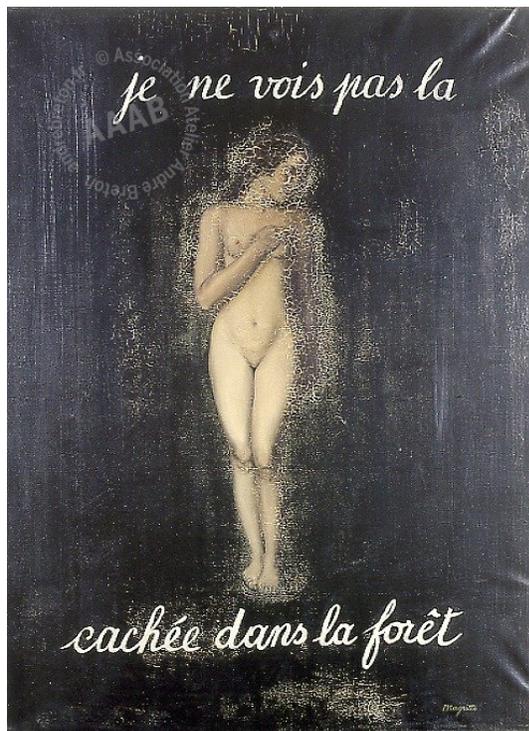


Figura 4. René Magritte, *Je ne vois pas la (femme) cachée dans la forêt*, 1929, óleo sobre madera.

Luego sigue Luis Buñuel, Caupenne, Paul Eluard, Marcel Fourrier, René Magritte, Albert Valentín André Thirion, Yves Tanguy, que está ubicado en la mitad de la parte inferior, sigue

---

<sup>116</sup> En 1927 René Magritte viajó a París y durante su estancia se acercó al grupo de los Surrealistas. Precisamente durante su etapa parisina realizó cierto número de obras en las que relaciona imagen y texto (entre 1927-1930).

Georges Sadoul, Paul Nougé, Camille Goemans, Max Ernst y termina con Salvador Dalí<sup>117</sup>. Las fotos eran tomadas en los fotomatonés, máquinas que fascinaron a los Surrealistas, en parte por la cualidad automática de la toma<sup>118</sup>. El fotomontaje aparecería publicado en el número 12 de *La Revolución Surrealista* (último número), acompañado por una encuesta cuyo tema era el amor. En el fotomontaje se lee “Yo no veo a la ...escondida en el bosque”, frase que es completada por la figura de la mujer desnuda, quedando así: “No veo a la (mujer) escondida en el bosque”. Algunas interpretaciones de la pieza sugieren que se plantea en ella un juego de palabras y/o trasposición de sentidos en relación con el truísmo “los árboles no dejan ver el bosque”. Así, una posible interpretación de esta pieza podría ser la dificultad de ver/entender “la mujer” individual a causa de conocer a “las mujeres”. Quizás, dicho de otro modo, la imposibilidad de comprender ese “El eterno femenino” que buscaban en vano los surrealistas. Un eterno femenino relacionado con el sueño y la ensoñación que Baudelaire describe en *Los Paraísos Artificiales* y una de cuyas frases citan Elouard y Breton en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1983): “La mujer es el ser que proyecta la mayor sombra o la mayor luz en nuestros sueños [...] ella vive espiritualmente en las imaginaciones que puebla y que fecunda” (Michaud,1993:142). A este poema de Baudelaire quisiera contraponer un fragmento de un texto de Hélène Cixous, quien cree en la potencia reivindicadora de la escritura para permitir la existencia de la mujer. Dice Cixous:

---

<sup>117</sup> El surrealismo podría ser mencionado como una de las vanguardias históricas en la que mayor número de mujeres participaron, de hecho, haciendo aportes muy significativos, como es el caso de Germaine Dulac y su filme *La Coquille est le clergyman*, 1928, uno de los primeros filmes surrealistas, si no el primero. También muy importante será la presencia de Meret Oppenheim y, por ejemplo, su *Desayuno de piel*, 1936. No obstante, en esta imagen que despliega, por decirlo así, la plana mayor del surrealismo, no ha sido incluida ninguna mujer. Podría articularse esta elocuente ausencia con la idea, propuesta por varias historiadoras del arte, de que en el surrealismo, la mujer no es un par, es una musa. Este enaltecimiento que conduce a un amordazamiento y subalternación es una estrategia muy empleada por el sistema patriarcal. Ver, por ejemplo, el libro *The Beauty Mith. How Images of Beauty Are Used Against Women* de Naomi Wolf (2002).

<sup>118</sup> Los fotomatonés habían sido colocados en París en 1928.

“Sueño de hombre: la amo, ausente luego deseable, inexistente, dependiente, luego adorable. Porque no existe allá donde está. Como tampoco está allá donde existe. Entonces, ¡cómo la mira! Cuando ella tiene los ojos cerrados; cuando él la comprende por completo, y ella es sólo esta forma hecha para él: cuerpo prisionero en su mirada” (Cixous, 1995:18-19).

Una tercera pieza que quiero poner a dialogar con las dos anteriores es la instalación de Marcel Duchamp denominada *Dados*. 1. *La caída de agua*, 2. *El gas del alumbrado*, 1944-1966, realizada sin que nadie lo supiera, durante los últimos veinticuatro años de su vida (según lo señala la página del Museo de Filadelfia, en donde se halla la pieza).



Figura 5. Marcel Duchamp, *Dados*. 1. *La caída de agua*, 2. *El gas del alumbrado*, 1944-1966. Museo de Filadelfia. Parte externa de la instalación.

La instalación, compuesta por dos partes, parece el cruce del grabado de Durero con *El origen del mundo* de Courbet. En este caso, el acento de la obra no recae tanto en cómo fue elaborada sino en cómo se recibe. Diría que *Dados* es la tridimensionalización de una teoría de la recepción del desnudo en pintura.

*Dados* es una pieza de inmensa complejidad sobre la que se ha escrito profusamente. A todos estos textos, muchos de los cuales son extraordinariamente lúcidos, sólo creo que puedo aportar la articulación de obras, obras que creo producen diálogos y construyen argumentos aportantes para la discusión que me (nos) ocupa.

Primera parte de *Dados* (*Éttant donnés*). Se trata de una puerta española vieja que en su parte media tiene dos orificios.

Segunda parte: Podríamos hablar de un diorama<sup>119</sup> que posee varias capas, siendo la primera de ellas un muro en ladrillos que parece tener una zona deteriorada con varios faltantes. Esto permite ver qué cosa hay detrás de la pared.

Tercera parte: Lo que vemos es una mujer desnuda tendida sobre un lecho de heno. Sus piernas están abiertas y su sexo rasurado se encuentra en el centro de ese cono visual. Con una de sus manos sostiene una lámpara de gas. Detrás se ve una imagen plana de un paisaje que muestra una caída de agua. Se escucha el agua caer.

Para Krauss, Paz y otros autores, *Dados* (*Éttant donnés*) es una conversación interna y continuada por Duchamp a lo largo de los años, relacionada con el gran vidrio y algunas de sus obras contemporáneas a éste.

En *Dados* (*Éttant donnés*) es fundamental un hecho: cuando usted o yo nos acercamos a ver la obra, necesariamente nos paramos frente a la puerta y miramos o mejor, *voyeuriamos* a

---

<sup>119</sup> En realidad, la palabra diorama se ha empleado varias veces para hacer referencia a esta parte de la instalación

través de los dos orificios que esta posee. La escena que se nos da a ver, se ha repetido numerosas veces, es violenta, puede parecer la escena de un crimen o de una violación. Y en cuanto una/uno atisba a hurtadillas, se convierte un poco en cómplice de la situación.

A propósito de esta escena, Krauss recuerda un texto de Sartre en el que menciona una situación en la que él se agacha y espía por el ojo de una cerradura, para encontrarse que al otro lado de la puerta, una pareja está haciendo el amor<sup>120</sup>. Esta imagen hará que Sartre se sienta culpable de mirar. En el caso de nosotras/nosotros mirando a través de los orificios de la puerta, sucede algo similar. Esta situación de mirar algo que en apariencia está oculto o tiene el aura de lo prohibido, logra producir algo en nuestro cuerpo pues, cuando se escuchan los pasos del siguiente visitante detrás de uno, se sucede una sensación, física, de vergüenza, de embarazo.

---

<sup>120</sup> Lo que llamaría Lacan la escena primordial.

Lyotard a ello agregará la siguiente idea. Cuando uno mira es visto viendo. Está uno siendo tomado por sorpresa viendo ver. Entretanto, aquello que uno mira le devuelve la mirada, pues la vagina de la mujer parece un ojo. Así, dice Lyotard, uno es “cogido” por delante y por la retaguardia por una doble mirada<sup>121</sup>.



Figura 6. Marcel Duchamp, *Dados 1. La caída de agua, 2. El gas del alumbrado*, 1944-1966. Museo de Filadelfia. Parte interna de la instalación.

*Dados (Étant donnés)*, es pues, un aparato de ver que, sigue paso a paso el propuesto por Durero, pero en esta ocasión, el aparato incurre en un “error de funcionamiento” y en lugar de promover la ficción moderna, onanista y narcisista de ver sin ser visto, -el punto cero, siguiendo a

---

<sup>121</sup> Dice Lyotard: “c'est un con qui voit..”. (Poner cita bien: Les Transformateurs Duchamp, 1977).

Santiago Castro-Gómez-, prerrogativa del sujeto patriarcal colonial, lo que hace es traicionar el dispositivo, poniendo en evidencia al mirón. La pieza en relación con el Gran Vidrio, “da un paso atrás”, señala Thierry De Duve, inmerso como está Duchamp en el Gran Vidrio con una elucubración abstracta y, digámoslo de forma ligera, conceptual. En cambio, el realismo de *Dados* nos envía al siglo XIX, remitiendo la puerta, de hecho, a una pintura de Gérôme, *El Guardián del harén*<sup>122</sup>.



Figura 7. Joseph Leon Gérôme, *El guardián del harén*, 1859. Óleo sobre panel de madera, 24x15 cm. The Wallace Collection.

---

<sup>122</sup> Gérôme dedicó al tema orientalista un número importante de sus pinturas. El tema del guardián del harén, por otra parte, fue abordado por diversos artistas. Supondría una fascinación para los sujetos occidentales la imagen varonil y robusta de este hombre, un eunuco, cuidando de numerosos cuerpos femeninos.

A su vez, la mujer tirada sobre el heno es un reenvío duchampiano a una alegoría decimonónica, *La verdad*<sup>123</sup>, pintura neoclásica de Jules Lefebvre quien fuera profesor de la Academie Julien de París y posiblemente, en algún momento, del mismo Duchamp. *La verdad*, tal como se ve en la fotografía del Musée D'Orsay, es una mujer de una piel extremadamente tersa y blanca, pues ha estado metida dentro de un pozo según el decir de Demócrito. Con la mano derecha sostiene una cuerda y a sus pies se ve el balde caído. Está desnuda según el uso iconográfico y la descripción de Ripa. Lefebvre la representa llevando un espejo en su mano izquierda, del cual emana luz.<sup>124</sup>

Esta *Verdad* carece de sexo, en su bajo vientre, libre de vello púbico, no se insinúan los genitales, la piel sobreiluminada ostenta una blancura perlada, detalles ambos que la asemejan a un muñeco o a un maniquí. Señalo estas características pues ciertamente, ellas establecen una mórbida similitud con el cuerpo de *Dados*.

Bien. Tenemos pues a la Verdad, erguida, heroica y desafiante, blandiendo ante nosotros el espejo de la verdad. Resulta en extremo violento que sea precisamente ella la que figura en *Dados*, yacente, rendida, con el sexo expuesto ante los ojos de cualquier espectador lúbrico. La única huella de su antigua firmeza, es el brazo que testarudo aún sostiene una lámpara de aceite. Todavía me pregunto qué broma oscura barruntaba Duchamp cuando llevó a cabo estas trasposiciones. Pero sin duda, lo que sí sé es que la Verdad ha sido desempoderada y ultrajada.

---

<sup>123</sup> Es Thierry De Duve quien identifica ambas referencias pictóricas. (1992:317-319). Por su parte, José Antonio Ramírez cree reconocer no una sino varias citas en la mujer tendida, entre ellas, la alegoría de *La verdad* de Lefebvre y a *La Libertad iluminando el mundo* de Frederic Bartholdi.

<sup>124</sup> En el siglo XIX, "La Verdad" fue representada abundantemente. En algunas de estas alegorías se seguían las recomendaciones de Ripa: esto es, era representada erguida, posando los pies sobre un globo terráqueo y llevando una luz o un espejo en una de sus manos. Solía representársela velada. El propio Gérôme realiza dos pinturas con el tema muy célebres en su momento. Aparentemente, el artista francés se interesó por el tema, bien por el gran interés que en ese momento se tenía por la fotografía, técnica que en el momento se asociaba con el caso Dreyfus. Aparentemente, la presencia de la fotografía activó el interés por la representación de La Verdad, así como el caso Dreyfus.

Linda Nochlin trae a cuento un relato de Flora Tristán, sobre las mujeres que se prostituían en Londres. Dice:

Era una mujer irlandesa extraordinariamente hermosa [...] Llegó hacia las dos de la mañana, vestida con una elegante simplicidad que únicamente servía para intensificar su belleza. Llevaba un traje de satén blanco, guantes que mostraban sus hermosos brazos; un par de encantadoras bailarinas de color rosa cubrían sus delicados pies, y una especie de diadema coronaba su cabeza. Tres horas después, aquella mujer estaba tirada en el suelo *completamente borracha*. El traje provocaba asco. Todo el mundo vertía vasos de vino, de licor, etc., sobre sus hermosos hombros y su magnífico pecho. Los camareros la pisoteaban como si fuera un montón de basura. De no haber presenciado una profanación tan infame de un ser humano, no habría creído que fuera posible (Flora Tristán citada en Nochlin 2020: 193-194).

Un número importante de quienes han llevado a cabo un análisis del diorama plantean que su pose puede parecer la de la amante que se apresta al acto sexual o al gesto de abandono que precede al orgasmo. Difícilmente lo veo así, teniendo en cuenta esa genealogía que hemos trazado y que el maniquí del diorama, significativamente, está mutilado, carece de cabeza, piernas y brazo derecho. En realidad, me cuesta estar de acuerdo. Como diría José Antonio Ramírez, *Dados es una Torture Morte*.



Figura 8. Jules Joseph Lefebvre, *La verdad*, 1870. Óleo sobre tela, 265 x 112 cm. Museo d'Orsay.



Figura 9. Captura de pantalla en Google.

[https://historiarte.com/\\_eyJ0eXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpbnSI6WyJcL2FydHdvcmtcL2ltYWdlRmlsZVwvZHVjaGFtcC5qcGciLCJyZXNpemUsMjAwMCwyMDAwIl19.4Lztxx7PheJ3LvLoeA\\_D4zGG9ibzJhEcaHzGx-QtTCA.jpg](https://historiarte.com/_eyJ0eXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpbnSI6WyJcL2FydHdvcmtcL2ltYWdlRmlsZVwvZHVjaGFtcC5qcGciLCJyZXNpemUsMjAwMCwyMDAwIl19.4Lztxx7PheJ3LvLoeA_D4zGG9ibzJhEcaHzGx-QtTCA.jpg)

Siguiendo la continuidad lógica de las dos grandes obras de Duchamp, la novia/verdad puesta al desnudo por sus solteros que, en *El Gran Vidrio*, de cierta manera, tiene agencia y lleva la iniciativa, en *Dados*, ha caído por tierra. El platonismo presente en *El Gran Vidrio* deviene espectáculo de *peep show*. Al respecto, lo que se echa de ver es que en un cuerpo femenino erguido los genitales están escondidos, ocultos. En ese cuerpo, hasta un cierto punto, no hay total desnudez. Luce Irigaray dirá que los labios de la vulva, uno al lado del otro, se tocan, se acarician y se cierran. Así, para desplegar ese cerramiento, para “ver con claridad” los genitales femeninos, la mujer debe adoptar posiciones corporales muy particulares, una de las cuales es la posición sedente, la posición en cuclillas o la tercera, la preferida por la Historia del Arte y por la pornografía, es la tumbada. Dicho de otro modo, para que la mirada patriarcal ausculte con comodidad los genitales femeninos, se requiere que la mujer pierda pie.

Una pieza que da continuidad, creo yo, a esta genealogía patriarcal que he trazado, eso sí, desde la ironía y desde un sarcasmo descarado y casi cruel, es el performance de Annie Sprinkle, trabajadora sexual y actriz porno. Sprinkle, por cierto, en su página se vanagloriaría de haber sido la primera actriz porno en obtener un título de doctorado. El performance denominado *A public cervix announcement*, una de sus acciones más conocidas, es, esta vez, una hibridación entre la mujer yacente de Durero, *El origen del mundo* de Courbet y *Dados* de Duchamp, a los que se ha eliminado cualquier retórica romantizante o cualquier perífrasis pequeño burguesa.



Figura 10. Annie Sprinkle.



Figura 11. Annie Sprinkle, *A public cervix announcement*, 1990. Performance, Nueva York.

Annie Sprinkle, vestida con lencería y medias de ligero, apoyada por pancartas y esquemas, le explica al público como está constituido el aparato reproductor femenino. Luego procede a escurrirse en la poltrona, abre las piernas, levanta los pies ligeramente y en esa posición, invita al público a mirar, con ayuda de una linterna, sus genitales. Las fotografías que existen del performance muestran un público mixto, amontonado frente a ella, divertido, buscando mirar. En una buena medida, el deseo de ver sin ser visto, cuyo emblema es la ventana-pantalla-retícula, ha sido colapsado para darle paso a un acto de observación quasi

pedagógico, desenfadado, desmisteriosado, diverso y público. En una cierta medida, una mirada mítica, canonizada por el arte y la Historia del arte, ha sido puesta en ridículo.