

# Un dibujante + una mujer que posa + una mesa + una pantalla + una cuadrícula o dos cortes en la sustancia del mundo.\*

Ana María Lozano Rocha\*\*

## [RESUMEN]

Este artículo plantea develar el eje antrópico de la mirada hegemónica occidental para comprender cómo opera y de qué manera este genera una mirada. Los objetivos de tal deconstrucción tienen que ver con llevar a cabo un proceso de análisis sobre qué muestra y qué no dicho eje antrópico, y así conocer más sobre la imagen, su creador y su observador. Por otra parte, busca presentar las posibilidades de establecer otro aparato de ver que permita ver al otro, sacar al humano del centro de las coordenadas perceptivas y entender al humano como viviente entre vivientes, cuyas vidas merecen ser vividas. Es importante establecer que una de las maneras como se construyó el discurso de la excepcionalidad del humano pasó por la construcción del cubo perséptico, aparato de ver estructurante y estructurador de las formas de comprensión del mundo posteriores a esa invención. Este, como todo aparato, es social, produce a su usuario y a su cuerpo. Con ello, genera perspectiva, formas de descripción del mundo, formas de intelección de los fenómenos, esto es, construye una episteme o lo que llamamos una mirada. Este artículo une herramientas epistemológicas provenientes de la teoría de la imagen, de la filosofía, de la historia del arte y de los estudios visuales para llevar a cabo la comprensión de la máquina de ver producida por el Renacimiento y sus manifestaciones de pervivencia en el mundo actual.

**Palabra clave:** eje antrópico, metaimagen, mirada, ideología, verticalidad, horizontalidad

doi 10.11144/javeriana.mavae15-1.udum

Fecha de recepción: 10 de junio de 2019

Fecha de aceptación: 17 de julio de 2019

Disponible en línea: 1 de enero de 2020

- \* Artículo de reflexión. El presente artículo forma parte de la tesis doctoral adelantada en la Universidad Nacional de Colombia de Bogotá.
- \*\* Investigadora, curadora, docente. Maestra en Artes Plásticas por la Universidad Nacional de Colombia y magíster en Estudios Culturales por la Pontificia Universidad Javeriana. Profesora de cátedra del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Javeriana. ORCID: 0000-0001-6900-020X  
Correo electrónico: [anamlozanorocha@gmail.com](mailto:anamlozanorocha@gmail.com)



## CÓMO CITAR:

Lozano Rocha, Ana María. 2020. "Un dibujante, una mujer que posa, una mesa, una pantalla, una cuadrícula o dos cortes en la sustancia del mundo". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 15 (1): 158-171. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-1.udum>

## An Artist + a Woman Who Poses + a Table + a Screen + a Grid or Two Cuts in the Substance of the World

## Um desenhista + uma mulher que posa + uma mesa + uma tela + uma grade ou dois cortes na substância do mundo

### [ABSTRACT]

This article proposes to unveil the anthropic axis of the western hegemonic gaze to understand how it operates and how it generates such a point of view. The objectives of such deconstruction have to do with analyzing what this anthropic axis shows and what it does not and, thus, learn more about the image, its creator, and its observer. It also aims to present the possibilities of establishing another apparatus that allows you to see someone else, to remove the human from the middle of the perceptual coordinates and to understand the human as a living being among living beings, whose lives deserve to be lived. It is important to establish that one of the ways in which the discourse of human exceptionalism was constructed underwent the construction of the perceptual cube, a viewing apparatus that structures the ways of understanding the world after that invention. This, like every other, is a social apparatus that produces its user and its body. With this, it generates perspective, ways of describing the world, forms of intellection of phenomena; in other words, it builds an episteme or what we call a "gaze". This article combines epistemological tools from the theory of image, philosophy, art history and visual studies to carry out the understanding of the viewing machine produced by the Renaissance and its manifestations of survival in today's world.

**Keywords:** anthropic axis, metaimage, gaze, ideology, verticality, horizontality

### [RESUMO]

Este artigo busca desvendar o eixo antrópico do olhar hegemônico ocidental para compreender como opera e de que maneira este gera um olhar. Os objetivos de tal desconstrução têm a ver com realizar um processo de análise sobre o que mostra e o que não dito eixo antrópico, e assim conhecer mais sobre a imagem, seu criador e seu observador. Por outro lado, busca apresentar as possibilidades de estabelecer outro aparato de ver que permita ver ao outro, tirar o humano do centro das coordenadas perceptivas e entender o humano como vivente entre viventes, cujas vidas merecem ser vividas. É importante estabelecer que uma das maneiras como se construiu o discurso da excepcionalidade do humano passou pela construção do cubo de perspectiva, dispositivo de ver estruturante e estruturador das formas de compreensão do mundo posteriores a essa invenção. Este, como todo dispositivo, é social, produz a seu usuário e a seu corpo. Com ele, gera perspectiva, formas de descrição do mundo, formas de compreensão dos fenômenos, isto é, constrói uma episteme ou o que chamamos de um "olhar". Este artigo une ferramentas epistemológicas provenientes da teoria da imagem, da filosofia, da história da arte e dos estudos visuais para realizar a compreensão da máquina de ver produzida pelo Renascimento e suas manifestações de sobrevivência no mundo atual.

**Palavras-chave:** eixo antrópico, meta imagem, olhar, ideologia, verticalidade, horizontalidade

Las representaciones no se enraizan en un mundo del que tomarían su sentido; se abren por sí mismas en un espacio propio, cuya nervadura interna da lugar al sentido.

Foucault (1993, 83)

## Introducción

> Uno de los relatos bellos que tiene la Biblia está en el Génesis. Allí se narra la historia de un dios que modela a su criatura a partir del barro. La conexión etimológica entre barro y humano, *humus* y *homo*, o entre tierra y hogar, *humus* y *home*, remite secretamente a ese origen mítico.<sup>vv</sup> Esta narración bien podría haber sido motivo de humildad. Podríamos habernos pensado nosotros los humanos como parte de la tierra, pertenecientes a lo bajo, de modo que es lo bajo símbolo de grandeza y de dignidad. No obstante, estar cerca de la tierra se entiende como degradante y tener proximidad al lodo, a las raíces o la arena, en general, cualquier imagen que nos recuerde nuestro contacto con la tierra o la posibilidad de estar en una posición corporal distinta de la erguida tiene connotaciones negativas. El humano occidental construyó discursos, mitos, filosofías y religiones que constituyeron otros tantos pedestales para alejarnos cada vez más de la tierra, del fango, del humedal, y así construir un poder solitario, extrañados del mundo.

## Un grabado

En 1525, Alberto Dureró llevó a cabo varios grabados en madera destinados a ilustrar *El manual del pintor*, 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.

Este grupo de grabados es bastante conocido, no obstante, hay uno de ellos que ha recibido especial atención de investigadores, historiadores, teóricas del feminismo y, en general, del público. Se trata de *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 nos coloca en el espacio de forma lateral (figura 1).



Figura 1. Dibujante representando en perspectiva a una mujer reclinada. Fuente: Durero (1525).

Algunos años atrás, el filósofo florentino Pico della Mirandola había escrito un texto hoy célebre, el *Discurso sobre la dignidad del hombre* (1486). 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 del discurso humanista moderno y, con ello, es eje nodal del discurso antrópico. 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 la criatura nueva 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)

En ese documento, Dios hace una criatura que tiene, además, la capacidad de decidir sus actividades, su papel en ese mundo nuevo. Della Mirandola, hombre del Renacimiento, establece desde el discurso la singularidad humana y una excepcionalidad que lo dota de poder sobre las otras criaturas. El filósofo en su relato, discursivamente, espacializa al hombre en el centro del mundo pero como diferente de este, como forastero y observador, por lo que 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 ejerce sobre lo otro: sobre los otros vivientes, sobre la naturaleza. Es una criatura que, sin lugar en la creación, ve sin ser vista. Es un testigo privilegiado del mundo, constituye una mirada que actúa sobre lo otro desde la certidumbre de su propia excepcionalidad.<sup>3</sup>

Wolfgang Welsch, filósofo alemán, autor de *Hombre y mundo: filosofía en perspectiva evolucionista* (2014), ha señalado una suerte de continuación ideológica entre el discurso de della Mirandola y uno muy influyente que tendrá lugar en el siglo de las luces, articulado por Diderot. En uno de sus aportes a *La enciclopedia*, Diderot escribe: “El hombre es el *único* concepto del que hay que partir y al que hay que remitir todo” (Welsch 2014, 17). Y agrega:

Si se excluye al hombre [...] el espectáculo sublime y conmovedor de la naturaleza no es más que una escena triste y muda. El universo calla, silencio y oscuridad lo dominan; todo se convierte en un desierto horrible, en que los fenómenos se producen [...] oscura y sordamente. La existencia del hombre es la que hace interesante la existencia de las cosas. (18)

Es digno de ser mencionado cómo en las piezas paisajísticas del Romanticismo, por ejemplo, las del alemán Caspar David Friedrich, el espectáculo de la naturaleza se despliega en su singularidad y grandeza, tal como lo señala Diderot, ante y para los ojos de un humano. En el caso de Friedrich, este despliegue se hace aún más dramático por la misma soledad de las figuras que representa, por el silencio en el que permanecen, por la ausencia de acontecimientos distintos del mismo suceder el tiempo en ese espacio y con esas características de temperatura y geografía. Pero, sobre todo, porque sus personajes, al darle la espalda al espectador, lo proyectan dentro de la escena y lo conducen a mirar lo que tan atentamente ellos miran: las nubes, el abismo, las formaciones rocosas, el mar, según sea el caso. De esta manera, y de forma poco usual, la figura humana no es el centro de interés de la representación, como lo había sido durante siglos. En su reemplazo, el paisaje viene a ocupar ese lugar protagónico. No obstante, la hipótesis aquí es que, aun cuando en apariencia el protagonista sea el paisaje, el Romanticismo en una búsqueda ciertamente antiantrópica, termina siéndolo. De hecho, la subjetividad planteada por el Romanticismo, podría decirse, es, de manera paradójica, una de las subjetividades más característicamente antrópicas, en tanto privilegia un género que introduce el territorio como protagonista: el paisaje. Acá entendemos, en acuerdo con un grueso de los teóricos del paisaje, que este es una estructura característicamente antrópica: un paisaje existe en tanto haya un humano (urbanita) que deleitosamente lo observe.

## Abrir la imagen, abrir el sentido

Pero volvamos al grabado. En este vemos una mesa dividida en dos partes iguales. A la derecha, está sentado el dibujante, lápiz en mano, que trabaja sobre un papel reticulado. Cerca de su rostro se levanta un dispositivo para enfocar. Mira hacia la retícula-pantalla instalada en el centro de la mesa, a través de cuya transparencia grillada verá a la mujer yacente al otro lado. Al fondo de la estancia, dos ventanas encuadran el paisaje y a cada uno de los dos personajes. La línea de horizonte del paisaje coincide, casi perfectamente, con la del dibujante.

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 hegemónica en Occidente. Lo que allí se describe, dicho de otro modo, es una máquina de ver. Los componentes que la constituyen podrían describirse así: el vidente, el observador, ubicado a la derecha, está priorizado respecto del mundo al que representa.<sup>4</sup> Soberano en el entorno, este observador ha recibido 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 modo que la pieza es una especie de autorretrato. El poder queda entabado entre esos dos sujetos masculinos que describen el mundo o *El origen del mundo*.<sup>5</sup>

Por otra parte, el aparato de la representación no es, entonces, la mesa, la pantalla, el papel cuadrulado o la mira. El conjunto completo constituye una máquina de visión que se abre y se repliega entre la matriz de madera y el grabador que talla la figura de un dibujante en el acto de

dibujar. En esa medida, esta imagen habla de cómo se hacen las imágenes, cuál es el espacio del representador y dónde se ubica el espectador. En esa medida, *Dibujante representando en perspectiva a una mujer reclinada* es una metaimagen, esto es, una imagen que reflexiona sobre la propia imagen. Amplió 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, 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 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, esta, 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 irremediablemente 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 que 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. Por otra parte, desde el punto de vista del discurso antrópico, este sistema inequívocamente coloca al hombre en el centro de la representación, como lo hacen discursivamente della Mirandola y Diderot. Al respecto, es oportuno considerar lo mencionado por la historiadora del arte Svetlana Alpers: “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”<sup>6</sup> (2018, 187). 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 están en vigencia. De las prácticas seguidas hasta ese momento en las que

la parturienta se sentaba sobre una silla especial frente a la que se emplazaba la partera, se pasará a una mesa de disección, muy parecida a la que representa Durero, que precisamente privilegia la visión del médico (masculino) y somete a la mujer en trabajo a la situación de sujeto enfermo, yacente, inútil y dócil, mientras toda la actividad correrá a cargo de aquel (figura 2).

El sistema de Mauriceau sigue siendo, con obvios ajustes, fundamentalmente el que ofrecen los hospitales y las clínicas en nuestro país, sin que se ofrezcan mayores alternativas. No obstante, en las últimas tres décadas, un fuerte movimiento de interrogación al parto horizontal se viene dando en distintos países, entre ellos, en México, donde el Estado mismo apoya la formación de parteras y su práctica es reconocida socialmente.<sup>7</sup>

Para Richard Rorty, filósofo pragmático norteamericano, el mundo está ahí afuera, sin requerir de los humanos y sin requerir del lenguaje. A su vez, la verdad es producto del lenguaje humano, de las proposiciones. Así, el mundo está ahí afuera, pero las descripciones del mundo no, estas son producto del lenguaje humano (Rorty 1996). La mesa de disección de Durero funcionó, y extrañamente aún lo hace, como una máquina de veracidad, en apoyo del lenguaje y de las formaciones discursivas que lo avalan.

## Cuando la forma se derrama

Astutamente Barbara Freedman señala un detalle que es de importancia dentro del grabado de Durero. Freedman 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:

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. (1991, 1)<sup>8</sup>

El otro al lado siniestro de la pantalla es peligroso, es lo informe, diría Georges Bataille (2003). 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 obscuro. 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.

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 cómplices y 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, este contrapone un motor desublimatorio,<sup>9</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 enfrentarlo. Durante generaciones se habrán acometido procesos de ocultamiento del bajo materialismo, de lo informe, de lo "otro,"

T R A I T É  
D E S  
M A L A D I E S  
D E S

F E M M E S G R O S S E S ,  
E T D E C E L L E S Q U I S O N T A C C O U C H É E S ,

*Enseignant la bonne & véritable methode pour bien aider les Femmes en leurs accouchemens naturels, & les moyens de remedier à tous ceux qui sont contre nature, & aux indispositions des enfans nouveau-nés :*

*Avec une description très-exacte de toutes les parties de la Femme, qui servent à la generation ; Le tout accompagné de plusieurs Figures convenables au sujet.*

*Par FRANÇOIS MAURICEAU, Maître ès Arts, ancien Prevôt des Maîtres Chirurgiens Jurez de la Ville de Paris.*

S I X I È M E E D I T I O N ,

*Corrigée par l'Auteur, & augmentée de plusieurs nouvelles Figures, & de beaucoup d'Observations très-considerables, avec des Aphorismes qui contiennent tous les principaux preceptes de l'Art.*

T O M E P R E M I E R .



A P A R I S ,

Par la Compagnie des Libraires.

M. D C C X X I .

A V E C P R I V I L E G E D U R O Y .

V  
V

Figura 2. Portada de *Traité des Maladies des Femmes Grosses et de celles qui sont accouchées*.

Fuente: Mauriceau (1668).

[UN DIBUJANTE + UNA MUJER QUE POSA + UNA MESA + UNA PANTALLA + UNA CUADRÍCULA O DOS CORTES EN LA SUSTANCIA DEL MUNDO - ANA MARÍA LOZANO ROCHA]

[PP. 158-177]



de lo *heterólogo*, según términos<sup>10</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 opone 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 extrañas fotografías del dedo gordo del pie de Jacques André Boiffard, realizadas para la edición número 6 de *Documents* (Krauss, 1993; 123-124). 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 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.

Así, la mesa de trabajo de Dürero y la de operaciones de Mauriceau son lugares de puesta en régimen, en formalización, elevadas. La mujer yacente es puesta por el dibujante sobre una mesa, a la altura de su mirada. Se procura 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?

## Horizontalidad, verticalidad

En el verano de 1917, durante una estancia en Zúrich, Walter Benjamin escribió un breve ensayo en el que analiza 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 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 (1990): “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” (10-12). 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 1997, 94).

Según lo anterior, y repensando las nociones de *lo bajo* y *lo informe* en Bataille, pareciera ser parte vital de la forma del humano de desdecirse como parte de lo existente en el mundo, separarse del plano de lo horizontal, alejarse en su plano vertical exaltado, el plano del hombre erguido, erecto, cerebrocéntrico, objetivado del mundo.

## Dos cortes en la sustancia 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. Y bien, permitiendo a la idea de Benjamin operar como disruptor de esos dos cortes, veamos que 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 blinda.

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>11</sup> *Mimicry and Legendary Psychasthenia* (Caillois 1984). Manifiesta Krauss (1997, 197), entremezclando sus reflexiones con las aseveraciones del escritor:

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. Me mantengo firme, luego existo.

Bajo el marco ideológico de esa mirada, el humano occidental ha transitado la historia con la certidumbre de su excepcionalidad en el planeta. Desde esa perspectiva, ha entendido, por ejemplo, que los otros vivientes están bajo su servicio y los ha explotado en tanto recursos. A esta idea el pensador francés Jean-Marie Schaeffer (2009) la denomina "tesis de la excepción humana"; esto es, la tesis que entiende que el humano es un viviente de excepción sobre el planeta Tierra y que merece poseer todos los privilegios.

Schaeffer (2009) plantea que la excepcionalidad del humano ha sido posible gracias a cuatro afirmaciones que se articulan e imbrican entre sí y constituyen una estructura blindada a la crítica y a la interrogación. Estas afirmaciones son la ruptura *óntica*, el dualismo, el gnoseocentrismo y el antinaturalismo.

Con ruptura *óntica*, hace referencia a la creencia en la separación fundamental entre humanos y demás vivientes. Según esta afirmación, los humanos por su mismo ser son irreducibles a "la vida animal como tal". En otras palabras, los humanos son animales, pero mucho más que eso. Según la tradición judeocristiana, son el ente más cercano a lo divino en la Tierra. En las narraciones bíblicas, por ejemplo, se verificó la expansión de la idea del humano como

ser hecho a imagen y semejanza de Dios. Esta narración que divinizó al hombre lo inscribió también como soberano de lo creado. Más adelante, otras narraciones, ya no provenientes de libros sagrados sino de textos filosóficos y científicos, trasladaron ese relato a discursos racionalistas, investidos de la autoridad del saber argumentado. En operaciones laicizantes, el relato convirtió al humano en origen y fundamento de su propia excepcionalidad (Schaeffer 2009, 38).

La segunda afirmación concibe el mundo desde un régimen dualista que separa el cuerpo de la mente, la materia del espíritu. Este dualismo, verificable en el sujeto, enaltece el ser espiritual, que lo confirma como humano, mientras su ser corpóreo lo aproxima a los demás seres. La segregación del cuerpo, entendido como componente animal del humano, ha dificultado de manera dolorosa el diálogo con este, la reconciliación con los instintos, con la fisiología, con la misma sexualidad. Así, el cuerpo ha sido reenviado, junto con sus características, al lugar de la *nuda vida*, cuyas manifestaciones han de ser doblegadas, si no, eliminadas.

El tercer eje que menciona Schaeffer (2009) es el gnoseocentrismo, esto es, la afirmación de la capacidad teórica como la más importante característica de una vida propiamente humana. Dentro de esta idea, la corporeidad implicaría una exterioridad radical, no propiamente humana, un componente escindible y no característico. Al respecto, puede resultar iluminadora la anotación que hiciera el paleontólogo Stephen Jay Gould (1997) respecto de la dificultad enorme que tuvieron los científicos, cegados por el prejuicio cultural, para entender que unos de los procesos conducentes a la hominización fueron el bipedalismo y la liberación de la mano, no el crecimiento del cerebro y la capacidad craneana, que fueron su consecuencia. Gould señala cómo, por varias generaciones, los científicos se empeñaron en probar en el tamaño del cerebro, su peso y la capacidad craneana ese paso fundamental.<sup>12</sup> El resultado de ello es que en las narrativas de casi un siglo el papel primordial desempeñado por la posición erguida y por las manos fue tenida como subsidiaria, mientras lo que se entendía como central, mucho más sublime y heroico, eran el cerebro y sus transformaciones (150-154).

El *último* de los componentes señalados por Schaeffer (2009) es el antinaturalismo. Más que una afirmación, este parece una negación. Identifica al humano a través de sus peripecias cognitivas, culturales o lógicas, pero no biológicas o fisiológicas. Si se siguiera esta línea discursiva, se encontraría el investigador con el hecho de que es discontinuista, en tanto plantea la no unidad genealógica entre las formas de vida.

## A modo de cierre

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, que hoy día se solapa con otros, por ejemplo, los comprendidos por los pueblos originarios de América o de Japón. Estos mundos se contradicen pero están en vigencia. La mirada antrópica 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. Al respecto, una última consideración. Afirma Krauss (Bois y Krauss 1997, 89), a propósito del espacio perceptual, que este 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 antrópico se hace poroso, como intuye Caillois, y se lo penetra de las otras versiones de mundo?

Comenta Krauss que a Jacques Lacan lo perturbaba imaginar cómo podría entenderse 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 logremos dominar. (Krauss 1997, 197-198)

Al respecto, anota Rorty (2002) que “nunca entendemos nada si no es bajo una descripción y no existen descripciones privilegiadas” (124). La frase anterior tiene el poder de legitimar los decires provenientes de otros discursos, al tiempo que desmonta el presunto privilegio de los discursos de la ciencia y de la filosofía. Así, otras descripciones del mundo, que empleen los términos de Rorty, pueden abrirse paso y ponerse a dialogar con aquellas anteriores, y ampliar las formas como entendemos el mundo. Se trata aquí de un régimen de inclusión, que no procura encontrar la verdad, dado que ella no existe, pero sí, tal vez, de permitir la entrada de diversos escenarios discursivos que den curso a otras versiones sobre el mundo.

Hay acá un interés por lo dialógico y por aceptar que existen diversos juegos del lenguaje que pueden operar para ayudar a comprender el mundo. Al respecto, Rorty (2002, 125) cita al filósofo Robert Brandom cuando plantea que “entender la naturaleza de un objeto quiere decir ser capaz de recapitular la historia del concepto de ese objeto”. En esa dirección, es importante entender la historia del antropismo y de los conceptos que ayudaron a construir el discurso de la excepcionalidad del humano, en procura de entender mejor esos conceptos y producir conceptos contrastativos que den cuenta de la realidad de la situación del humano, como vida que convive con otras vidas, igualmente valiosas, en la Tierra. El antropismo habitual del habla común oscurece las necesidades y los agobios que sufren los otros vivientes a costa de la puesta en excepción.

Jugando con los términos de Rorty (1996), la metafísica occidental que instituye al humano en un pedestal de excepción es una posible descripción del mundo, pero no es ni la única ni la verdadera. Si se reconoce esta posibilidad, entonces, existiría el asomo a la idea de diálogo, del reconocimiento, de otros ejes de habla, de otros puntos de vista, de otros horizontes desde los que pensar el mundo no jerarquizando.

Entender cómo los humanos se han relacionado con los animales, con los árboles, con los ríos, con aquello que denominan “la naturaleza” tiene que ver con entender los juegos de lenguaje involucrados en ese decir. Pues bien, en tanto el humano es un viviente como cualquiera, ya no es legítimo que en nombre de su supuesta excepcionalidad siga sometiendo al dolor, a la expropiación y a la tortura a otros vivientes. Los juegos de lenguaje que han sido caja de herramienta del antropismo deben ser cambiados por otros no antrópicos. De esta manera, se abriría la posibilidad de dar cabida, desde la representación y por ende desde el discurso, a la intelección del otro como viviente con derecho a la existencia por sí mismo.

## [NOTAS]

1. Donna Haraway (2016, 32) cita a Rusten Hogness quien ingeniosamente juega con esa etimología y propone para cambiar de paradigma, por ejemplo, hablar de las humusities en lugar de las humanities.
2. El término *antrópico* ha sido introducido por el filósofo Wolfgang Welsch en *Hombre y mundo: filosofía en perspectiva evolucionista* (2014). Welsch emplea la palabra para hacer referencia a un mito ya globalizado hoy, que entiende al humano como centro al que hay que remitir todo lo existente en el mundo. En realidad, su definición la toma de Diderot, uno de los sujetos que producen la expansión moderna del discurso antrópico. Diderot en la entrada para *La enciclopedia* escribe: “El hombre es el *único* concepto del que hay que partir y al que hay que remitir todo” (17).
3. Pertenece al mismo marco temporal e ideológico 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).
4. 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).
5. Hago referencia a *El origen del mundo* (1866), pintura al óleo de Gustave Courbet. En esta célebre pieza, el pintor francés encuadra en una composición cerrada, los genitales de un cuerpo femenino. Lo que señalo es que aquello que observa el dibujante de Durero coincide con la composición de Courbet.
6. “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”.
7. México representa eventualmente uno de los epicentros del cuestionamiento al parto horizontal. En este país, el oficio de las parteras viene siendo cada vez más reconocido y aceptado (Management Sciences for Health 2017). Agradezco a Andrea Mejía, fotógrafa y artista, quien llamó mi atención sobre el tema de la partería.
8. 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 vista que lo encuadra.
9. Acá, en los términos de Bataille (1997), sublimación y sus derivados se fundan en las definiciones que desde el psicoanálisis ofrece Freud.
10. Lo heterólogo es definido por Bataille (1997) como aquello que es siempre lo otro.
11. Se trata de un famoso ensayo denominado *Mimicry and Legendary Psychasthenia*, en el que Caillois desarrolla una original evaluación de los ejercicios miméticos de ciertos insectos. 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.
12. Gould (1983) establece en tres pasos el salto fundamental del humano: el bipedalismo o posición erguida que dio ruta a la liberación de las manos y, en consecuencia, a su libre empleo para hacer cosas y construir herramientas. De esta relación se sucede la complejización de la mano y sus movimientos, complejidad que redundó en la necesidad de contar con un cerebro de mayor tamaño y, luego, con su posterior desarrollo cognitivo (150-154).

## [REFERENCIAS]

- Alpers, Svetlana. 2018. "Art History and Its Exclusions: The Example of Dutch Art". En *Feminism and Art History: Questioning The Litany*, editado por Norma Broude y Mary D. Garrard, 183-200. Nueva York: Routledge.
- Alpers, Svetlana. 1987. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Blume.
- Bataille, Georges. (2003). *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, Walter. 1990. "Yve-Alain Bois: Présentation. Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe et la marque". *La Part de l'Œil* 6: 98.
- 2009. *Obra completa*. Madrid: Abada.
- Bois, Yves-Alain y Rosalind Krauss. 1997. *Formless: A User's Guide*. Nueva York: Zone Books.
- Caillois, Roger. 1998. "Mimesis y psicastenia legendaria". En *El mito y el hombre*. Traducido por Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica.
- Caillois, Roger. 1984. "Mimicry and Legendary Psychasthenia". *October* 31: 17-32.
- Della Mirandola, Pico. 2016. *Discurso sobre la dignidad del hombre*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Durero, Alberto. 1525. *Underweysung der Messung*. Nuremberg: Publicado por Hieronymus Andreae, llamado Formschneyder
- Foucault, Michel. 1993. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Freedman, Barbara. 1991. *Staging the Gaze: Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy*. Nueva York: Cornell University Press.
- Gould, Stephen Jay. 1997. *La falsa medida del hombre*. Barcelona: Crítica.
- Haraway, Donna. 2016. *Stayng with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham, Duke University Press
- Krauss, Rosalind. 1997. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.
- Leslie, Esther. 1997. *Walter Benjamin*. Londres: Reaktion Books.
- Mauriceau, François. 1668. *Traite des maladies des femmes grosses et de celles qui sont accouchées*. París: Par la Compagnie des libraires.
- Mitchell, W. J. Thomas. 1994. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Management Sciences for Health. 2017. "Partería en México". Consultado el 20 de septiembre de 2019. [https://mexico.unfpa.org/sites/default/files/pub-pdf/Parteria\\_en\\_Mexico.pdf](https://mexico.unfpa.org/sites/default/files/pub-pdf/Parteria_en_Mexico.pdf)
- Nieto Olarte, Mauricio. 2019. *Una historia de la verdad en Occidente. Ciencia, arte, religión y política en la conformación de la cosmogonía moderna*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica-Universidad de los Andes.
- Rorty, Richard. 1996. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.
- 2002. "El ser al que puede entenderse, es leguaje" en *Filosofía y futuro*. Barcelona: Gedisa.
- Schaeffer, Jean-Marie. 2009. *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Welsch, Wolfgang. 2014. *Hombre y mundo: filosofía en perspectiva evolucionista*. Valencia: Pre-Textos.