Salón de arte moderno
1957
50 años de arte en la
Biblioteca Luis Ángel Arango
Curaduría: Sylvia Juliana Suárez
a partir de una idea de Camilo Calderón Schrader

¿Pintura femenina?

Carmen María Jaramillo

Arte y ornato

A comienzos del siglo XX, la pintura y la música hacían parte de la educación de algunas mujeres de capas sociales medias y altas en Colombia. Este tipo de formación buscaba mantenerlas en el ámbito de lo privado, pues la instrucción se impartía en los mismos hogares, allí se hacía la práctica y también se socializaban las obras. En el ejercicio pictórico les era permitido acudir a elementos cotidianos que obraran como reflejo de su feminidad –en el caso de las flores– o señalar objetos que hicieran manifiesto su espíritu sensible y su acuciosidad en el ámbito de lo doméstico. De ahí que las mujeres fueron pioneras de la introducción, en el terreno local, de un género artístico como el bodegón[1].

Así pues, durante los años treinta las mujeres empezaron a ingresar a la universidad y comenzó la educación mixta en algunos planteles colombianos. Estos hechos recibieron fuerte oposición de las jerarquías eclesiásticas y miembros del partido conservador. La posibilidad de recibir un título profesional ubicaba a las mujeres en terrenos que antes eran privativos de los varones, y las situaba en una posición de competencia para ellos, a la vez que afinaba la consecución de una autonomía como género. La educación formal permitió que ellas comenzaran a liberarse de su obligado papel de trasmisoras de la tradición, rol que compartían con los prelados de la iglesia. La universidad amplió sus perspectivas y les permitió ser partícipes –con las consabidas contradicciones de la doble jornada o una menor retribución salarial– del proceso de modernización, contradictorio y no pocas veces violento, que impulsaba a Colombia a tener su momento de mayor fuerza en la década del cincuenta.

Creación, crítica, gestión y curaduría

En el plano local, los procesos de modernización se tornaron asincrónicos e incluso opuestos. En gobiernos conservadores como el de Mariano Ospina Pérez, o dictatoriales como los de Laureano Gómez y Rojas Pinilla[2], la economía mantuvo un ritmo creciente, además los proyectos urbanos y viales tomaron una dinámica en ascenso. De manera simultánea, la violencia causó estragos inenarrables, a la vez que se restringieron las libertades políticas y se ejerció la censura a los medios, a los artistas y a los intelectuales. Durante el Frente Nacional, iniciado en 1958, continuaron los proyectos urbanos, ahora de corte racionalista, se amplió la cobertura de servicios y se aumentó la tecnología, lo que incrementó una noción de modernidad asociada con el progreso.

La construcción de la Biblioteca Luis Ángel Arango fue, en su momento, una de las iniciativas bandera en el campo de la modernización cultural en Bogotá, tanto por sus propósitos (una biblioteca de amplísima cobertura) como por su diseño arquitectónico, espacioso y de volúmenes simples, que a su vez generó tensión con la arquitectura colonial del barrio La Candelaria, proyectando una paradoja típica de la modernidad. También resulta indicativo de la intención de situarse en una perspectiva cultural a tono con su tiempo, el hecho de que el mural ubicado a la entrada del edificio lo realizara Alejandro Obregón, artista abanderado de las nuevas propuestas en el arte local durante el período, en lugar de encomendárselo a alguno de los seguidores de los presupuestos del muralismo mexicano.

De igual forma, es significativo que la exposición inaugural haya tomado el nombre de *Salón de Arte Moderno*[3], ya que sugiere una dirección en las políticas de difusión de la cultura y del posible perfil

de la colección, si se tiene en cuenta que buena parte de los trabajos presentados ingresaron al acervo del Banco. La elección de las mujeres participantes en la muestra: Cecilia Porras, Judith Márquez, Lucy Tejada y Alicia Tafur, que eran artistas de vanguardia para la época, señala una actitud de avanzada por parte de Cecilia Ospina, la organizadora de la muestra.

¿Artistas mujeres o pintura femenina?

El año 1957 es clave en cuanto a la participación de las mujeres en distintos ámbitos de la sociedad colombiana, y en especial en el de las artes. En la sociedad, porque por primera vez en la historia ejercen el derecho al voto, y en el de la cultura porque su presencia adopta un papel significativo y de una amplia cobertura. El ejercicio del sufragio[4] trajo consigo la necesidad de ampliar su participación en distintos ámbitos de la vida nacional. En el campo de la gestión, encontramos que Cecilia Ospina de Gómez organizó durante ese año, además del Salón de Arte Moderno de la Biblioteca, una muestra de trabajos de Enrique Grau, Alejandro Obregón y Eduardo Ramírez Villamizar, algunos de los artistas más destacados del momento, así como un par de muestras en las Galerías de Arte de Bogotá[5].

Otros proyectos relacionados con la participación de las mujeres en el arte fueron la muestra "Pintoras colombianas o residentes en Colombia", organizada por Marta Traba y expuesta en la sede de la Compañía Colombiana de Seguros, la publicación del libro *Pintoras Colombianas Contemporáneas*, escrito por Walter Engel en 1959[6], y el Salón de Pintoras, que se realizó en la Sala de la Universidad de América en 1959. Es destacable, también, la invitación que recibieron Judith Márquez, Lucy Tejada y Cecilia Porras para presentar trabajos recientes en la Unión Panamericana de Washington, en 1960, invitadas por el crítico cubano José Gómez Sicre[7].

---

1 Eduardo Serrano. "La mujer y el arte en Colombia". En: Las mujeres en la historia de Colombia. Consejería Presidencial para la política social. Presidencia de la República de Colombia. Editorial Norma, (s.f.) págs. 256-273.

2 En el terreno de la infraestructura de vías de comunicación, Laureano Gómez "Adelantó carreteras estratégicas como las de Buenaventura-Cali y Barranquilla-Cartagena e inició, contra la opinión de Mr. Currie, la Siderúrgica Paz del Río". (Carlos Uribe. La mentalidad del colombiano. Cultura y sociedad en el siglo XX. Ediciones Alborada, Bogotá, junio de 1992, pág 89). Rojas, por su parte, construyó en Bogotá el Centro Administrativo Nacional CAN, la Avenida El Dorado y el aeropuerto del mismo nombre. Así mismo, introdujo la televisión al país. Otras obras importantes de la década fueron la Avenida de las Américas, la Autopista Norte, la Carrera 30 y el Hotel Tequendama, por citar sólo algunas. En el mismo período se automatizó el servicio telefónico y se introdujo el alumbrado de mercurio.

3 Qué se considera arte moderno en ese momento, de acuerdo con las características de las obras exhibidas, sería motivo de otro ensayo.

4 El movimiento sufragista intentó ser capitalizado por el general Gustavo Rojas Pinilla, quien "aprovechó el discurso populista maternalista que venía desde la época del caudillo Jorge Eliécer Gaitán, en el cual se planteaba la idea de que las mujeres, por ser madres, eran ciudadanas importantes. El dictador consideró que las mujeres podían constituir una fuerza decisiva para proseguir en el poder y –al igual que Perón y Getulio Vargas– se mostró a favor de la ampliación del derecho al voto. Rojas nombró a Esmeralda Arboleda, de filiación liberal, y a Josefina Valencia, perteneciente al partido conservador, como ponentes del proyecto ante la Asamblea Nacional Constituyente. Después de candentes polémicas fue aprobado el texto del "Acto legislativo No. 3 [que] decía en su artículo 1º: 'queda modificado el artículo 171 de la Constitución en cuanto restringe el sufragio a los varones'".
Sin embargo, distintas historiadoras feministas consideran que este resultado no debe ser atribuido sólo al general, sino también a las sufragistas, que llevaban décadas demandando la igualdad de derechos con los hombres y estableciendo críticas al liberalismo excluyente. (En esta nota, las frases entre comillas fueron tomadas del texto de Margarita María Peláez Mejía: http://209.85.165.104/search?q=cache:GjDnJZWdkhYJ:www.fescol.org.co/DocPdf/MU-voto-femenino.pdf+%22el+gobierno+de+rojas,+la+asamblea+nacional+constituyente+y+el+sufragio+femenino%22&hl=es&ct=clnk&cd=1&gl=co, consultado el 25 de agosto de 2007.
Los movimientos de mujeres de la época, además, tuvieron un alcance que fue más allá de los partidos políticos –aunque dentro de cada partido hubo grupos de mujeres impulsando el derecho al voto– o de los intereses gobiernistas, de manera que fueron considerados una fuerza alternativa y una opción importante para aplacar la violencia bipartidista de la época. En su momento, el columnista 'Próspero', dijo: "Por lo pronto sus abanderadas no llevan vocería de un partido ni de un grupo ni de un gremio, sino de un sexo, coyuntura política novedosa y de perfiles revolucionarios". Citado por Lola G. Luna. El sujeto sufragista. Feminismo y feminidad en Colombia. 1930-1957. Ediciones la Manzana de la Discordia. Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad. Universidad del Valle. Cali, 2004, pág. 151.

5 Encontramos también que en Cali, Maritza Uribe de Urdinola creó el Club "La Tertulia"[v], y en Bogotá, Mercedes Gerlein de Fonnegra estaba a la cabeza de Extensión Cultural del Ministerio de Educación[v]. En la Sociedad Económica de Amigos del País, Marcela Samper organizó una muestra de artistas colombianos. En esa misma sede, Gloria Zea de Botero –secretaria de la Comisión de Arte y Educación de la entidad– preparó el Salón de Pintores Contemporáneos y proyectó, en compañía de Teresa Tejada, la Exposición de Pintura Infantil.
El crítico de arte Casimiro Eiger destacó los aportes de las mujeres en este campo: "No hay duda: son las mujeres quienes últimamente desarrollan en el campo de las bellas artes la labor más fecunda y tienen las iniciativas más atrevidas". A continuación subrayó el papel que protagonizaron pioneras en el campo de la dirección de instituciones culturales como Teresa Cuervo Borda y Sophy Pizano de Ortiz. Dentro de las gestoras del momento destaca el papel de Cecilia Ospina de Gómez como directora de las Galerías de Arte, el de Marta Traba en el terreno de la "divulgación artística" por sus exitosas clases en la Universidad de América, y a Judith Márquez por su empeño "quijotesco" de crear, dirigir y producir la revista Plástica. En este punto, es curioso anotar que en Colombia fueron dos mujeres quienes concibieron y dirigieron las primeras revistas especializadas en artes plásticas que lograron editar una serie considerable de números, y que mantuvieron alguna periodicidad: Plástica publicó 17 números entre 1956 y 1960, y Prisma, dirigida por Marta Traba, editó 12 números durante el año 1957. (Casimiro Eiger. "Las mujeres y las iniciativas artísticas". En: Casimiro Eiger: crónicas de arte colombiano, 1946-1963. Banco de la República, Bogotá, 1995, págs. 450-451).

6 El libro de Engel presenta una visión más panorámica que crítica de las artistas del momento.

7 Algunas artistas que realizaron aportes a la plástica local entre las décadas del treinta y el cincuenta del siglo pasado, lo hicieron generalmente en forma individual, desafiando los prejuicios que existían con respecto a la elaboración de un trabajo personal y crítico por parte de las mujeres. La obra y la vida de artistas como Débora Arango, Hena Rodríguez, Carolina Cárdenas o Josefina Albarracín son buena muestra de ello.

El Salón de pintoras colombianas

Seguramente motivada por las discusiones candentes en torno al ejercicio del voto que le dieron a la mujer un lugar protagónico en el ámbito nacional, la crítica Marta Traba organizó la muestra "Pintoras colombianas o residentes en Colombia", a la que se alude en el párrafo anterior, donde participaron Lucy Tejada, Cristina Wiedemann, Judith Márquez, Teresa Tejada, Margarita Lozano, Marcela Samper, Sofía Urrutia, Colette Magaud, Elsa de Narváez y Margarita Lozano. La artista Teresa Tejada elaboró una serie de afiches, que fueron exhibidos en la carrera séptima, para anunciar la muestra.

En el suplemento Lecturas Dominicales del periódico *El Tiempo*, la crítica argentina Marta Traba publicó lo que podría ser el texto curatorial de la muestra. El escrito se destaca por su argumentación minuciosa, cosa poco frecuente en los catálogos de la época, que se limitaban a hablar de las obras participantes más que de la concepción general de la exhibición. A partir de la década del sesenta, quienes diseñaban las muestras comenzaron a adoptar el perfil de lo que hoy se denominaría "curador" en virtud de las justificaciones textuales de las exposiciones, así como de su visibilidad o protagonismo con respecto al evento.

De los argumentos esgrimidos por Traba en dicho artículo, parecen derivarse dos motivaciones subyacentes: otorgar un *lugar* a las mujeres en el campo del arte y resaltar el carácter *público* de su participación en este ámbito.

Considero que la reflexión alrededor de lo que llamaría la noción de *lugar*, podría provenir del interés de la crítica argentina por señalar una ubicación de las artistas en la sociedad, diferente a la convencional, más que del propósito de calificar las obras como representativas del género femenino. Para ello, se concentra en mostrar cómo las obras presentadas en la muestra se diferencian claramente de las producidas bajo el cliché de "pintura femenina": "Correspondió a nuestra época artística levantar el prejuicio que pesaba sobre la pintura hecha por mujeres: prejuicio en el cual se confunde el concepto de lo femenino con cierta fragilidad, superficial y carente de fuerza, capaz de manipular con gracia lo que el talento masculino transforma con vigor original"[8].

La curadora concibe ese lugar intangible del arte, ajeno a prejuicios y rotulaciones, como un espacio que puede acoger a estas artistas de avanzada: "Nacido bajo el imperio de la libertad, el arte moderno de todas maneras no presiona sobre la elección ni de temas ni de estilos a quienes trabajan bajo el dominio temporal. De este modo la pintura de la mujer se escindió entre aquellas que preferían seguir cultivando los tradicionales atributos de la pintura, y quienes se pasaron al campo común de las formas abstractas"[9].

Esta afirmación, generalizadora y excluyente corresponde a la noción de arte moderno que maneja Traba en ese momento, en la que prescinde del señalamiento de matices o particularidades. El hecho de afirmar rotundamente que el género no incide en la producción de una artista, sin considerar matices o casos particulares, puede ser considerado hoy como un argumento netamente modernista, que considera al arte y al género como abstracciones incontaminadas. Dentro de ese discurso, las mujeres más avanzadas, en oposición a las tradicionales, serían aquellas que cultivan las formas abstractas, entendiendo el término "abstracto" como liberación de la anécdota y de la crítica ideológica, más que como militancia en un movimiento de vanguardia. De esta categoría quedarían excluidas, por ejemplo, pintoras como Débora Arango, que no acudía a la geometrización o la síntesis de las formas y que a la vez da cuenta de las tensiones propias de su momento, con una mirada narrativa, crítica y visionaria.

No obstante, para referirse a una argumentación elaborada hace varias décadas –como la que desarrolla la crítica argentina en el artículo sobre la muestra–, es importante construir un diálogo entre una perspectiva que pertenezca al presente y la que caracterizó, en su momento, a la curadora de la exposición. De ese intercambio podría inferirse que, pese a su actitud, evidencia una postura progresista para el momento que busca un posicionamiento de las artistas en el ámbito de la plástica, en términos de igualdad con los hombres, y que coincide con el de las sufragistas de la época. Recuérdese que en ese período tomó fuerza una forma de feminismo que buscó la igualdad y los derechos políticos de las mujeres. Sólo después de adquirido el derecho al voto, se señaló una transición hacia otras modalidades de feminismo –que tomarán forma en la década del setenta – que cuestionarán el patriarcado y reclamarán el "derecho a la diferencia"[10].

Hasta donde puede inferirse de los escritos de Traba o de las entrevistas concedidas por artistas como Márquez, Tafur, Tejada o Porras, ninguna de ellas tuvo una participación activa en grupos feministas, pese a que su actitud las ubicaba más allá de la posición "maternalista"[11] que adoptaron muchas de las militantes en la época, y que sus obras, así como sus vidas, las presentan como personas de avanzada que generaron una transición hacia nuevas formas de asumir su condición de mujeres.

La noción de *lugar* que podría leerse entre líneas, en el texto de Traba, englobaría entonces la idea de posicionamiento con respecto a los hombres, en términos de pares, y la apertura de un espacio como artistas dentro de la sociedad, más allá de la mentalidad de aquellas que "por falta de talento personal y por miedo de la libertad [...] preferían no ser manumitidas de su esclavitud estética y prolongaban la agonía de los temas florales, disfrazándolos hábilmente bajo la etiqueta de decoración"[12]. En este sentido, Traba homologa la idea de "pintura femenina", con la de decoración casera, mientras que los bodegones "abstractos" trabajan valores puramente plásticos, donde el tema se convierte en pretexto y no en signo de una forma de asumir la "feminidad". Esto ocurre cuando se refiere a un bodegón de Lucy Tejada, incluido en la muestra, que según la argentina, hace una "apología de los elementos de la pintura"

más que de "la temática misma: posición eminentemente moderna y de gran pureza plástica que rinde su fruto en la excelente naturaleza muerta en blanco"[13].

En el mundo contemporáneo los límites entre lo privado y lo público son permeables, al mismo tiempo se redefinen y entremezclan de forma continua. Antes del sufragio femenino, el dominio de *lo público* estaba destinado fundamentalmente a los hombres. Las mujeres sólo obtuvieron el derecho a desempeñar cargos en las entidades gubernamentales a partir de la reforma constitucional de 1936. No obstante, en ese momento fue derogado el proyecto para otorgarles derechos ciudadanos y también fue rechazada la propuesta de instaurar el matrimonio civil y el divorcio. Para la época, la proyección social del_género femenino se limitaba, prácticamente, a campañas caritativas apoyadas por el clero. El ejercicio del voto permite que trasciendan esta condición limitante y comiencen a asumir y proyectar su propia voz, como también a generar e implementar proyectos políticos[15].

El documento de Traba, así como la selección de las artistas participantes en el evento, evidencia la incursión de las mujeres en los dominios de *lo público,* en este caso en el campo de las artes. Para la crítica argentina el tema floral representaba el sometimiento y la modestia obligadas, propias de la esfera doméstica, capaz de sofocar la expresión de la creatividad; habla del arte como una zona de "pura creación" que les permite liberarse de su "implacable destino doméstico".

Para finalizar, podría agregarse que Marta Traba no se caracterizó por el señalamiento sistemático de la participación de las mujeres en el arte, como uno de los objetivos de su trabajo; sin embargo, y como se anotó con anterioridad, la coyuntura especial que se vivió en el momento seguramente la impulsaron a realizar una de las primeras reflexiones argumentadas –con sus falencias y aportes – alrededor de un asunto que en adelante ocupará la atención de especialistas, no sólo en el campo de las artes, sino también en el de las ciencias sociales.

---

8 Marta Traba. Op. Cit.

9 Casimiro Eiger, por su parte, en 1951 habló acerca de un tema similar: "las artistas plásticas pueden destacarse, al precio de desprenderse de todo lo mezquino, de todo lo fácilmente anecdótico y demasiado íntimo e individual, que parece a la mayoría de la gente (y con frecuencia a las mujeres mismas) la esencia de la feminidad". Casimiro Eiger. "Salón femenino", 22 de junio de 1951. En: Casimiro Eiger: crónicas de arte colombiano, 1946-1963. Banco de la República, Bogotá, 1995, pág. 208.

10 Marta Traba. Op. Cit.

11 Socorro Ramírez. http://www.rebelion.org/mujer/030626ramirez.htm, consultado el 25 de agosto de 2007

12 Buena parte de las mujeres que reivindicaron su derecho al sufragio, al mismo tiempo exaltaron su labor maternal como dos ámbitos que necesariamente se complementaban, constituyendo lo que se ha llamado la "primera ola" del feminismo.

13 Marta Traba. Op. Cit.

14 Marta Traba. Op. Cit.

15 Entre los años treinta y cincuenta surgió en Colombia "un movimiento de mujeres defensoras de los derechos civiles y políticos que constituyó la primera expresión del feminismo como lucha organizada" (Socorro Ramírez. Op. Cit). Las mujeres obtuvieron el reconocimiento como sujetos de derecho cuando se aprobaron las capitulaciones matrimoniales en 1932 (Socorro Ramírez. Op. Cit). Algunas mujeres lucharon por obtener la administración de sus bienes y por la independencia económica dentro del matrimonio. Para el manejo de patrimonio se consideraba que debían estar preparadas y "nunca se olvidaba la misión principal de la maternidad y hacia ella se encaminaba también la educación, no ya sólo de las madres, sino como un oficio, por ejemplo el de la 'culinaria y el oficio de aya' para las muchachas campesinas y del pueblo". El "buen feminismo" en los años treinta promulgaba que "la preparación y educación de las mujeres las hacía mejores compañeras del hombre, un argumento que las sufragistas repetían con frecuencia y que estaba claramente regido por la diferencia sexual, pues significaba que la educación había de orientarse según determinadas aptitudes femeninas. Se señalaban como materias apropiadas para las mujeres el arte, la historia, la medicina y, las 'industrias domésticas' y por encima de todo estaba la misión de madres." (Lola Luna. Op. Cit. Pág. 57).