Mujeres entre líneas

Una historia en clave de educación, arte y género

Curaduría y textos de Carmen María Jaramillo Jiménez

EXPOSICIONES ITINERANTES
Novena entrega

Museo Nacional de Colombia
Ministerio de Cultura

La serie *Cuadernos iconográficos*, concebida por el Museo Nacional de Colombia en el año 1997, a partir de la conmemoración del bicentenario del nacimiento de Policarpa Salavarrieta –llevada a cabo un año antes–, ha llegado a constituirse en uno de sus principales programas por el alcance y la cobertura geográfica que permiten que todos los municipios del país dispongan de un material de alta calidad en su presentación y contenidos, y con el que se comparten temas y aspectos de la historia, el arte y la representación iconográfica de los personajes que le han dado forma a la nación colombiana.

Si bien el origen de esta serie estuvo dedicado a identificar los grupos de colecciones de imágenes relativas a los personajes más importantes de la historia nacional, así como a su análisis y clasificación, más adelante surgió la necesidad de darle un giro a este objetivo para abordar temas más amplios, coincidentes con fechas conmemorativas, como la séptima entrega, dedicada al Bicentenario de la Independencia, o la octava, en la que se decidió presentar una aproximación a las muestras más representativas del arte en las colecciones del Museo.

En este último caso, la subdivisión temática incluía materias como el retrato, la ciudad, las identidades, la abstracción, y en dos de los capítulos se abordaron asuntos como el de las imágenes femeninas y el rol de las mujeres en el quehacer artístico colombiano.

Justamente es este segundo tema el que se profundiza en la presente entrega, la novena, el cual contribuye a dar respuestas a las preguntas que en 1997 se formulaba Aída Martínez Carreño, una de las más reconocidas historiadoras colombianas, interrogantes dirigidos a saber si las mujeres estuvieron formalmente excluidas de la práctica artística debido a su género –con excepción de haber sido sólo modelos de obras plásticas–, si precisamente esa invisibilidad obedeció a que eran colaboradoras anónimas de los talleres o estudios de los artistas masculinos, o si ello se debió a no contar aún con un reconocimiento político evidente, el cual sólo llegó hasta muy entrado el siglo XX.

Intentar dar respuesta a esas preguntas se relaciona con una de las funciones básicas de un museo, como es la investigación de sus acervos, cuyos resultados buscan mostrar nuevas perspectivas de interpretación sobre los patrimonios que custodia. Pero igualmente, tal como sucede en esta oportunidad, la investigación debe permitir formular otro tanto de preguntas, para que así el campo de trabajo de los investigadores en su incansable tarea y de los visitantes que se alimentan de esos resultados sean punto de partida para seguirle dando forma a lo que es un museo del siglo XXI: un espacio dinámico y en constante transformación que permita ejercicios de apropiación creativa, reflexiva y crítica en torno a sus patrimonios.

Daniel Castro Benítez
DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA

LISTA DE IMÁGENES 4

0 · ¿Arte y género? 6

1 · Educación “femenina” 9

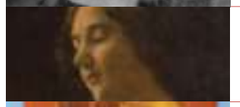
2 · Educación artística para las mujeres:de virtud a profesión 19

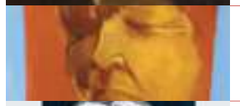
3 · Del desnudo a la desnudez 27

4 · Bodegón de la vida diaria 39

5 · Las mujeres y los “bordes” del arte 45

6 · Oficios, roles y profesiones 53


7 · Lo personal es político 65


8 · Otras miradas 71

9 · Mitos y arquetipos 79

10 · Género, raza, clase 85

OBRAS CITADAS 93

<

PORTADA · CAT. 14
Desnudo, Carolina Cárdenas · ca. 1932–1936 (detalle)

Lista de imágenes

1	Compendio del «Manual de urbanidad y buenas maneras» · M. A. Carreño y F. Torres Amaya · 1872	8
2	El arte de saber estar · Colectivo Zunga · 2013	8
3	Margarita Holguín y Caro · Villaveces & Cia. · ca. 1895	12
4	María Antonia y Teresa Cuervo . . . Cromos · 1916	12
5	“Elegancias” · Cromos · 1916	13
6	Casa de la 73 · Teresa Cuervo · s.f.	17
7	Retrato de mujer · Margarita ¿Peñarredonda? · 1914 · Col. Fondo Cultural Cafetero	18
8	Sin título · Genoveva Montoya Balén · ca. 1904 · Col. de Arte del Banco de la República	20
9	Las artes · Ricardo Acevedo Bernal · ca. 1900 · Col. de Arte del Banco de la República	22
10	Escuela de Bellas Artes. Concurso de 1917 · Cromos · 1917	23
11	Retrato de señora · Rosalbina de Greñas · ca. 1905 · Col. de Arte del Banco de la República	24
12	Retrato de señora · Rosa Ponce de Portocarrero · ca. 1905 · Col. de Arte del Banco de la República	25
13	Pudor · Cromos · 1921	26
14	Desnudo · Carolina Cárdenas · ca. 1932–1936	30
15	Vida · Hena Rodríguez ·1938	31
16	Hena Rodríguez Parra, Maruja Forero, Roberto Pizano, Lucrecia Forero, Carolina Cárdenas y Marina Sáenz en el parque del Centenario · 1928 · Col. Museo Nacional de Colombia	31
17	“Elegancias” · Cromos · 1925	32
18	Paseo a la gruta · 1926	33
19	Portada · Cromos · 1916	33
20	Manzanas en el Paraíso · Débora Arango · 1930–1940	34–35
21	Sobre la liberación y el conocimiento [Vires] · María José Arjona · 2010	35
22	Declaración de amor a Jeff Perrone · Delfina Bernal Noguera · 1979	36
23	En la Escuela de Bellas Artes de Cali · s.f.	37
24	La Academia de Música en Barranquilla · Cromos · 1920	38
25	Naturaleza muerta · Jesusita Vallejo de Mora Vásquez · s.f. · Col. Museo de Antioquia	40
26	Dos días amarillos · Beatriz Daza · 1966 · Col. Museo de Arte Moderno de Bogotá	40
27	Bodegón tropical · Lucy Tejada Sáenz · 1957 · Col. Museo Nacional de Colombia	41
28	Dos peces · Judith Márquez Montoya · ca. 1958 · Col. de Arte del Banco de La República	41
29	La sombra terrestre · Delcy Morelos · 2014–2015	42
30	Yo servida a la mesa · María Teresa Cano · 1981	43
31	La noche · Carolina Cárdenas · 1932	44
32	Estudio nº 3 · Carolina Cárdenas y Sergio Trujillo Magnenat · 1934	47
33	Estudio nº 3 · Carolina Cárdenas y Sergio Trujillo Magnenat · 1934	48
34	Al terminar la partida, un Pierrot · Carolina Cárdenas · ca. 1936 · Col. Museo Nacional de Colombia	48
35	Sin título · Carolina Cárdenas · 1932–1936	49
36	Sin título · Carolina Cárdenas · 1932–1936	49
37	Botella · Carolina Cárdenas · 1936 · Museo Nacional de Colombia/Comodato	50
38	Florero · Sara Dávila de Trujillo · 1955 · Col. Museo Nacional de Colombia	50
39	Muro tejido nº 79 · Olga de Amaral · 1971 · Col. Museo Nacional de Colombia	51
40	Bosque · Beatriz Daza · 1966	51
41	Friné o trata de blancas · Débora Arango · ca. 1940 · Col. Museo de Arte Moderno de Medellín	52
42	Vitrina · María Teresa Hincapié · 1989	54
43	Sin título · Ida Esbra · 1978	55
44	¿El feminismo triunfa? · Cromos · 1919	56
45	¿De dónde salen? · Cromos · 1945	56
46	¿Qué hacen ellas mientras ellos trabajan? · Clemencia Lucena · 1970 · Col. Museo de Arte Moderno de Bogotá	56
47	Y vivieron felices por siempre · Ana María Villate · 2011	58–59
48	Luis Votones (morral), Luis Votones (cosmetiquero), Blurberry, Versache, y Guchi · Barbarita Cardozo · 2005	59
49	Canción de cuna · Beatriz González · 1970	64
50	Cama · Feliza Bursztyn · 1974 · Col. Museo Nacional de Colombia	64–65
51	Calor de hogar · María Teresa Cano · 1997	67
52	La costurera · Margarita Holguín y Caro · 1911 · Col. Museo Nacional de Colombia	67
53	Las pepas (Sandía) · Karen Lamassonne · 1988	68
54	Notas de tiempo · María Clara Cortés · 2008	68–69
55	Una cosa es una cosa · María Teresa Hincapié · 1990	69
56	Anónimo 1 · María Evelia Marmolejo · 1981	70
57	Simón Bolívar · Nieves Martínez · 1828 · Col. Museo Nacional de Colombia	73
58	Verónica · Beatriz González · 2003	74
59	Escena georgiana a las viudas · Lucy Tejada Sáenz · 1961 · Col. Museo Nacional de Colombia	75
60	La viuda del soldado desconocido · Carolina Cárdenas · ca. 1936 · Col. Museo Nacional de Colombia	75
61	La mesa de Ruitoque · Sonia Gutiérrez · 1982 · Col. Museo Nacional de Colombia	76
62	De doble filo · Clemencia Echeverri · 1997–1998	76–77
63	Figura antropomorfa femenina · Cultura Ranchería · s.f. · Col. Instituto Colombiano de Antropología e Historia	78
64	Portada · Cromos · 1922	81
65	Klonk · Beatriz González · 1974	81
66	Cabeza de san Juan Bautista · Débora Arango · ca. 1945	81
67	Presas de Diana · Mariana Dicker y Nicolás Buenaventura · 2012–2013	83
68	Lady MacBed 2 · María de la Paz Jaramillo · 1974 · Col. de Arte del Banco de la República	83
69	Publicidad · Cromos · 1919	84
70	El ángel en casa nº 3 · Libia Posada · 2007 · Col. Museo Nacional de Colombia	86–87
71	Amores que matan · Nadia Granados · 2011	87
72	Di · Catalina Rodríguez · 2003	88
73	[¿Autorretrato?] · Hena Rodríguez · ca. 1930	89
74	Hena Rodríguez · 1937	89
75	Anciana campesina con pañolón · Josefina Albarracín · s.f. · Col. de Arte del Banco de la República	90
76	La base oscura · Delcy Morelos · 2000	91
77	Medellín: Retrato de Lucy Rengifo / Retrato de una negra . . . [Henry Price, 1852] · Liliana Angulo Cortés · 2007	92

0 · ¿Arte y género?

CUANDO COINCIDEN las variables arte y mujeres surge la inquietud: ¿por qué estudiar aisladamente las obras de mujeres y hombres, si el arte no tiene género? De alguna manera este trabajo trata de responder a esa pregunta. Asimismo, explora por qué las artistas colombianas del siglo XIX y comienzos del XX fueron invisibilizadas, y también cómo consiguieron "infiltrarse" en el ámbito artístico. Para ello, el proyecto se concentra en revisar las diferencias que prevalecían, según el género, en las condiciones de aprendizaje y profesionalización en el campo de la plástica.[1]

En consecuencia con lo anterior, el proyecto *Mujeres entre líneas: una historia en clave de educación, arte y género*, aborda algunos aspectos de la formación de las creadoras que habitaban en Bogotá durante el periodo de la Regeneración (en la transición del siglo XIX al XX), cuando se crearon los primeros centros de enseñanza especializados en el área. Asimismo, la muestra explora algunas obras de artistas colombianas, modernas y contemporáneas que se han interesado en plantear sus obras a partir de una perspectiva de género, y establecer diálogos entre ellas, entrecruzando sus aportes en el tiempo.

A pesar de que las artistas decimonónicas pertenecieron a sectores privilegiados, bien fuera por su origen social o por hacer parte de una élite intelectual, sus nombres prácticamente han sido excluidos de las narraciones de la plástica local. De nada valió que compartieran las mismas condiciones especiales de los hombres que han escrito la historia; ellas, por el simple hecho de ser mujeres, quedaron casi en el anonimato. En este punto resulta pertinente mencionar a la investigadora venezolana Cecilia Fajardo Hill, quien considera que el desconocimiento de la producción de las mujeres y de las condiciones en que produjeron sus obras, constituye un vacío imperdonable en la historia del arte que es ineludible abordar.[2]

Para conformar el grupo de participantes en la muestra se consideró, además de sus contribuciones a la plástica, el papel de pioneras que cumplieron a finales del siglo XIX y comienzos del XX, ya que ellas abrieron los caminos para las congéneres que se profesionalizaron con posterioridad.

Teniendo en cuenta que en la segunda mitad del siglo XX las mujeres asistieron masivamente a la universidad y se incrementó de manera considerable su participación en el ámbito de la plástica, casi a la par con los varones, la condición de mujeres ya no resultaba pertinente como criterio de selección, por lo que se estimó necesario focalizar también la mirada en aquellas que abordan asuntos de género. Además de artistas muy reconocidas, se incluyeron nombres que no han sido suficientemente estudiados, o que fueron subvalorados u olvidados por una historia del arte que no ha tenido en cuenta el gran valor de sus aportes. dos por una historia del arte que no ha tenido en cuenta el gran valor de sus aportes.

1 El proyecto consiste en una muestra de diez carteles que reproducen obras de arte de mujeres colombianas de distintas épocas, acompañado por un cuaderno iconográfico, a manera de catálogo, en el que se describe el ámbito socio-cultural en el que produjeron sus trabajos estas artistas.

2 En este campo hay trabajos pioneros como "La mujer y el arte en Colombia", de Eduardo Serrano, y las investigaciones de Sol Astrid Giraldo, entre ellas: "Cuerpo de mujer, modelo para armar", referenciadas en la bibliografía.

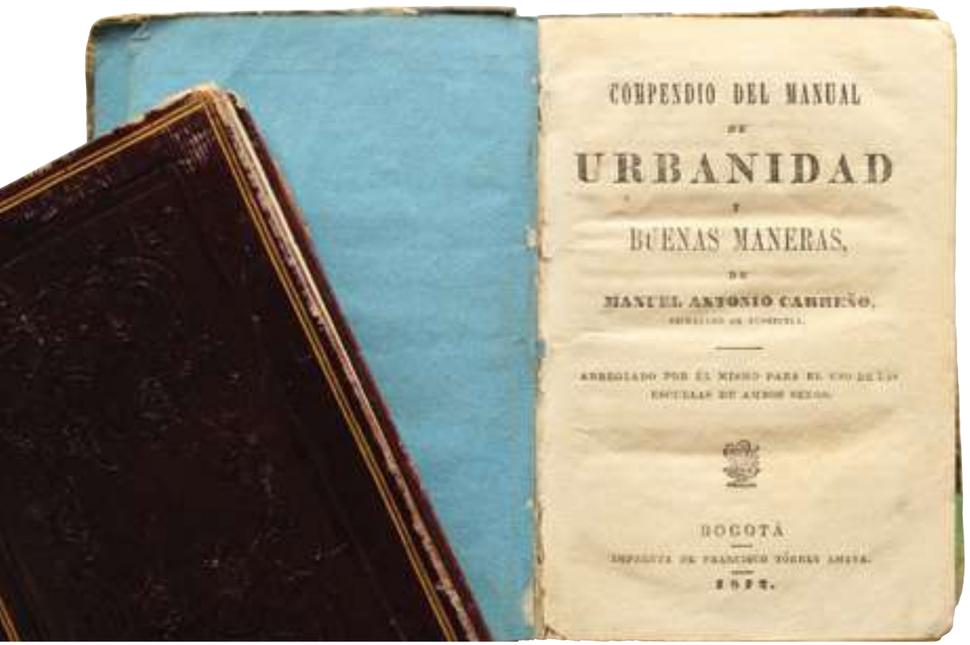
Aunque la muestra se organiza alrededor de diez ejes, existe una suerte de hilo conductor que habla del lugar que han ocupado las mujeres en la sociedad colombiana: las condiciones de inserción en el ámbito de lo público, las circunstancias económicas y jurídico-políticas que las afectaban, y los procesos que han seguido para obtener sus derechos. Estos pasos han sido fundamentales para garantizar el acceso a la formación profesional, y en el caso de las artistas, indispensables para que pudieran desarrollar una obra y obtener el debido reconocimiento por parte de la sociedad. Respecto a los ejes de este trabajo –además de la educación artística– se exploran asuntos como la pintura de desnudos y bodegones, la relación entre oficios y roles, la vida cotidiana, la tensión entre artes "mayores" y "menores", algunos mitos y arquetipos femeninos, sus miradas al conflicto armado y a los asuntos de raza, clase y género.

Para el proyecto se consultaron en archivos y colecciones privadas las fuentes primarias relacionadas con exposiciones y eventos del siglo XIX en Bogotá, junto con la vida y producción de algunas artistas que vivieron en el siglo XX. Con respecto a las artistas contemporáneas, a fin de enriquecer la información obtenida en el proceso, se realizaron entrevistas personales y se estableció comunicación vía correo electrónico con algunas de ellas. Lo concerniente al papel de la Escuela de Bellas Artes se abordó, en términos generales, a partir de fuentes secundarias autorizadas.

Por la amplitud del tema, la escasa bibliografía sobre la producción artística de las mujeres durante la Regeneración y la Hegemonía conservadora, y la casi total ausencia de obras de ese periodo en colecciones públicas, esta investigación puede considerarse como el resultado inicial de un proceso futuro que indudablemente arrojará resultados adicionales.

1

COMPENDIO DEL MANUAL DE URBANIDAD Y BUENAS MANERAS
Manuel Antonio Carreño · 1872



2

EL ARTE DE *SABER ESTAR*
Colectivo Zunga · 2013 · *Performance*

El arte de «saber estar» alude irónicamente a los banquetes de caridad y a las actividades filantrópicas que por tradición han sido uno de los espacios de participación de las mujeres de capas altas en el ámbito de lo público. Las artistas describen así su obra:
"El tetero (agua de panela con leche), bebida popular en Colombia asociada con la pobreza y por ende con la vergüenza, constituye la entrada, el plato fuerte y el postre de una elegante cena, donde tres mujeres nos recuerdan, con el ejemplo, las normas de etiqueta".

1 · Educación "femenina"

EN LOS ESTRATOS altos de la población del siglo XIX se consideraba que el lugar de las mujeres estaba en el hogar como madres y esposas, o en un convento donde aquellas que tuvieran vocación artística podían seguir una carrera literaria asociada a la escritura mística. Buena parte de la literatura que se escribió para las mujeres de la época estuvo conformada por manuales de urbanidad, de cómo ser buena esposa y madre, o de libros preparatorios para postulantas. También se publicaron recopilaciones de consejos para el *bello sexo*, "poemas, comedias, pastorales, ensayos, conferencias, discursos de clausura del año escolar y cartas de los padres a sus hijas".[1] En las capas más altas de la sociedad no se contemplaba la posibilidad de que las mujeres trabajaran para conseguir la independencia económica.

Permanecer soltera era una realidad para muchas, aunque escasamente era un estado contemplado como elección, dado que implicaba una sanción social y la obligación de continuar en la casa de los padres. No obstante, la soltería fue una condición bastante común, y aquellas que la tomaron como opción lo hicieron para tener mayor independencia en su vida personal, para dedicar su tiempo y energía a una labor creativa, o en virtud de su orientación sexual.

Para una mujer con vocación de autonomía el matrimonio no resultaba la mejor opción, ya que según el *Código Civil Colombiano*

> "el marido debe protección a la mujer y la mujer obediencia al marido" y definía la potestad marital como "el conjunto de derechos y obligaciones que las leyes conceden al marido sobre la persona y bienes de la mujer". El concepto de potestad marital de los legisladores colombianos de 1887 era mucho más lesivo que el establecido por Don Andrés Bello, que lo entendía como el derecho del marido a autorizar los actos de la mujer. En virtud de la potestad marital, el marido tiene derecho para obligarla a "vivir con él y seguirle a donde quiera que traslade su residencia". La mujer, por su parte, tiene el derecho a "que el marido la reciba en su casa". Tampoco tenía la mujer domicilio propio, sino el del marido. Por el solo

1. Patricia Londoño, "El ideal femenino del siglo XIX en Colombia", en *Las mujeres en la historia de Colombia,* dir. Magdala Velásquez Toro, t. III (Bogotá: Norma, 1995), 302.

> hecho del matrimonio, la mujer se transforma jurídicamente en incapaz, equiparable al loco o al menor de edad, y era representada legalmente por el marido.[2]

Estas condiciones diferían radicalmente de las que regían a las mujeres solteras, para quienes

> no existían realmente prohibiciones expresas en razón de su sexo, salvo la de ser tutora o testigo. O sea que la ley permitía a la mujer soltera mayor de edad contraer obligaciones civiles, ser propietaria y adquirir compromisos económicos. Claro que, por una parte, iba la ley y, por otra, la costumbre, la tradición y la ideología dominantes socialmente. A las mujeres se les negaba culturalmente el acceso al mundo externo, a aquello que estaba fuera del hogar; como dijera Goethe: "La casa del hombre es el mundo, el mundo de la mujer es la casa".[3]

Los liberales radicales del siglo XIX iniciaron una educación primaria laica y obligatoria para niños y niñas. Entre 1880 y 1900, durante la Regeneración, los conservadores y liberales moderados tuvieron el poder y desmontaron los avances en materia de formación laica. En este periodo se instauró el Concordato: una alianza entre la Iglesia y el Estado que entregó la educación de los jóvenes a las comunidades religiosas. Igualmente, se consagró el país al Sagrado Corazón en la Carta constitucional y se delegó en las jerarquías eclesiásticas el dictamen de los asuntos morales.

Por otra parte, el vínculo con la Iglesia propició la llegada de nuevas comunidades religiosas al país y el retorno de la orden jesuita que había sido expulsada por los liberales radicales. Con ello se incrementó el número de colegios y escuelas.

> [las] instituciones educativas albergaron a las hijas de los estratos altos con el objeto de inculcarles "buenas maneras" y conocimientos de cultura general, buscando, además, que utilizaran de manera adecuada el tiempo libre para no caer en los peligros a los que conducía el cultivo del ocio.[4]

Allí accedían a "contenidos que reproducían las funciones que la mujer llevaba a cabo en el hogar"[5] y con los cuales se trataba de delimitar su papel en la sociedad al de madre y esposa. El acceso al bachillerato desafortunadamente no tuvo igual cobertura en todas las capas sociales e igual ocurrió con las artes, ya que algunas jóvenes de las élites tomaban clases privadas. Por este motivo, la información sobre la educación artística para las mujeres de la época puede rastrearse casi exclusivamente en las élites.

El ideal femenino era mariano, es decir, la mujer debía ser imagen de la pureza, sumisión y abnegación, virtudes que se atribuían a la Virgen María. Sin embargo, aunque este ideal permeaba las capas sociales medias y altas, algunas mujeres de la élite adoptaron aires más cosmopolitas y acordes con los tiempos modernos del ámbito internacional. Así, la ideología regeneracionista no logró moldear la realidad a su antojo, de manera que los preceptos morales restrictivos no necesariamente tuvieron ! con los comportamientos más abiertos y libres, en vista de que la modernidad está cimentada sobre paradojas y contradicciones, como será visible a lo largo del presente texto. Según la historiadora María Angélica Salazar, hacia finales del siglo, las mujeres de las élites asistieron "a lugares de entretenimiento dignos del espíritu romántico y burgués, es decir, el teatro, la ópera, tertulias, conciertos y paseos"[6] y "comenzaron a establecer una nueva relación con el cuerpo a partir del consumo de vestidos lujosos, [que] reprodujeron gustos hedonistas aristocráticos",[7] adoptando lo que la autora denomina *performance* de feminidad burgués, "una construcción de género que ayuda a leer las nociones comportamentales civilizadas que se teatralizaban [en lugares de entretenimiento]".[8]

Salazar anota que entre "1890 y 1900 los sectores de la élite femenina se preocuparon por su apariencia física lo que produjo que el vestido se convirtiera en una marca de género y un bien de distinción social".[9]

Durante el mismo periodo, las mujeres comenzaron a adquirir cierta presencia en el ámbito de lo público al organizar y participar en eventos de caridad y, como se anotó anteriormente, frecuentaron los nuevos lugares de entretenimiento construidos en la capital: "El Teatro Colón, el Teatro Municipal, el Bolívar Skating Rink, el Polo Club, entre otros, son ejemplos de los nuevos espacios que emergen en la ciudad en esta época y que se consolidaron como escenarios donde se ostentaba el *capital simbólico* de la élite".[10] Estos espacios, en apariencia públicos, eran en realidad semiprivados y tenían un carácter excluyente para quienes no contaban con las condiciones sociales y económicas necesarias para acceder a ellos.[11]

En cuanto a la educación artística, algunas jóvenes tomaban clases privadas de pintura, música instrumental o vocal y también de bordado, que "servían de entretenimiento femenino en la escondida actividad doméstica y de adorno en los actos sociales".[12] El cultivo del bello sexo era uno de los propósitos de la "misión civilizadora" de la Regeneración que "requería de una «nueva mujer», más culta, más virtuosa, más instruida, con horizontes amplios".[13] La formación en artes, aunque limitada, abría horizontes. Este tipo de educación, no obstante, buscaba mantener a la mujer en el ámbito de lo privado, ya que la instrucción se impartía en los mismos hogares y ahí también se practicaba. En estas condiciones, resulta sorprendente el amplio número de mujeres que pintaba, así como su interés por participar en los salones de arte que se organizaron durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX. Además de hablar de la sensibilidad artística de muchas mujeres que persistieron en su labor pese

2. Magdala Velásquez, "Condición jurídica y social de la mujer", en *Nueva Historia de Colombia*, dir. Álvaro Tirado Mejía, t. IV (Bogotá: Planeta, 1989), 12–13.
3. Ibid.
4. Martha Cecilia Herrera, "Las mujeres en la historia de la educación", en *Las mujeres en la historia de Colombia*, dir. Magdala Velásquez Toro, t. III (Bogotá: Norma, 1995), 331.
5. Ibid, 338.
6. María Angélica Salazar, "Más allá del bello sexo. La teatralización del *performance burgués*, la distinción social y la indumentaria femenina en Bogotá (1890–1900)" en *Instituto Colombiano de Antropología e Historia*, 25 de octubre de 2012. <http://www.icanh.gov.co/index.php?idcategoria=7662> consultado octubre 3 de 2015.
7. Ibid.
8. Ibid.
9. Ibid.
10. María Angélica Salazar, *De encajes, sedas y moños: una historia del performance burgués y de la distinción social en Bogotá (1886–1899)*. Tesis de grado en Historia, Universidad del Rosario, 2012), 9. <http://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/3985/1010186271–2012.pdf?sequence=19> consultado septiembre 6 de 2015.
11. Bogotá era, para entonces, ya una ciudad burguesa que se caracterizaba por "… la configuración de un nuevo centro, aún aledaño a la plaza central pero que se extendía varias manzanas a su alrededor y que compartía, con los emblemáticos edificios del poder, un núcleo financiero y de comercio, además de alardear de la presencia de cafés, hoteles, restaurantes y otros locales de claro gusto burgués". Germán Mejía Pavony, "En busca de la intimidad (Bogotá 1880–1910)", en *Historia de la vida privada en Colombia*. Tomo II. *Los signos de la intimidad. El largo siglo XX*, dirs. Jaime Borja Gómez y Pablo Rodríguez Jiménez (Bogotá: Taurus, 2011), 21.
12. Eugenio Barney Cabrera, "Margarita Holguín o la disciplina de lo inútil", en *El arte en Colombia: temas de ayer y de hoy* (Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1980), 99.
13. Londoño, "El ideal femenino del siglo XIX en Colombia", 328.

3

MARGARITA HOLGUÍN Y CARO

Villaveces & Cia. · ca. 1895 · Fotografía · 14,7 x 10 cm

4

SEÑORITAS MARÍA ANTONIA Y TERESA CUERVO, ALUMNAS DE LA CLASE DE PINTURA QUE DIRIGE EL PROFESOR CORIOLANO LEUDO, PREMIADAS EN EL CONCURSO CON LAS PRIMERAS CALIFICACIONES

Publicado en *Cromos*, vol. II, n° 40 · 2 de diciembre de 1916

5

ELEGANCIAS

Cromos, vol. II, n° 25 · 15 de julio de 1916

El Bosque de Bolonia ha sido siempre el lugar de cita de las elegancias. Desde que principió la guerra, nuestro precioso bosque ha cambiado de concurrencia . . . Ya no se encuentran belgas, gentes del norte y del este, americanos, italianos, ingleses, sino parisienses calmados: nada de alemanes, austriacos o turcos, nada de músicas zíngaras. ¡La limpieza por el vacío!

En la *Grande Avenue* o en la de las Acacias se siente, debido a la guerra, la ausencia de los que combaten, hacia quienes va nuestra instintiva admiración.

Junio es el mes de las esperanzas, así como noviembre es el de los recuerdos.

La moda estival de 1916 revela tanta fantasía como deseo de utilizarlo todo: bordados, cintas, flores, etc. Si bien es cierto que, a veces, las combinaciones son exquisitas, hay ocasiones en que conducen a un conjunto chocante, lo cual nos inclina a pesar el pro y el contra de cada cosa antes de decidirse por ella.

* * *

Con los días de junio nos llegan deliciosos trajes de tafetán, muy apreciados para las reuniones de por la tarde que exigen algo de aliño, y los modistas reservan para ellos sus creaciones menos esperadas. Las mezclas de encajes sobre transparentes de liberty o seda están muy en boga, y proveen de admirables trajes para teatro, porque es sabido que la guerra no impide a las parisienses divertirse oyendo a los grandes artistas.

ARRIBA, IZQUIERDA

Madame [Gabrielle] Robinne de la Comedia Francesa. Bellísimo traje de baile de muselina negra, adornado con pajitas de plata. Creación de la Casa Martial Armand, de París.

ARRIBA, DERECHA

Vestido de baile de tafetán rosa, adornado con bordados de oro y rositas. Creación de la Casa Doeuillet.

a los pocos estímulos que encontraban, el deseo de hacer parte de estos eventos obedecía a la necesidad de tener presencia –e incidir– en el ámbito de lo público, más allá de los encuentros sociales y cívicos. Sin embargo, el caso de los salones de arte tiene una connotación diferente a la de los clubes y teatros que resulta de sumo interés y es su carácter democrático. Para acceder a los espacios de exhibición el espectador no necesitaba tener dinero o posición social. En el plano internacional los salones del siglo XIX fueron el espacio público por excelencia y en ellos confluyeron indistintamente hombres y mujeres de diversas capas sociales, cosa que difícilmente ocurría en otros eventos culturales. La afluencia masiva a los salones debió de ser un factor muy importante para las artistas y aficionadas que buscaban alguna interlocución en la esfera de lo público, pese al sesgo de los comentarios de prensa que anteponían la condición sexual a la valoración de las obras, ya fuera para alabarlas o descalificarlas.

En este punto es importante anotar que el periodo de la Regeneración coincide con el llamado "periodo académico" de las artes en Colombia. Lo que en arte se ha llamado la "academia" era aquella institución que manejaba las artes en los países europeos, tomaba como modelo las reglas del pasado y dictaminaba el tipo de enseñanza que se impartía en las escuelas de arte y en las también llamadas academias.

Durante la Regeneración, las mujeres fueron retratadas por los pintores de la época como esposas de grandes señores o como madres. Aparecieron también representadas

por los artistas en los cuadros de género y, en algunas ocasiones, como modelos de desnudos aunque estas últimas por lo general no provenían de las élites.

Existen diversos indicios de la presencia de las mujeres en grandes exposiciones durante la segunda mitad del siglo XIX. Uno de los eventos donde tuvieron una nutrida participación fue en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899. Allí, en una sección dedicada a las artes, participaron 41 varones y 66 mujeres. Los trabajos de estas últimas –en su mayoría bordados y pinturas– no hicieron parte de la gran exposición, sino que fueron agrupados en un espacio denominado "Señoras y señoritas", que según el historiador William Vásquez se creó para cuidar la virtud de las participantes, quienes "nunca fueron consideradas como verdaderas artistas, se decía que ejecutaban estos trabajos como ejercicios académicos y para mostrar sus virtudes y talentos".[14] Bajo la lógica de la época, esta decisión tenía que ver con el interés por preservar el "natural" recato y modestia de las féminas, quienes sentían pudor y deseaban algún tipo de resguardo ante la exposición en un evento abiertamente público. En este salón, de 35 galardones, 26 correspondieron a las mujeres.

Más de medio siglo después, el historiador y crítico Eugenio Barney Cabrera, al referirse a este hecho, escribió: "El jurado exaltó el arte de imitación, la pintura de flores, la disciplina de lo inútil, las labores de adorno y de entretenimiento".[15] También podría anotarse cómo, a pesar de tener una participación masiva en el salón y de obtener la mayoría de los premios, la producción de las mujeres durante el cambio del siglo XIX al XX ha sido invisible para la gran mayoría de los historiadores del arte; no porque no hubieran estado "ahí", en medio de la escena, sino porque parecería que casi nadie las vio. Una definición corriente de la "invisibilidad" podría ser algo como la cualidad de un cuerpo físico visible que no puede ser percibido por el observador en condiciones normales de luz. ¿Cuáles son las condiciones que han nublado la percepción de los aportes de las artistas durante la Regeneración y la Hegemonía conservadora?¿La noción decimonónica de "genio"? ¿Los prejuicios enquistados?

Con respecto a la copia de una obra clásica de Carlo Dolci que presentó Nicole Garay en dicho salón, el crítico Jacinto Albarracín (quien parecía aborrecer al pintor Epifanio Garay, padre de la artista) escribió:

> además, la manga izquierda bien delineada, termina con una parte de brazo como hecha de palo. La muñeca debe salir de la manga naturalmente, pero aquí como dislocada parece torcida esa parte de brazo, y que si no estoy equivocado, no hay noticia de que á la Santísima Virgen se le hubiera tronchado aquella parte. A la señorita Garay le toca imprimirles rumbo á sus compañeras de arte; como que revela más versación en lo técnico, y en el modo ó estilo más definido que en las otras artistas.[16]

Con estas palabras, se refirió Albarracín a quien consideraba la mejor artista del certamen. Sobre las pinturas de otras participantes, expresó opiniones como estas:

> ¿Será poco estudio del prisma y de la degradación de los colores lo que se nota en estas artistas generalmente? ¡Ah! la movilidad de sus impresiones no las deja acercarse á la realidad, á la naturaleza en explosión de contornos, colores y luces . . . ¡También, es verdad que se repartieron 26 premios y con ellos se contentará el arte femenino![17]

14. William Vásquez, *Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia: 1886–1899* (tesis de maestría en Historia y teoría del arte, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2008), 99–100.
15. Barney, "Margarita Holguín o la disciplina de lo inútil", 99.
16. Jacinto Albarracín, "Los artistas y sus críticos", en *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899*, t. I (Bogotá: Imprenta y Librería de Medardo Rivas, 1899), 36.
17. Ibid, 37–38.

Barney Cabrera escribió en 1980 "Margarita Holguín o la disciplina de lo inútil", casi ochenta años después de la publicación del texto de Albarracín. En este escrito se refirió al salón de 1899 en términos muy similares a los del crítico decimonónico: "El arte hecho por mujeres en aquel entonces y en Colombia, por lo general fue producto de entretención, juego doméstico, adorno femenino, práctica de ocasión y no ejercicio vocacional ni mucho menos labor continuada de la profesión artística".[18] Al mencionar a Margarita Holguín y Caro, le otorgó preeminencia sobre las demás participantes, ya que consideraba que su labor pictórica no correspondía solo al entretenimiento sino a una "vocación", aunque dejó muy claro que en ese periodo se dio el caso de artistas aficionadas, pero no de mujeres profesionales en las artes plásticas:

> Es así como se explica que entre aquel inmenso número de expositoras nombradas en los catálogos de 1886 y de 1899, la historia nacional del arte sólo pueda citar, con devota admiración, el nombre de Margarita Holguín y Caro como artista vocacional . . . Es curioso anotar que precisamente se trata de una mujer soltera quien, además, en ningún momento, a lo largo de su dilatada vida, abandonó la disciplina del arte inútil ni dejó de practicar los oficios decorativos, superfluos o de adorno que en su juventud aprendió.[19]

> Ciertamente, la continuada actividad, los viajes a Europa, durante los cuales tomó clases de arte y estudió museos, las lecturas especializadas en asuntos de estética y literatura, el voluntario celibato y el relativo aislamiento social, la tenaz persistencia en el arte, son indicios que en conjunto permiten calificar a Margarita Holguín como la primera mujer que en Colombia, y durante aquel cruce de siglos, tuvo vocación artística, ejerciéndola con apasionado fervor aunque sin decidido criterio profesional.[20]

> Hizo cuadritos domingueros para su propia entretención que regalaba a la familia y decoró y ornamentó lugares y pertenencias personales, poniendo en práctica las enseñanzas recibidas en la Escuela y en los talleres de Santa María, pero sin osar invadir el campo profesional.[21]

Según la historiadora María Sué Pérez, algunas artistas, como Teresa Cuervo (1889–1975), Inés Acevedo Biester (1905–?), Margarita Holguín y Caro (1875–1959) y Carolina Cárdenas (1903–1936), pueden ser incluidas en el grupo de las primeras artistas profesionales de Colombia.[22] Esta historiadora las llama "profesionales", pues aunque no terminaron una carrera formal, por circunstancias familiares accedieron a calificados maestros particulares o tuvieron la oportunidad –muy escasa en ese entonces– de estudiar en academias de arte europeas. Asimismo mantuvieron una producción artística, ejercieron sistemáticamente la gestión cultural, establecieron vínculos con artistas, críticos y coleccionistas, y sus obras circularon en eventos públicos.

La tesis que plantea Pérez sobre la profesionalización contrasta con las de Albarracín y Barney Cabrera quienes ante todo resaltan cómo el ejercicio artístico de estas mujeres no puede ser considerado profesional. Barney Cabrera en el momento de redactar su texto contaba con una sólida formación y hacía gala de escribir sus ensayos a partir de los modelos de interpretación de las ciencias sociales. No obstante, parece haberse olvidado, en este caso en concreto, de emplear tales herramientas de análisis,

18. Barney, "Margarita Holguín o la disciplina de lo inútil", 99.
19. Ibid, 100.
20. Ibid, 105.
21. Ibid.
22. María Sué Pérez, *En busca de la profesión: cambios y realidades en la condición social de los artistas en Bogotá entre 1910 y 1930* (tesis de grado en Historia, Universidad del Rosario, 2014).

como sí ocurrió en otros de sus escritos sólidamente argumentados. En su artículo omitió revisar las condiciones de producción de los sujetos a quienes se refería –las mujeres–, como podría ser la carencia de autonomía en los ámbitos familiar, social y jurídico y el casi nulo acceso a la educación especializada en el área.

Por otra parte, cuando María Angélica Salazar analiza el papel de las mujeres de estratos altos durante la Regeneración, elige también como caso de estudio a la artista Margarita Holguín y Caro y la compara con Leonor Tanco de Putnam:

> Margarita marca una pauta social y cultural al convertirse en una de las primeras pintoras profesionales del país, y poder asistir y opinar en los círculos masculinos intelectuales desarrollados en los cafés de los años [veinte] del siglo XX . . . A diferencia de Leonor Tanco de Putnam, digna exponente del *performance burgués*, Margarita usó otros espacios, como los cafés o el Instituto Caro y Cuervo, para mantener una vida intelectual activa; es decir, que ella no solo se preparaba cuando había reuniones sociales, como los salones, para hablar en público y expresar sus ideas, como lo hacía Leonor.[23]

Si Salazar ubica a Leonor Tanco en la categoría de *performance* burgués, a Margarita Holguín y Caro la sitúa como una de las mujeres iniciadoras del *performance* bohemio en Colombia. El interés reiterado, por parte de críticos e historiadores (Albarracín, Barney Cabrera, Pérez, Salazar) a lo largo de más de cien años por definir si Holguín y Caro fue profesional o aficionada no es gratuito y hace evidente un asunto de capital importancia: la profesionalización como condición imprescindible para tener legitimidad en el campo del arte. Si un artista no es considerado profesional, su producción está fuera del foco de interés de los especialistas del área; de ahí el mote de "arte inútil" –que le asigna Barney Cabrera con "devota admiración" a Margarita Holguín y Caro– o la ridiculización de que fue objeto la producción de las mujeres por parte de Albarracín, así como el necesario rescate de su figura por las jóvenes académicas M. S. Pérez y M. A. Salazar.

El historiador Halim Badawi –en una reseña sobre el mencionado artículo de Barney Cabrera– hace una afirmación que pone en cuestión el coleccionismo institucional, la historia del arte y la curaduría con respecto a la valoración de los trabajos de las mujeres artistas del siglo XIX.[24] Badawi sostiene que Margarita Holguín y Caro

> ha sido una de las artistas menos estudiadas por la historiografía del arte en Colombia. Es, posiblemente, la única artista mujer de finales del siglo XIX de quien aún se conservan pinturas identificadas en museos y colecciones particulares del país.[25]

Esta afirmación hace posible entender por qué al inicio de una investigación como esta, que busca documentación sobre mujeres artistas en bibliotecas y museos, se trabaja fundamentalmente con documentos escritos, ya que son prácticamente inexistentes las colecciones institucionales que preservan y divulgan imágenes de estas artistas. Más que una historia visual, es una historia narrada. La búsqueda de

23. Salazar, *De encajes, sedas y moños: una historia del performance burgués* . . . , 31. El texto completo se encuentra en el Centro Virtual Cervantes [sitio web] como "Margarita Holguín y Caro. <http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/14/TH_14_123_381_1.pdf> consultado octubre 3 de 2015.

24. En 2012, con posterioridad a la escritura del texto de Halim Badawi, ingresó a la colección del Banco de la República un grupo de pinturas de artistas colombianas del periodo.

25. Halim Badawi, "Comentarios críticos" en *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art. International Center for the Arts at the Museum of Fine Arts, Houston.* <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1098676/language/es-MX/Default.aspx> consultado octubre 3 de 2015.

6
CASA DE LA 73
Teresa Cuervo · s.f. · óleo sobre tela · 65 x 54 cm

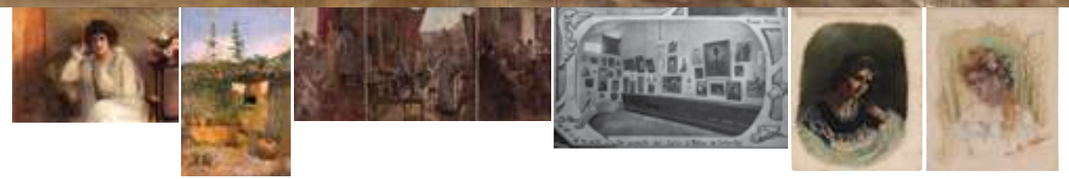
estas obras debe circunscribirse necesariamente a colecciones particulares donde en el mejor de los casos estarán preservadas; en caso contrario permanecerán en el limbo de las curiosidades de las bisabuelas o en los mercados de pulgas. Seguramente el coleccionismo de estas piezas abrirá un nuevo capítulo en el futuro próximo.

Resulta pertinente recordar, no obstante, que esta situación ha sido constante en el plano internacional:

> El estudio histórico de las mujeres artistas es una necesidad de primer orden ya que su actividad ha sido constantemente ignorada en lo que denominamos historia del arte. Tenemos que refutar la mentira de que no ha habido mujeres artistas o de que las mujeres artistas conocidas son siempre de segundo orden porque su obra se halla marcada por la huella indeleble de su feminidad.[26]
>
> Sin embargo, la recuperación histórica por sí sola es insuficientesi no va acompañada, al mismo tiempo, de una desarticulación (de los discursos y prácticas de la propia historia del arte).[27] ■

26. Griselda Pollock, *Vision and Difference, Feminity, Feminism and the Histories of Art* (Londres: Routledge, 1988), 55.

27. Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid: Cátedra, 2003), 51.



7

RETRATO DE MUJER

Margarita ¿Peñarredonda? · 1914 · Óleo sobre tela · 88 x 111 cm

LA CRÍTICA de arte estadounidense Linda Nochlin escribió en 1971 el texto "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?",[1] en el que aludía a la falta de apoyo que brindaban las instituciones y familias del siglo XIX y comienzos del XX a las mujeres que optaban por las artes en Europa y los Estados Unidos. Nochlin hacía hincapié en la carencia de una educación artística que les permitiera trabajar con modelos desnudos para obtener nociones de anatomía y así poder aplicarlas en aquellos géneros artísticos que privilegiaba el arte académico como el desnudo y el tema histórico, considerados entonces la "máxima categoría del arte". En dichos géneros el cuerpo humano estaba en la cúspide de la pirámide cuando se trataba de hablar de la calidad de una obra o de la "genialidad" de un artista. Los géneros menores (bodegones, paisajes y retratos, entre otros) ocupaban un lugar secundario. La negativa a que las mujeres tomaran clases con modelos desnudos fue una circunstancia decisiva para que no pudieran proyectar sus obras en condiciones de igualdad con los varones ni recibir una valoración en ese mismo contexto.

Cuando Linda Nochlin hablaba de arte "académico" se refería a las normas y clasificaciones de las artes plásticas emitidas por la ya mencionada "academia". Distintos grupos de artistas del siglo XIX se rebelaron, en especial contra la Academia francesa –que fue la más reacia a actualizar sus preceptos–, y que creó una fractura con los jóvenes que iniciaban su carrera artística con propuestas de vanguardia. Fue tal su visión monolítica que la Escuela de Bellas Artes de París regida por los principios de la "academia" ante la huida de los estudiantes a los talleres particulares, por la rigidez de sus preceptos, modernizó su sistema de enseñanza de acuerdo "con muchas de las innovaciones solicitadas por los jóvenes según el modelo alemán",[2] cuyas academias de Múnich y Düsseldorf se habían abierto a los nuevos tiempos.

1. Linda Nochlin, "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?", en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, comps. Karen Cordero e Inda Sáenz (Puebla: Universidad Iberoamericana, 2007), 17–43.

2. Anna Gradowska, *El academicismo: revisión de criterios* (Caracas: Museo de Bellas Artes, 1987–1988), 16.

En Alemania se proponía “dejar al alumno la mayor libertad posible para que exprese su talento particular y las características especiales de su forma de mirar los objetos e imitarlos”[3], y así abrir “paso a un desarrollo más libre del individuo”.[4]

En Colombia a los artistas varones les hicieron encargos de prolijos retratos de los personajes de mayor poder o alcurnia, con el ánimo de construir un cuerpo de imágenes que permitiera cimentar una representación de esa élite que buscaba cumplir una “misión civilizatoria”, de cariz netamente colonial, para afianzar la idea de “nación”.

Los artistas, intelectuales y dirigentes que comulgaban con los preceptos académicos desempeñaron un papel ambiguo. Por una parte, contribuyeron a modernizar las instituciones al fomentar e impulsar la profesionalización de la enseñanza, el aprendizaje del arte y las grandes exposiciones, lo cual promovió la activación de una crítica muy participativa y atenta a lo que ocurría en estos eventos. Sin embargo, unas costumbres conservadoras y unas instituciones muy jóvenes no eran el mejor escenario para impulsar una mayor apertura a las propuestas de ruptura, como sí ocurría en otros lugares de América Latina y el mundo. Artistas como Andrés de Santa María –quien recibió fuertes críticas por su espíritu modernizador– y Fídolo Alfonso González, a comienzos del siglo XX, son casos excepcionales pues produjeron y expusieron obras más libres y fluidas.

Además de esta ambigüedad, durante la Regeneración coexistieron otros procesos aparentemente excluyentes que en la lógica de una modernidad periférica resultan usuales. Así, pese a que hubo un retroceso importante en lo concerniente a los aportes de los liberales radicales en materia de la constitución de un Estado laico y de la promulgación de derechos para las mujeres, durante el periodo se impulsó una modernización acelerada de las reformas administrativas y del manejo de las finanzas. En el campo de la moral, proliferaban discursos y pautas restrictivas, no obstante algunos historiadores de las nuevas generaciones consideran que la sociedad local de finales del siglo XIX no fue tan “intransigente . . . como algunos historiadores lo proponen”.[5]

Aunque las normas morales y los preceptos religiosos cobijaban a las mujeres, su incidencia y sus modalidades dependían del estatus que estas tenían en la sociedad. Si bien el hogar fue “el centro de sus vidas pues así lo establecían las leyes, la Iglesia católica y la cultura dominante, para algunas de ellas no fueron las únicas acciones llevadas a cabo”,[6] ya que debían hacer caso omiso de los preceptos de recogimiento y trabajar como empleadas domésticas, vendedoras en las plazas de mercado, costureras o lavanderas, entre otros oficios.

Asimismo, las numerosas viudas de las guerras del XIX se pusieron al frente de la manutención de sus familias y de la administración de sus bienes cuando los poseían. Igualmente, valores como la virtud, el recato y el pudor no tenían el mismo peso en todas las capas sociales. El matrimonio era una institución incuestionable en las esferas sociales más pudientes, mientras que en los sectores con menos recursos los índices de uniones matrimoniales eran muchísimo más bajos.

8
SIN TÍTULO
Genoveva Montoya Balén · ca. 1904 · Óleo sobre tela · 52,5 x 32,5 cm

3. Ibid.
4. Ibid.
5. Salazar, *De encajes, sedas y moños: una historia del performance burgués. . .* , 10.
6. Suzy Bermúdez, “El «bello sexo» y la familia durante el siglo XIX en Colombia”, *Historia Crítica,* nº 8 (1993): 34–51.

En cuanto a la construcción de género en las élites, según la investigadora María Angélica Salazar,

> El modelo patriarcal, romántico y religioso del bello sexo no fue el único ideal de feminidad seguido por las damas entre 1886 y 1899, sino que crearon múltiples feminidades que no iban de acuerdo con la norma. La imagen de la mujer encerrada en su hogar no corresponde a las diferentes prácticas sociales encontradas en las fuentes. La prensa, las fotografías, los diarios íntimos y los figurines de moda muestran a una mujer burguesa que sale de su casa a divertirse. Así, el conjunto de objetos, espacios y prácticas de estudio permitieron visualizar a este periodo de una manera más dinámica.[7]

Para el estudio de la pintura, ciertos grupos de mujeres podían recibir instrucción de un particular, de sus padres, o de un familiar. Puede citarse un recuento de casos de pintoras colombianas hecho por Barney Cabrera, quien con un dejo de cierto desdén escribió:

> En verdad, otras mujeres colombianas se destacaron como artistas aficionadas en aquella época que remata en la Exposición de 1899 y durante los primeros treinta años del siglo XX. Las hijas de los artistas en primer lugar, entre quienes figura, en los inicios de la historia nacional del arte, Feliciana Vásquez, hija de Gregorio, el pintor colonial. Después, hay que recordar a las descendientes de José María Espinosa, quienes como Emilia y Lucía Espinosa S. se destacaron en la Exposición de 1886, aquella con acuarelas y bordados y la última con miniaturas y copias de fotografías; las hijas del historiador y pintor José Manuel Groot; Amalia, hija de Ramón Torres Méndez, quien pintó bodegones del natural; las hermanas Jaspe, pertenecientes a la familia de pintores cartageneros, entre quienes se destacan Luis F. y Generoso Jaspe, autoras ellas de cuadritos de ambiente local y tratamiento ingenuo, condición y calidad que parecen propias de la familia, y por último en el presente siglo, las descendientes de Ricardo Acevedo Bernal.[8]

El ejercicio del arte que podía comenzar como una pasión debía pasar a un segundo plano y en la mayoría de los casos esfumarse cuando las mujeres contraían matrimonio, ya que su tiempo, preocupaciones y energía se enfocarían en las múltiples responsabilidades que implicaba el nuevo estado civil. A pesar de ello, algunas mujeres lograron mantener su práctica continuada de la pintura, ya que en los comentarios de los salones se encuentran menciones reiteradas acerca de que algunas de ellas como Rosa Ponce de Portocarrero, Waldina Dávila, Sofía Holguín, Beatriz Arboleda y Natalia Pombo participaron con regularidad en distintos eventos de la segunda mitad del siglo XIX.

La historiadora María Sué Pérez considera que para algunas artistas resultó afortunado mantenerse solteras porque les permitió dedicarse a su obra, como fue el caso de las cuatro mujeres cuyo aporte artístico analiza en su tesis de grado: Teresa Cuervo, Inés Acevedo Biester, Margarita Holguín y Caro y Carolina Cárdenas –quien estuvo casada durante pocos días. Si se tiene en cuenta la diferencia de la situación jurídica de las mujeres solteras se percibe cómo ese estado resultaba más favorable para ejercer una profesión y para tomar decisiones acerca de su vida, sobre todo en los grupos adinerados. Como se anotó, a una mujer soltera, mayor de edad la ley le permitía “contraer obligaciones civiles, ser propietaria y adquirir compromisos económicos”.[9] No obstante, según Pérez, las artistas Cuervo, Biester y Holguín,

7. Salazar, *De encajes, sedas y moños: una historia del performance burgués. . .*, 5.
8. Barney, “Margarita Holguín o la disciplina de lo inútil”, 99.
9. Velásquez, “Condición jurídica y social de la mujer”, 13.

a pesar de romper con algunos cánones tradicionales, no tenían la intención de cambiar radicalmente el rol de mujer. Es por ello que en las fuentes revisadas no se ve ninguna actitud rebelde hacia los valores con los que habían sido educadas, no renuncian a su rol de mujeres al seguir teniendo muchas actitudes que pide la sociedad y la clase a la que pertenecen: respetaron la institucionalidad, la importancia del matrimonio y continuaron asistiendo a las reuniones sociales a las que estaban acostumbradas, ya que respetaban mucho y valoraban esa tradición de la cual eran fruto. Como ejemplo de esto, se ve la serie de retratos que Teresa Cuervo pintó sobre sus antepasados o el libro que Margarita Holguín y Caro escribió sobre su familia, *Los Caros en Colombia: su fe, su patriotismo, su amor.*[10]

El acceso a la educación artística

Después de dos intentos fallidos por crear academias de arte en Bogotá durante la década de 1840, se fundó en 1873 la Academia Vásquez –privada y no conducente a título profesional– por iniciativa del pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez, con apoyo del poeta Rafael Pombo. Este mismo artista fue el creador y primer director (1873–1875) de la Escuela [Academia] Gutiérrez y quien

obró con ejemplar generosidad, pues consciente de que no todos los jóvenes, hombres y mujeres, que deseaban aprender la pintura, contaban con los medios necesarios, repartió su tiempo entre una academia privada, la Academia Gutiérrez

10. Pérez, *En busca de la profesión. . .* , 121.

9

LAS ARTES
Ricardo Acevedo Bernal · ca. 1900 ·
Óleo sobre tela · 37 x 80 cm

10

ESCUELA DE BELLAS ARTES. CONCURSO DE 1917
Cromos, vol. III, n° 95 · 8 de diciembre de 1917

Engalanamos hoy esta página de CROMOS con el retrato de la señorita María Antonia Cuervo, hija del distinguido hombre público doctor Luis Cuervo Márquez, ganadora del primer premio en el concurso anual de pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Ya en 1916 había ella también triunfado con cuadros que demuestran la delicadeza y estabilidad de su estilo y el altísimo concepto que pose del color y de la forma. No son sus estudios rasgos indecisos, sino figuras precisas y firmes que guardan en los detalles todas las condiciones para hacer del conjunto algo verdaderamente bello. El triunfo de la señorita Cuervo, triunfo decisivo y que la coloca muy alto entre los cultivadores del arte en Colombia, debe demostrar a su profesor el maestro Leudo que él ha sabido cumplir con su deber y que debe tener la conciencia tranquila respecto a su labor de este año.

En la fotografía que publicamos de la «Exposición[»] se hallan cuadros de algunas otras alumnas distinguidas, en los cuales se adivina un pincel delicado y lleno de esperanzas para el futuro. Va para todas ellas nuestro más entusiasta aplauso.

y otra de carácter público y por lo tanto gratuita, para la cual, finalmente, logró el apoyo del gobierno, que fue la Academia Vásquez, llamada así en honor de nuestro gran pintor colonial.[11]

El artista mexicano, además, "abrió una sección gratuita para mujeres en 1874. Allí estudiaron Dolores, Paulina y Sofía Valenzuela, Ana y Teresa Tanco, Isabel Mier y Lucía y Emilia Espinosa".[12] La sección desafortunadamente tuvo una corta vida, pese al interés y generosidad del pintor Gutiérrez. También durante la Regeneración se fundó en Bogotá la Escuela Nacional de Bellas Artes, que se esperaba se convirtiera en "una institución proveedora de símbolos sociales e imágenes patrióticas".[13] Esta escuela fue parte del proyecto "civilizatorio" de la Regeneración e inicialmente estaba destinada a formar varones. Según el investigador William Vázquez,

> la Escuela Nacional de Bellas Artes, con la excepción de la Academia Nacional de Música, era estrictamente masculina y prohibida para las mujeres . . . por razones morales. Pues las virtudes destinaban a las mujeres a la vida en matrimonio y en familia y jamás a ejercer una vida profesional en el arte. Este trabajo era ejercido por ellas en el ambiente doméstico o en el encuentro vigilado con catedráticos compartidos entre familias cercanas. Sus presentaciones las realizaron ante grupos cercanos, y participaron de algunas muestras artísticas en la ciudad, como fue el caso de la gran Exposición Nacional de Bellas Artes de 1886, pero, en general, siempre en salas especiales asignadas para ellas y sus trabajos.[14]

Cuenta Vásquez que inicialmente el Gobierno se negó a recibir mujeres en la escuela a pesar de la encarecida petición que elevó el artista Epifanio Garay, por entonces su director, a fin de iniciar la enseñanza informal para las mujeres. Garay argumentaba que destinaría un salón especial para ellas y que trabajarían en horarios diferentes a los de los varones, para evitar que se encontraran en el recinto.[15] Garay se había desempeñado como rector de la Escuela de Dibujo, Pintura y Ornamentación de Cartagena entre 1891 y 1893, antes de ocupar el cargo de director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. En Cartagena sí había podido cumplir con su cometido de lograr el ingreso de las mujeres, ya que según la investigadora Isabel Cristina Ramírez, la Escuela

> abrió inscripciones el 7 de junio de 1891 e inició sus clases el 15 del mismo mes, con veinte alumnos distribuidos por igual entre ambos sexos (Academia de Bellas Artes, 21 de junio de 1891, s. p.). Desde la fundación de la escuela estaba prevista la separación en dos jornadas entre mujeres y hombres. En la mañana, de 8:00 a 10:00, se impartían las clases para las señoras y señoritas, que solamente recibían lecciones de dibujo, y, en la tarde, de 1:00 a 4:00, para los varones que recibían clases de dibujo y pintura.[16]

11
RETRATO DE SEÑORA
Rosalbina de Greñas ·
ca. 1905 · Óleo sobre tela · 27 x 20 cm

12
RETRATO DE SEÑORA
Rosa Ponce de Portocarrero · ca. 1905 ·
Acuarela sobre papel · 31,2 x 24,3 cm

Además de Margarita Holguín y Caro, Rosa Ponce de Portocarrero fue una de las artistas más mencionadas en la prensa del siglo XIX. Según Vásquez:

> pese a no tener una academia formal de enseñanza del arte, en la ciudad se reconocía a algunas señoras por sus talentos artísticos y entre ellas estaban: Rosa Ponce de Portocarrero, Ana Tanco de Carrizosa, María Posada de Villa ó Elvira Corral de Restrepo. El primer registro de una enseñanza ofrecida por una mujer en la Escuela fue el de la profesora Rosa Ponce de Portocarrero, quien ejerció la cátedra entre 1907 y 1911.[17]

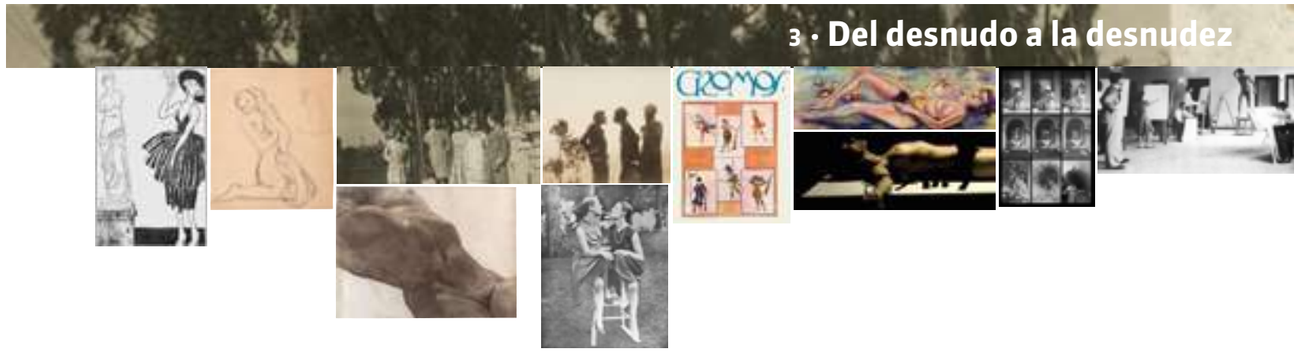
Ponce fue una mujer de sociedad que participó en la organización de numerosos eventos cívicos y mantuvo a lo largo de su vida su práctica pictórica. Su familia tuvo gran cercanía con el poeta José Asunción Silva quien en 1892 le escribió una carta abierta en la que hablaba de su mutua pasión por el arte:

> Hace dos años, en una larga temporada que pasó usted en el campo, llevando una vida apacible y tranquila, consagrada a la pintura, me hizo usted el honor de invitarme a almorzar una vez en su casa . . . Me hablaba usted de los incomparables goces que el arte le ha proporcionado en su vida; de la serenidad que esparció en su alma la contemplación de los mármoles antiguos; de la fascinación que ejercen sobre usted la ingenuidad inefable de las Vírgenes de los Primitivos, la sonrisa misteriosa de las figuras del Vinci, la claridad que dora las tinieblas rojizas de Rembrandt, la diáfana luz extraterrestre en que baña Murillo sus apariciones . . . Es que usted y yo, más felices que los otros que pusieron sus esperanzas en el ferrocarril inconcluso, en el Ministro incapaz, en la cementera malograda o en el papel-moneda que pierde su valor, en todo eso que interesa a los espíritus prácticos, tenemos la llave de oro con que se abre la puerta de un mundo que muchos no sospechan y que desprecian otros, mundo donde no hay desilusiones ni existe el tiempo; es que usted y yo preferimos, al atravesar el desierto, los mirajes del cielo a las movedizas arenas, donde no se puede construir nada perdurable; en una palabra, es que usted y yo tenemos la chifladura del arte, como dicen los profanos, y con esa chifladura moriremos.[18]

La carta de Silva hace visible la pasión de Rosa Ponce por el arte. Su labor como docente y jurado de exposiciones significativas, así como las reiteradas menciones a su obra durante un largo periodo, dan cuenta de una actividad sistemática y calificada. Sin duda, más que vocacional, fue una artista profesional, que permanece en el olvido total. ■

11. Marta Fajardo de Rueda, "Documentos para la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1870–1886", en *Escuela de artes y oficios*, documento de trabajo (Bogotá: Centro de Estudios Sociales. Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia), 14.
12. Gabriel Giraldo Jaramillo, *Notas y documentos sobre el arte en Colombia* (Bogotá: Editorial ABC, 1954), citado por Vásquez, *Escuela Nacional de Bellas Artes* . . . , 96.
13. Vásquez, *Escuela Nacional de Bellas Artes* . . . , 90.
14. Ibid, 106–107.
15. Ibid, 196–197.
16. Isabel Cristina Ramírez, "Génesis de la Academia de Bellas Artes de Cartagena de Indias. El papel del arte y del artista-letrado en la consolidación de las ideas de cultura y civilización a finales del siglo XIX" (texto inédito).
17. Vásquez, *Escuela Nacional de Bellas Artes* . . . , 196–197.
18. Delia Juárez G., "La chifladura del arte", *La Razón*, 21 de noviembre de 2010. <http://www.razon.com.mx/spip.php?article55241> consultado septiembre 6 de 2015.

13
PUDOR
Cromos, vol. XI, n° 251 · 30 de julio de 1921



3 · Del desnudo a la desnudez

EN 1989 el colectivo de artistas estadounidenses Guerrilla Girls produjo un cartel, cuyo texto decía: "¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Museo Metropolitano de Nueva York? Menos del 5 % de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 85 % de los desnudos son femeninos". En esta obra se preguntaba con ironía por el papel de las mujeres en la historia del arte. Mientras su rol como objeto de representación y objeto de deseo se daba por sentado, el papel de artistas había sido muy poco valorado. Según el historiador Eduardo Serrano

> fue precisamente en el siglo XIX y en relación con las exposiciones de la moral y de la industria cuando las mujeres hicieron sus primeros aportes a la historia de la pintura en Colombia. Porque fueron las mujeres quienes introdujeron dos de los grandes géneros pictóricos en el país, la naturaleza muerta y el desnudo, inaugurando así nuevas modalidades creativas, y dando un paso que resultaría fundamental en el advenimiento de la modernidad artística.[1]

El autor se refiere a la Exposición de las Artes y la Industria de 1841, en la que Petra, Blandina y Olaya González presentaron una serie de desnudos. De este hecho queda constancia en algunos escritos,[2] pero aún no se conocen registros de las obras ni se sabe de su paradero. A pesar de estos aportes, no fue usual que las mujeres participaran con desnudos en las muestras del siglo XIX.

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899 la pintura *La mujer del levita*, de Epifanio Garay, que representaba la terrorífica historia bíblica de la vejación y asesinato de una mujer, fue exhibida en un salón aparte y con advertencias morales para el público, en virtud de que la figura central era un gran desnudo femenino. Este hecho evidencia el pensamiento conservador de la Regeneración que instauraba

> semejantes ideas cuando medio siglo antes, en el salón de 1848, y en una sociedad más cerrada, se habían presentado algunos desnudos pintados

1. Eduardo Serrano, "La mujer y el arte en Colombia", en *Las mujeres en la historia de Colombia*, dir. Magdala Velásquez Toro, t. III (Bogotá: Norma, 1995), 260.
2. Ibid, 260.

> por las hermanas Blandina y Petra González, sin que se limitara el acceso a sus obras ni se consideraran impúdicas tales pinturas, ni tampoco un tema cuya apreciación o ejecución debía serle vedado a las mujeres.[3]

El texto de Medina deja claro que las "serias advertencias" iban dirigidas fundamentalmente a las mujeres, quienes atentarían contra su virtud si contemplaban un cuerpo desnudo. Los preceptos morales de la sociedad decimonónica dificultaban que el dibujo con modelo se tratara con naturalidad en una escuela de bellas artes. Así, en sus inicios, el dibujo anatómico se abordó a partir de la copia de estatuas clásicas o en las clases de medicina y, al final de la centuria, con dibujo del natural.[4] Halim Badawi refiere cómo

> Liborio Zerda, ministro de Instrucción Pública, se oponía a la utilización de modelos (mujeres desnudas) como recurso pedagógico de los estudiantes de la Escuela. El 3 de febrero de 1894, Zerda ordenó a Garay suprimir la clase de desnudo. Garay se resistió, por lo que renunció el 15 de abril.[5]

Las dificultades para acceder al trabajo con modelo del natural en las escuelas del siglo XIX no fueron una particularidad del caso colombiano –ya que en Francia ocurrió algo similar– y en 1881, se fundó la Unión de Mujeres Pintoras y Escultoras que se formó en medio de las polémicas por la financiación de la educación de las mujeres por parte del Estado –ya que no eran consideradas ciudadanas– y luchó por su ingreso a la Escuela de Bellas Artes. Finalmente, en 1897, las mujeres fueron admitidas

> tras haber sido obligadas por algunos de sus futuros colegas a irse de la escuela con gritos de "¡Abajo las mujeres!", los talleres seguían cerrados para ellas, y las lecciones de dibujo del natural y anatomía se impartían por separado, con los modelos cuidadosamente metidos en sus muy desacreditados calzoncillos.[6]

La admisión de las mujeres en las clases de dibujo con modelo fue cuestionada porque, según sus opositores, podría vulnerar el recato de las mujeres; asimismo, se consideró que el rendimiento académico de los alumnos varones se vería perjudicado al tenerlas como compañeras de clase. Es decir, la separación entre los sexos fue esgrimida como un recurso pedagógico que favorecía el rendimiento de los varones. Algo similar ocurría en la Escuela de Música de Bogotá, pues las clases para las mujeres

> se impartían en horarios de la tarde, para que no tuvieran que encontrarse físicamente con los alumnos varones, que llegaban en horas de la noche; por lo tanto, a las cinco y media de la tarde se daba una tregua de 15 minutos,

3. Álvaro Medina, "La pintura, pretexto de debate político" en *Biblioteca Virtual Biblioteca Luis Ángel Arango*. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/procesos/cap2.htm> consultado octubre 3 de 2015.
4. La clase de anatomía artística era considerada fundamental para la representación del cuerpo humano y animal y todos los estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes debían cursarla obligatoriamente. Durante el siglo XIX esta materia fue dictada por conferencistas provenientes de la Escuela de Medicina de la Universidad Nacional y había una "sesión semanal en el salón de conferencias, a la que asistían cerca de 100 alumnos a la vez". Vásquez, *Escuela Nacional de Bellas Artes* . . . , 139.
5. Halim Badawi, "Santa María, brevemente", *Periódico Arteria*, 11 de mayo de 2014. <http://www.periodicoarteria.com/#!Santa-Mar%C3%ADa-brevemente/c16iu/AFC2F3E5-4334-4361-94FD-4D6C1BFC6443> consultado septiembre 6 de 2015.
6. Tamar Garib, "La contemplación prohibida: las artistas y el desnudo masculino a fines del siglo XIX en Francia", en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, comps. Karen Cordero e Inda Sáenz (Puebla: Universidad Iberoamericana, 2007), 228.

> tiempo necesario para que las señoritas desocuparan el edificio y entraran los alumnos varones. Las alumnas, a medida que se iban casando, se retiraban de sus estudios, no sin antes agradecer a la institución los beneficios recibidos.[7]

Desde la creación de la Escuela de Bellas Artes, en 1886, hubo una participación importante de las mujeres en las exposiciones de la misma. En 1894 se expidió un decreto que establecía una clase de paisaje para varones y otra para mujeres; en 1904 fueron admitidas como alumnas regulares por el decreto 402 del 9 de mayo, mediante el cual se creaba la Dirección de la Academia de Señoras. "Esta academia, organizada como una sección aparte dentro de la escuela, obedecía a una directriz oficial del siglo XIX acerca de la separación por género en la educación oficial."[8] En 1904 también se promulgó el decreto 986 del 23 de agosto mediante el cual se nombraba a una celadora para las clases de las señoritas y se creaba el cargo de profesora de la Sección de Pintura, puesto que fue ocupado por la artista Rosa Ponce de Portocarrero mientras otra de las clases quedó bajo la responsabilidad de María Cárdenas.

La cátedra con modelo vivo se instauró de nuevo cuando el pintor Andrés de Santa María se desempeñó como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1904 y 1911. Según una anécdota (que puede o no ser cierta pero que es diciente) un grupo de estudiantes se saltó el "conducto regular" y acudió directamente al presidente Rafael Reyes para solicitarle

> que se permitiera el estudio del cuerpo humano en modelos desnudos. Reyes recibió a los estudiantes en su palacio y cuando ellos le expusieron, delante del ministro pudoroso, el motivo de su visita, limitose a llamar a su hija mayor, aficionada al arte de la pintura. Reyes resolvió la petición de los estudiantes diciendo: "Que Sofía venga a decidir el asunto". Ante los estudiantes perplejos y el azorado ministro, la señora hija del presidente declaró que en todas las academias de pintura del mundo se estudiaba el desnudo del cuerpo humano.[9]

El historiador Alejandro Garay al analizar la Exposición del Centenario de 1910 anota con respecto a la inclusión de las mujeres en la escuela y al acceso al modelo desnudo:

> Las secciones de estudio de la Escuela eran casi las mismas de las de su año de fundación. Solamente se había creado la sección "señoritas" y la clase de anatomía artística, y hecho el cambio de la sección de Arquitectura a otra escuela. En relación con la creación de la sección para señoritas a comienzos del siglo XX, algunas estudiantes solicitaron al entonces rector, Andrés de Santa María, se les permitiera ingresar a la clase de anatomía artística y, además, se instituyera una clase de paisaje para ellas. Dicho rector envió una carta adjuntando la petición de las señoritas al Ministerio de Instrucción Pública con el fin de solicitar su aceptación. El Ministerio aceptó, no sin antes recordar que la clase de anatomía artística tenía como único fin perfeccionar la clase de dibujo y correspondía a estudiantes que tuvieran suficientes conocimientos y dignidad para hacer copias de un modelo al vivo.[10]

Aunque en la década de 1920 las mujeres ya habían sido admitidas en la Escuela de Bellas Artes y podían tomar clases con modelos al natural, esta práctica aún era mirada con recelo por las familias y la sociedad bogotana. Al parecer este fue el caso de

7. Vásquez, *Escuela Nacional de Bellas Artes* . . . , 174.
8. R. Acuña (comunicación personal, agosto 21 de ` 2015)
9. Maximiliano Grillo, "Andrés de Santamaría Insigne Pintor", *Revista de las Américas*, nº 7, vol. III, (1945): 66, citado por E. Serrano, *Andrés de Santa María* . . ., 61–62.
10. Alejandro Garay, "El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910", *Historia Crítica,* nº 32 (2006): 15.

14
DESNUDO
Carolina Cárdenas · ca. 1932–1936 · Lápiz sobre papel · 21,8 x 19,9 cm

Carolina Cárdenas, quien figura como Leonor en la novela *Los dos tiempos* escrita por su amiga Elisa Mújica. La protagonista del libro cuenta que el interés de Leonor por la lectura y su amistad con algunos estudiantes bohemios preocupaban a su familia:

> ¡Lo peor consistía en que los profesores de esa escabrosa Escuela de Bellas Artes obligaban a las niñas a copiar modelos del natural! (Es 1926, en Bogotá). Tuvo lugar un pequeño escándalo doméstico, que Leonor venció valiéndose de ardides. Seriamente aseguró a la mamá y a las tías, preocupadas:
> –No volveré a la escuela. Voy a pintar al taller del maestro Palacios.
> Y allí, escondidos como conspiradores, los artistas estudiaban anatomía.[11]

El taller del "maestro Palacios" no era otro que el del artista Ramón Barba, donde el escultor español comenzó a impartir clases a las artistas Carolina Cárdenas, Hena Rodríguez y Josefina Albarracín, quien luego se casaría con el artista y continuaría su carrera con tesón. Hena y Carolina mantuvieron una amistad entrañable. Formaron parte de un valioso círculo de artistas, políticos e intelectuales de avanzada durante

11. Elisa Mújica, *Los dos tiempos* (Bogotá: Iqueima, 1949), 65.

15
VIDA
Hena Rodríguez · 1938 · Carboncillo sobre papel · 50 x 69,5 cm

16
HENA RODRÍGUEZ PARRA, MARUJA FORERO, ROBERTO PIZANO, LUCRECIA FORERO, CAROLINA CÁRDENAS Y MARINA SÁENZ EN EL PARQUE DEL CENTENARIO.
Anónimo · 1928 · Fotografía · 8,6 x 13,7 cm

las décadas de 1920 y 1930 cuando las mujeres de entreguerras adoptaron la figura andrógina, el corte *à la garçonne* y los vestidos cortos de talles largos.

A través del tiempo la moda ha permitido expresar singularidades culturales, sexuales e identitarias. A finales del siglo XIX la moda se convirtió en un elemento liberador para algunas mujeres pues ofreció la posibilidad de expresar, por medio del lenguaje corporal, la coquetería o sensualidad que les estaba prohibido manifestar con palabras en virtud de la restrictiva moral imperante. No obstante, el exceso de ropajes entorpecía la movilidad y el corsé deformaba e impedía habitar plenamente el cuerpo. Así, en la década de 1920,

> El "corte nuevo" revolucionó la silueta y abrió camino al estilo sastre y a la indispensable reducción de la ropa interior. El corsé, los pantalones anchos y largos, las enaguas almidonadas o alambradas fueron sustituidas por sostenes, calzones pequeños y ligueros, dando oportunidad al desarrollo de un nuevo corte, la lencería, y a un nuevo erotismo . . . El estilo andrógino, con cabello corto, ocultamiento del busto y las caderas, fue complementado con rubores, labiales, líneas en los párpados, probando que para estar en público se requiere iniciativa teatral.[12]

17
ELEGANCIAS. LA MUJER MODERNA EN LONDRES: UN CUADRO DE ACTUALIDAD.
Cromos, vol. XX, nº 473 · 12 de septiembre de 1925

La figura sugestiva de la mujer moderna aparece hoy en el teatro y en la novela, como objeto de constante crítica. La fotografía que reproducimos nos muestra dos chicas fumando, el pelo casi al rape, sin medias, falda muy corta y un aspecto que hace casi imposible distinguir a la mujer del varón. Hay en todo este arte nuevo algo que merece un estudio aparte, no siempre tan duro y severo como el que hacen los dramaturgos y novelistas.

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial se hizo necesaria la fuerza de trabajo de las mujeres y además un vestuario más cómodo para el desempeño laboral. Igualmente, la posibilidad de contar con independencia económica estimuló los deseos de emancipación y la búsqueda –no siempre con buenos resultados– de la igualdad de condiciones con los hombres. Carolina Cárdenas había crecido en Londres y Hena Rodríguez había vivido durante algunos años de la década de 1930 en Madrid y París donde tuvo contacto con el nuevo estilo de vida de las mujeres llamado *garçonne* (chico-chica). Como las *garçonnes*, Hena usaba pantalón, llevaba pelo corto, bailaba jazz, fumaba cigarrillos, conducía autos y asumía las riendas de su vida con libertad, cosa poco usual en la gélida capital de entonces.[13]

El departamento de Antioquia era aún más tradicionalista que la capital, y el clero tuvo una incidencia enorme tanto en la vida cotidiana de los feligreses como en la política. La moda femenina de la década de 1920 fue objetada por el obispo de Santa Rosa de Osos, Miguel Ángel Builes, quien era

> famoso por su beligerancia en la defensa de la fe católica y su ataque pertinaz al liberalismo, la masonería y el comunismo, que eran el anuncio del caos de la humanidad, [Builes] expidió en el año de 1927 una carta pastoral sobre el laicismo. En ella se refería especialmente a la moda femenina. Planteaba que las mujeres, obedeciendo a la consigna del infierno, se refinaban cada vez más en el arte de "desnudarse elegantemente". Anunciaba la ruina de la sociedad porque perdida la mujer se perdió todo, "nuestras mujeres ya no se tiñen del suavísimo carmín de la vergüenza y el pudor, antes bien andan por las calles y plazas con aquel descoco". Señalaba explícitamente el tipo de moda que con tanto ahínco atacaba: "han resuelto aparecer, ¡pásmese el cielo, vestidas de hombre y montadas a horcajadas con escándalo del pueblo cristiano y complacencia del infierno!". Para poner remedio a esta situación se reserva el obispo la facultad de absolver este pecado contra la moral, sin que pudiera hacerlo ninguno de los vicarios de su jurisdicción.[14]

12. Eduardo Domínguez Gómez, "El espíritu de las modas femeninas del siglo XX", en *Las mujeres en la historia de Colombia,* dir. Magdala Velásquez Toro, t. III (Bogotá: Norma, 1995), 114–115.
13. Ibid, 114.
14. Velásquez, "Condición jurídica y social de la mujer", 20.

18
PASEO A LA GRUTA
Carolina Cárdenas / Sergio Trujillo Magnenat · 1926 ·Fotografía · 8,8 x 13,9 cm

19
Cromos, vol. II, nº 28, · 29 de julio de 1916

En la capital antioqueña surgía por entonces un movimiento artístico importante, ajeno a los excesos del clero, que fue fundamental para construir la modalidad de arte moderno que se dio en el país. Algunos de sus artistas fueron perseguidos por el líder ultraconservador Laureano Gómez. En Medellín se dio uno de los casos más sonados en lo que respecta al tratamiento del desnudo, y además emblemático, sobre la influencia del pensamiento ultraconservador que juzga el arte a partir de discernimientos morales y que los encubre como criterios estéticos. Las mujeres antioqueñas se destacaron por la fuerza con que rompieron las convenciones y lucharon por sus ideas. Tal es el caso de la líder socialista María Cano o el de la artista Débora Arango quien rompió los parámetros de lo que podría considerarse en su momento "arte femenino".

A finales de la década de 1930, Arango aceptó entusiasmada tomar clases de dibujo con modelo del natural con Pedro Nel Gómez, pese a que su grupo de compañeras de estudio declinó desdeñosamente el ofrecimiento del maestro y se alejó de Débora. Arango tuvo como modelo a su gran amiga, Luz Hernández, quien posó para ella antes de ingresar como monja a una comunidad religiosa. La curiosidad llevó a Arango a investigar sobre el cuerpo humano en los libros de anatomía de sus hermanos –estudiantes de Medicina– y gracias a ellos pudo asistir a sesiones de cirugía que le permitieron ahondar en sus exploraciones.

En 1939, Arango presentó dos desnudos en el Salón de Artistas Profesionales, que se llevó a cabo en el Club Unión de Medellín. Sus acuarelas fueron atacadas con violencia por la prensa conservadora y defendidas por la liberal. En medio de las diatribas, la artista profirió la conocida sentencia: "El arte, como manifestación de cultura, nada tiene que ver con los códigos de

20
MANZANAS EN EL PARAÍSO
Débora Arango · ca. 1930–1940 · Acuarela sobre papel · 57 x 182 cm

moral".[15] La conversación que sostuvo con el sacerdote de la parroquia de San José, en Medellín, hace evidente el poder que aún detentaba la Iglesia en la cuarta década del siglo XX y la lógica patriarcal que permeaba las esferas del arte. El prelado la llamó, a causa de la algarabía que habían ocasionado sus acuarelas, y le aconsejó "retirar los desnudos y no seguirlos pintando".[16] En 1948 Arango insistió en su propósito y envió nuevos desnudos, entre ellos el titulado *Adolescencia*, a una exposición donde causaron un gran escándalo entre las señoras de la Liga de la Decencia de Medellín.

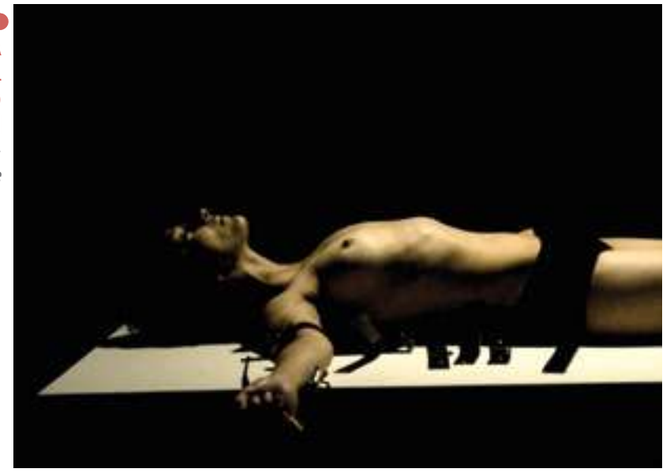
> El señor Arzobispo me llamó a interrogarme y a recriminarme. Yo le pregunté si había llamado a Pedro Nel Gómez, que también estaba exponiendo desnudos en el mismo lugar y en el mismo evento. Su respuesta fue: "Es que él es hombre".[17]

El prelado, por su parte, preguntó a Débora "de dónde había sacado las modelos para sus cuadros. «Son las hijas de las Damas de la Liga de la Decencia», fue la respuesta".[18]

Las pugnas entre partidos, el vínculo constitucional entre la Iglesia y el Estado y una sociedad en extremo tradicionalista interfirieron con la autonomía de los procesos artísticos en Colombia. Aunque desde el siglo XIX algunos artistas, críticos, profesores y periodistas especializados fijaron criterios para la valoración y legitimación independiente de las artes con respecto a la esfera del poder político y eclesiástico, la sombra de la censura, no solo a las obras de carácter político sino a los desnudos en el arte, se mantuvo presente hasta finales de la década de 1950.[19]

15. Santiago Londoño Vélez, "Débora Arango, la más importante y polémica pintora colombiana", *Nómadas,* nº 6 (2010): 5.
16. Ibid, 8.
17. Carmen María Jaramillo, *Otras miradas* (Bogotá: Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia, 2005), 40.
18. Londoño Vélez, "Débora Arango, la más importante y polémica pintora colombiana", 10.
19. Además de la censura de la que fue objeto Carlos Correa por su obra *Anunciació,* a comienzos de los años cuarenta, estaría el caso del pintor Carlos Granada quien en 1959 exhibió una serie de desnudos "en la Biblioteca Luis Ángel Arango y, para desconcierto de todos, una semana después de inaugurada la muestra varias de sus obras fueron retiradas de la sala". Marilyn León, *Obra activa: (una) historia del performance en Colombia 1959–1989* (s.l.: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014), 15 y 59.

21
SOBRE LA LIBERACIÓN Y EL CONOCIMIENTO [VIRES]
María José Arjona · 2010 · *Performance*



Los desnudos de Hena Rodríguez y Débora Arango (así como las obras *Vires*, de María José Arjona, y *Declaración de amor a Jeff Perrone*, de Delfina Bernal, que también participan en este proyecto) no pertenecen a la esfera del desnudo como "forma artística ideal" –forma moralmente inofensiva como la de la ópera italiana, por ejemplo"–,[20] como ocurría con los desnudos impolutos de los artistas académicos, en los que, siguiendo a Didi-Huberman, predominaba el dibujo sobre la "carne" con el propósito de disociar forma y deseo. En las obras de estas artistas, está presente la desnudez "como esa cosa verdaderamente demasiado embarazosa, demasiado empática y sexual para acceder a la esfera «cultivada» del arte como tal".[21]

En los desnudos de Arango y Rodríguez, además de que el cuerpo de las mujeres tiene vello púbico, algo completamente inusual en la plástica local de la época, por la actitud directa del cuerpo este pasa de ser un objeto de contemplación de la mirada masculina a estar habitado por un sujeto femenino. Se trata de cuerpos reales que no corresponden a los cánones clásicos de armonía o proporción y que expresan su corporeidad y su sexualidad sin esperar que sea otro quien los legitime.

En el ciclo de *performances Vires*, ejercicios sobre el poder,[22] de la artista contemporánea María José Arjona, el cuerpo se transforma en sujeto y objeto de deseo y opera como un territorio marcado por el entorno y por la pulsión; es decir, se convierte en una metáfora de las relaciones de poder en los más diversos ámbitos de la vida y la cultura.

Por su parte, en la obra *Declaración de amor a Jeff Perrone*, la artista Delfina Bernal realiza una serie de fotografías como pago simbólico al crítico de la revista *Art Forum*, Jeff Perrone, autor de unos textos que ella había traducido para publicarlos en un diario de Barranquilla. Cuando la artista le escribió al autor pidiendo su autorización para reproducirlos, este le respondió que debía pagarle cien dólares por cada uno. Así que, como respuesta, la artista creó una obra, a manera de una fotonovela romántica, donde ella se introduce en la bañera con uno de los libros de Perrone y a la luz de la Luna, le escribe una carta que dice:

> Querido Jeff, en vista de que no puedo pagar el precio estipulado te envío mi

20. Georges Didi-Huberman, *Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad* (Madrid: Losada, 2005), 11.
21. Ibid, 11.
22. *Vires* es una palabra que viene del latín y significa: poder, fuerza e influencia; *vir* traduce varón.

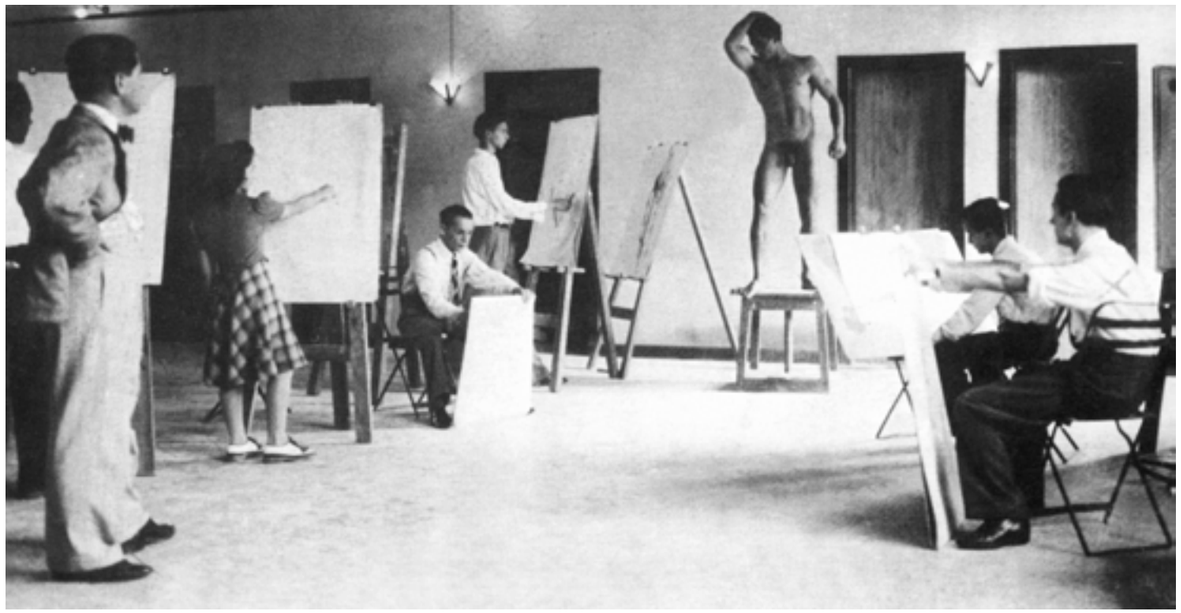
22
DECLARACIÓN DE AMOR A JEFF PERRONE
Delfina Bernal Noguera · 1979 · Fotografía

declaración de amor en respuesta a tus exigencias. Love and my best regard, Delfina.

Con respecto a esta obra, la artista comenta que, cuando la hizo, en 1979, "ya había vivido todo el tema feminista que se dio en los años sesenta y setenta . . . me consideraba dueña de mi cuerpo".[23]

En las décadas de 1950 y 1960 se abrieron las carreras de Artes en varias universidades privadas bogotanas (Andes, Javeriana y Jorge Tadeo Lozano) aunque iniciaron como secciones femeninas para atraer a las mujeres a la vida universitaria. La Universidad Nacional, por su parte, ya tenía una gran trayectoria en este aspecto desde la década de 1930. Para el caso del trabajo con modelos resultan ilustrativos la fotografía y el testimonio de la artista Lucy Tejada quien en una entrevista le contó

23. D. Bernal (comunicación personal, abril 28, 2014)



23
EN LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE CALI, CON ROKO MATJASIK
Anónimo · década de 1950 · Publicada en Alejandro Valencia Tejada, *Lucy Tejada. Su obra* (Cali, 1997)

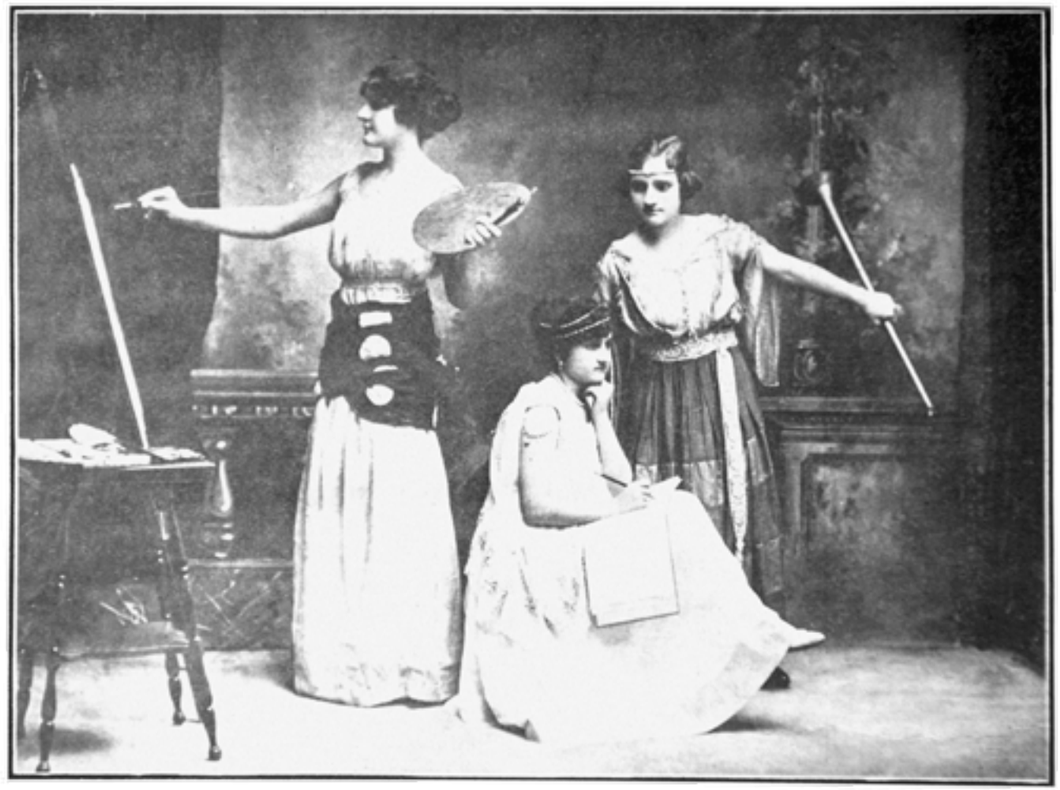
al escritor Fernando Cruz Kronfly que durante la década de 1950 había viajado a la Escuela de Bellas Artes de Cali, por entonces bajo "la dirección del profesor yugoslavo Roko Matjasik. Nos matriculamos mamá y yo. Junto con mi hermano. Ahí fue donde yo dibujé el primer hombre desnudo".[24]

Este ejemplo resulta ilustrativo del paso de las mujeres a un nuevo estatus en las escuelas de arte en Colombia. A partir del acceso igualitario a la educación artística y de la legitimación social del ejercicio de la profesión por parte de las mujeres, la valoración no estuvo tan sesgada por la relación entre el sexo del autor/autora y el reconocimiento y la legitimidad de su obra. No obstante, las mujeres debieron continuar rompiendo prejuicios y en algunos casos fueron objeto de una discriminación ya más velada.

Así, la generación rebelde que surgió en los años sesenta rompió en su vida cotidiana con valores y comportamientos tradicionales instaurados durante siglos. La revolución de la mujer, que fue una de las banderas de la época, se expresó en nuevas experiencias del cuerpo manifiestas en la moda (invención de la minifalda, popularización del bikini, quema de sostenes); en la sexualidad (amor libre, píldora anticonceptiva, aborto, moda unisex) y acentuó la participación femenina activa en diversas instancias de la vida pública. A finales de la década y durante los años setenta retornó a la escena social un nuevo feminismo diferente al sufragista que se planteó como objetivos:

> primero la reforma de toda ley discriminatoria y después la propiedad completa sobre el propio cuerpo como la principal propiedad individual. Las consignas de "lo personal es político" y "mi cuerpo es mío" recorren nuestro mundo . . . el cambio en las formas de matrimonio y familia, nuevas relaciones morales, acceso a todas las profesiones y poderes, paridad significan, en fin, abolición del patriarcado como invariante antropológica.[25] ■

24. Entrevista personal de Lucy Tejada con Fernando Cruz Kronfly (s.f.).
25. Amelia Valcárcel, *Feminismo en el mundo global* (Madrid: Cátedra, 2008), 221.



24

LA ACADEMIA DE MÚSICA EN BARRANQUILLA
Cromos, vol. IX, nº 195 · 31 de enero de 1920

La academia de música de Barranquilla dirigida por el hábil pianista señor M.E. de la Hoz (hijo) cerró sus tareas del año pasado con un magnífico concierto en el cual se representó el cuadro alegórico *Las bellas artes*, compuesto por las gentiles señoritas barranquilleras Rosa Lafaurie, Ana E. Hernández y Carmen Freund.

EN LA MENCIONADA Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899, las obras de las mujeres no estuvieron clasificadas por técnicas (aguada, carbón o lápiz); tampoco se ubicaron en la Galería de Autores Contemporáneos –excepto las pinturas de Rosa Ponce de Portocarrero– ni se incluyeron en las distintas secciones de la Escuela de Bellas Artes en la que todavía no eran admitidas como alumnas regulares de la carrera, como sí ocurrió con las de los varones. Sus obras fueron exhibidas, aparte, en el Salón de Señoras y Señoritas Expositoras, como se anotó con anterioridad. Pareciera que los organizadores del evento homologaban el género (femenino) con un *género* "artístico" desconocido: el estado civil.

Las obras de las mujeres de alguna manera fueron marginadas durante la exposición y recibieron un tratamiento diferenciado de los comentaristas. El crítico Jacinto Albarracín escribió un texto sobre la muestra donde además de ofrecer consejos irónicos a las mujeres sobre cómo observar del natural para pintar sus paisajes y bodegones, rehusó comentar los trabajos individuales y adujo sarcásticamente que "por estar estas obras casi todas á un mismo nivel, casi uno mismo el asunto [las flores], y ser muchas expositoras, nos abstenemos de pormenorizar".[1]

En el ejercicio pictórico a ellas les era permitido acudir a elementos cotidianos que obraran como reflejo de su feminidad –como las flores– y señalar objetos que hicieran manifiesto su espíritu sensible y su diligencia en el ámbito de lo doméstico. De ahí que las mujeres fueran pioneras de la introducción del género artístico del bodegón. Eduardo Serrano recalca la función modernizadora que cumplieron las mujeres cuando afirma que

> ayudaron a implantar un gusto por el arte no solo sin gloriosas pretensiones, sino sobre todo, sin anécdota; un arte cuyo valor radica en la manera como la obra ha sido concebida y realizada más que en sus implicaciones extra-estéticas, preparando así el terreno para la introducción del raciocinio modernista en la pintura y la escultura del país.[2]

1. Albarracín, "Los artistas y sus críticos", 38.
2. Serrano, "La mujer y el arte en Colombia", 262.

25
NATURALEZA MUERTA
Jesusita Vallejo de Mora Vásquez · s.f. · Acuarela y carboncillo sobre papel · 51 x 66,5 cm

26
DOS DÍAS AMARILLOS
Beatriz Daza · 1966 · Porcelana, cerámica, yeso y vidrio sobre madera · 100,5 x 80,5 x 15 cm

27
BODEGÓN TROPICAL
Lucy Tejada Sáenz · 1957 · Óleo sobre tela · 85 x 89 cm

28
DOS PECES
Judith Márquez Montoya · ca. 1958 · Esgrafiado, encáustica y óleo sobre cartón · 80 x 80 cm

Las naturalezas muertas y los bodegones, así como otro tipo de trabajos que presentaron en público las mujeres en el siglo XIX, tuvieron una recepción contradictoria: por provenir del "bello sexo" recibieron de los críticos e intelectuales de su tiempo consideraciones paternalistas, galantes, o descalificaciones corrosivas. Solo en pocas ocasiones fueron objeto de críticas analíticas y balanceadas, como las del poeta y crítico Rafael Pombo al referirse a la exposición de 1874 de los alumnos y las alumnas de las dos academias Gutiérrez. Después de un análisis minucioso de los diversos trabajos de ambas muestras, Pombo concluye:

> Haciendo una atenta comparación entre los dibujos de las señoritas y los de los jóvenes, creemos que a pesar de contar los últimos dos meses más de estudio, pues comenzaron en diciembre y las señoritas en febrero (y algunas posteriormente), hay mucha más fuerza en la ejecución y más limpieza y mejor aspecto artístico en los de las señoritas y, por consiguiente, deben agradar más a los espectadores inteligentes. ¿De qué proviene esta singularidad? ¿De que nuestra juventud masculina es menos aplicada y perseverante que la femenina; o de que, en comprobación de la teoría que hemos sentado sobre las aptitudes especiales de la mujer, ella arrebatará al hombre la palma de las bellas artes, siempre que los dos sexos luchen con iguales ventajas? Tomen nota de esto nuestros lectores, y acudan a la Exposición a examinar si nuestro dictamen es imparcial y justo, o si una galante debilidad nos ha empañado los lentes del entendimiento.[3]

Cuando Pombo habla de "iguales ventajas" se distancia de la noción decimonónica de "genio" como inspiración pura, disociada del ambiente necesario para producir una obra. En ese momento, las circunstancias apropiadas para una fructífera labor creativa habrían sido educación formal, espacio de trabajo e independencia personal y económica. A algunas de ellas se refirió específicamente Virginia Woolf en la década del veinte, en su libro *Una habitación propia*, cuando reflexionó sobre las condiciones propicias para escribir buenas novelas por parte de las mujeres.

El bodegón y el paisaje recibieron la calificación de géneros "menores" cuando fueron explorados ampliamente por las mujeres. El inicio de la cátedra de Paisaje, en 1894, por parte de Luis de Llanos y Andrés de Santa María, animó a colegas y estudiantes a trabajar con una luz diferente a la del taller –donde usualmente se armaban las escenografías para los cuadros académicos– y a bocetar e incluso pintar sus cuadros al aire libre, directamente del natural, para conseguir pinturas más fluidas. Según Badawi, las enseñanzas de Santa María tuvieron influencia en artistas como Roberto Páramo, Eugenio Peña, Eugenio Zerda, Domingo Moreno Otero y Francisco Antonio Cano.[4]

Al respecto, se podría especular que cuando el bodegón adquirió mayor estatus en el campo de las artes, ya no fue tratado con desdén sino acogido como una opción por los varones y se convirtió en materia de análisis de los críticos y comentaristas. En la Exposición Nacional de Bellas Artes y Música de 1899, las naturalezas muertas y los paisajes tuvieron una representación más amplia por parte de los artistas varones, con respecto a la muestra de 1886, quizá con el ánimo de iniciar una pintura más moderna y tomar distancia de los estrictos valores académicos.

3. Álvaro Medina, "«Exposición de Bellas Artes», Rafael Pombo" en *Biblioteca Virtual Biblioteca Luis Ángel Arango*. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/procesos/cap20.htm>, consultado octubre 3 de 2015.

4. Halim Badawi, "Andrés de Santa María. Los años colombianos: 1893–1911" en *Museo de Arte Moderno de Bogotá*. <http://www.mambogota.com/web/interna-actividad.php?cod=bGVvbmlkPTM2bGVvbg==> consultado octubre 3 de 2015.

29
LA SOMBRA TERRESTRE
Delcy Morelos · 2014–2015 · Tierra aglomerada de la región de Usme, tela de algodón y mesa · 120 x 180 x 210 cm

Si algunos bodegones se componen de objetos inanimados o de comida sobre una mesa, *La sombra terrestre* puede ser incluida en este género artístico. En esta obra las figuras geométricas se conectan con formas universales, asociadas también con lo femenino, como la Luna, la noche y la sombra, mientras que el material que las cubre (tierra negra) alude a un elemento que es fuente de vida y está siendo arrasado.

En los albores del siglo XX, el paisaje comenzó a predominar. Según la artista e historiadora Beatriz González, "la guerra de los Mil Días significó una pausa en la enseñanza del arte. Los planteles de educación de arte fueron convertidos en cuarteles. No es plausible afirmar si ganó o perdió la academia, pero lo cierto es que los artistas jóvenes optaron por un género, el del paisaje".[5]

En el Salón de Arte de 1910, el paisaje se convirtió "en el tema predilecto de los mejores artistas nacionales, relegando a las escenas bíblicas y a los retratos".[6]

Una vez los varones adoptaron el bodegón y el paisaje como parte fundamental de su obra, estos géneros explorados ampliamente por las mujeres con anterioridad entraron por la puerta grande de la plástica colombiana. A partir de ese momento se convirtieron en asuntos que permitían afirmar la identidad nacional, mancillada por la pérdida de Panamá y por la Guerra de los Mil Días. En contraste, las pinturas de paisaje y bodegón realizadas por mujeres en el siglo XIX y basadas seguramente –ya que es muy difícil seguir su rastro– en la geografía y la flora local, no se han tenido en cuenta en virtud de que no hacen parte de las colecciones de los museos y son invisibles para los relatos de nuestra historia del arte. Ante esta paradoja, cabe parodiar a Simone de Beauvoir cuando afirma que "la insignificancia histórica de las mujeres no ha sido determinada por su inferioridad, si no que", en las artistas del siglo XIX y comienzos del XX, "su insignificancia histórica" las destinó a una forzada "inferioridad".[7] ■

30
YO SERVIDA A LA MESA
María Teresa Cano · 1981 · Instalación con materiales comestibles · 300 x 80 cm

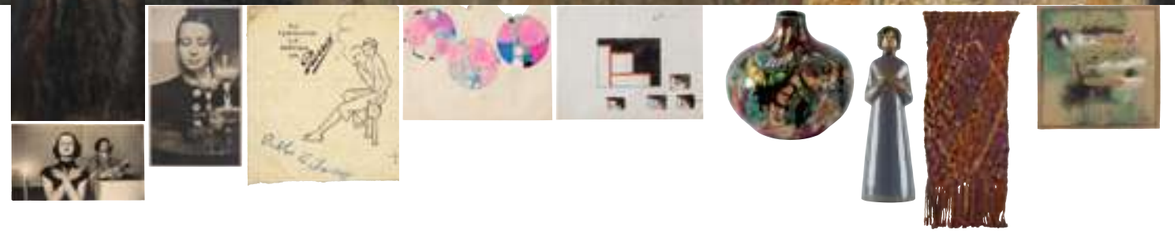
La artista hace esculturas de su rostro con materiales comestibles que deliberadamente sirve en la mesa, en una puesta en escena en la cual el espectador comienza a hacer parte de la obra. El que quiera, y se atreva, tiene la posibilidad de probar un bocado de este bodegón. La artista, por su parte, pasa a ser objeto de su propia mirada. (Daniela Uribe)

5. Beatriz González, *El arte colombiano en el siglo XIX* (Bogotá: Bancafé, Fiducafé y Fondo Cultural Cafetero, 2004), 130.

6. Garay, "El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910", 23.

7. Simone de Beauvoir, "El segundo sexo", en *Los hechos y los mitos*, t. I. (Buenos Aires: Siglo Veinte, 1969), 176.

31
LA NOCHE
Carolina Cárdenas · 1932 ·
Óleo sobre madera ·
34 x 35,5 cm



5 · Las mujeres y los "bordes" del arte

DURANTE LA SEGUNDA mitad del siglo XIX tuvo lugar en Europa una rebelión contra la "academia", institución que se resistía a aceptar las nuevas propuestas del arte. A mediados de la centuria, el movimiento inglés Arts & Crafts reaccionó contra las jerarquías de las llamadas bellas artes o "artes mayores", que privilegiaban la arquitectura, la pintura y la escultura por encima de las artes aplicadas, mal llamadas "artes menores", como los trabajos en cerámica, vidrio, joyería, muebles o textiles que se relacionaban también con prácticas como la ilustración o las artes gráficas. Este movimiento reaccionó contra el embotamiento de los sentidos ocasionado por la producción en masa de las sociedades industrializadas que menospreciaban los valores sensibles, destruían las tradiciones artesanales e incrementaban las diferencias sociales.

En el siglo XIX la educación de las jóvenes tenía que ver con los oficios, y el quehacer fundamental de las mujeres estuvo vinculado con las manualidades y lo doméstico. En las exposiciones de las artes y la industria y en los salones, las mujeres presentaron además de pinturas, trabajos en plumas y bordados. Fue en virtud de la experiencia y del conocimiento en estos campos que las mujeres ingresaron en el mundo de las artes, no por las vías del reconocimiento, sino por su capacidad creativa y profesionalización.

Los oficios relacionados con las artes menores (trabajo con barro, vidrio, joyería, ebanistería o tejidos) fueron realizados generalmente por los artesanos y en algunos casos por las mujeres. El arte como profesión –y no como "entretenimiento"– pertenecía al dominio de los varones. La ironía con la que escribió el crítico Eugenio Barney Cabrera sobre el desempeño de las mujeres en las artes y oficios es muy diciente sobre la valoración que se les dio, incluso en el último cuarto del siglo XX:

> La afición al bordado (ornamentos sagrados) y a la decoración (repujados en plata, diseños de vasos y custodias) son ejemplos del arte del adorno y de la actividad inútil que toda mujer bien educada debía ejercer según las mencionadas normas decimonónicas.[1]

1. Barney, "Margarita Holguín o la disciplina de lo inútil", 98.

En las citadas palabras de Barney Cabrera escritas noventa y un años después de la creación de la Escuela de Bellas Artes resuena el eco de esta división artes-oficios que aún tiene incidencias significativas: el menosprecio por lo artesanal, la apuesta por un arte con mayúsculas y el divorcio entre las artes y el diseño.

En 1867 se creó la Universidad Nacional de Colombia y con ella el Instituto o Escuela de Artes y Oficios. No obstante, los gobiernos que se sucedieron en medio de la inestabilidad política abandonaron pronto el proyecto y desatendieron el área en cuanto a recursos y estímulos. Así, en 1876 se "suspendió la Escuela, pese a contar con más de 300 alumnos para ese momento y de tener una reciente reorganización que estaba dando mejores resultados académicos".[2] En 1886 se creó el Instituto Nacional de Artesanos, de manera paralela a la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bogotá. Según el historiador William Vásquez es significativo

> que ese mismo año estuviesen juntas las dos escuelas, y [su creación] marca los dos hitos más importantes del siglo XIX en la enseñanza del arte en Colombia: por una parte, la llegada de la enseñanza de las bellas artes a la universidad, y, por otra parte, la salida definitiva de la enseñanza de las artes y oficios de los estudios superiores universitarios. Es este el momento de quiebre de la política estatal frente al tipo de arte que esta requería; aquí se abandona el proyecto del progreso por la enseñanza y de la acumulación de saber de la técnica y la industria, y se acoge el de la enseñanza de las bellas artes, propiciadoras de civilización y de progreso de espíritu. En el mismo documento se da un nacimiento y una muerte: el nacimiento del genio y del talento y la muerte del oficio y de la utilidad.[3]

A este respecto cabe anotar que aunque de manera desafortuna la enseñanza de los oficios fue excluida de la universidad pública, las escuelas técnicas aumentaron significativamente su presencia en el país. La noción de "genio" estuvo asociada al culto por los artistas varones y adquirió gran relevancia en el siglo XIX. Según la crítica Linda Nochlin, para las mujeres, además de la prohibición de pintar con modelo desnudo, la noción de "genio" fue otro de los obstáculos para obtener reconocimiento en su vida profesional.

> Respecto a la realización del arte en general, al igual que en la realización de un gran arte, existen muchas suposiciones ingenuas, distorsionadas y faltas de crítica . . . Estas suposiciones, conscientes o inconscientes, unen a superestrellas tan inusuales como Miguel Ángel, Van Gogh, Rafael y Jackson Pollock bajo la rúbrica de "grandiosos" –un honor constatado por el número de monografías eruditas dedicadas al artista en cuestión– y el gran artista es, por supuesto, concebido como aquel que tiene "genio"; el genio, por su parte, se considera como un poder misterioso e intemporal que de alguna manera está incrustado en la persona del gran artista y que, se podría agregar con ironía, no tiene nada que ver con las circunstancias educativas, sociales, culturales o económicas en las que se desenvuelven los artistas y sus obras.[4]

Los oficios decorativos, superfluos o de adorno . . .

Regresando al caso europeo, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, los movimientos modernistas (llamados *art nouveau* en Francia, Modernismo en España y *Jugendstil* en Alemania) reaccionaron contra la subordinación acostumbrada de las artes aplicadas a las bellas artes, y buscaron incorporar materiales industriales a las tradiciones artesanales, con un espíritu democrático. En Colombia, si en el cambio de siglo ya predominaban géneros, como el paisaje y el bodegón –aunque todavía con el peso de los preceptos académicos–, los que hoy llamamos diseño gráfico e industrial fueron más permeables que la plástica al diálogo con las nuevas corrientes. Por ejemplo, en las revistas culturales el diseño tuvo que ver con los aportes del Modernismo y puede citarse el caso de la revista *Lectura y Arte*, de Medellín (donde colaboró el artista Marco Tobón Mejía) y cómo a comienzos del siglo XX se incorporaban en su diagramación viñetas y dibujos con fuerte inspiración del *art nouveau*.

En 1904 y como una manera de recuperar los espacios perdidos, el artista Andrés de Santa María inauguró la Escuela Profesional de Artes Decorativas e Industriales tras ser nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Dicha escuela estaba "anexa a la de Bellas Artes, en ella se enseñaba platería, cerámica, fundición, mecánica y talla en piedra y en madera".[5] Este centro educativo fue cerrado en 1911.

En la década de 1930 las mujeres comenzaron a ingresar a la universidad y se inició la educación mixta en algunos planteles colombianos. Estos avances enfrentaron la fuerte oposición de los miembros del Partido Conservador y de la Iglesia católica que amenazó con la excomunión a los padres que matricularan a sus hijos en instituciones mixtas.[6] Por fortuna, desde comienzos de siglo, las mujeres podían optar por estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá y aunque en ese momento el título que otorgaba la escuela no era universitario sí las profesionalizaba ante la sociedad. De hecho, las artistas tuvieron la oportunidad de acceder a la profesionalización antes que las científicas sociales.

La opción de recibir un título universitario ubicaba a las mujeres en terrenos privativos de los varones, a la vez que les abría la posibilidad de conseguir una mayor autonomía como género. La universidad amplió las perspectivas de las mujeres 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.

En este contexto y sin mayor estímulo para las artes aplicadas en el plano universitario, aunque con diversas posibilidades en el ámbito de lo no formal, desarrolló su obra la artista Carolina Cárdenas, quien había regresado a Colombia en la década de 1920, después de vivir en Londres desde niña, ciudad donde seguramente tuvo contacto con la tradición de las artes decorativas, los aportes de los movimientos que habían revolucionado el arte moderno y los ambientes seductores del *art déco*.[7]

32
ESTUDIO Nº 3
Carolina Cárdenas / Sergio Trujillo Magnenat
1934 · Fotografía
11,2 x 6,5 cm

2. Vásquez, *Escuela Nacional de Bellas Artes* . . . , 44.

3. Ibid, 58.

4. Nochlin, "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?", 23–24.

5. Serrano, Andrés de *Santa María* . . ., 60.

6. Teresa Rozo-Moorhouse, "Las mujeres y la poesía", en *Las mujeres en la historia de Colombia*, dir. Magdala Velásquez Toro, t. III (Bogotá: Norma, 1995), 220.

7. En el periodo de entreguerras, los artistas, arquitectos y diseñadores que han sido considerados *art déco* (artes decorativas) privilegiaron también la dimensión estética de los objetos de uso doméstico con énfasis en una visión futurista de la revolución industrial. El *art déco* o el Modernismo recuperaron el interés por las manualidades y promovieron relaciones más cercanas entre las artes y los oficios. También trabajaron por una mejor calidad de vida incorporando el arte a la cotidianidad, a diferencia de quienes creían que el gran arte solo podía apreciarse en los museos o en los salones de nobles y burgueses. En materia de diseño, en Colombia, los fabricantes de muebles y objetos de la época hacían interpretaciones que, según Carlos Alberto González, "le daban un toque personal, lo que hizo que el Art Déco local tuviera características muy particulares y diferentes del que se vio en Estados Unidos o Argentina". Carlos Alberto González citado en "Se inauguró el nuevo museo de «Art Déco», en el centro

La joven se integró al movimiento artístico e intelectual de la Colombia de entonces y en compañía de sus amigos, en especial de Sergio Trujillo Magnenat, se interesó por la experimentación en dibujo, fotografía, publicidad, ilustración y cerámica, además de realizar algunas esculturas y pinturas. Su actitud de avanzada le permitió desarrollar una propuesta independiente del "americanismo", corriente dominante en el arte del momento. Sin embargo, tuvo cercanía con sus miembros y parte de su obra se vio influenciada por esas ideas al coincidir en su interés por ciertos rasgos del llamado *art déco*.

En 1936 se realizó en Bogotá una exposición importante para las artes decorativas. Allí Carolina Cárdenas presentó sus cerámicas, María Brigard de Trujillo sus telas elaboradas en telares artesanales y Sergio Trujillo sus "dibujos decorativos", según anotó un comentarista de la revista *Cromos*, que reseñó la muestra.[8] Por el tono del artículo resulta claro que los artistas tenían conciencia del campo de trabajo que abordaban y de que gracias a la calidad de sus obras les conferían dignidad en un medio más afecto al llamado arte "culto".

El comentarista era consciente de que estos trabajos abrían camino en un territorio árido: "Esta exposición de arte decorativo –e insisto en darle ese nombre– aun cuando sé que para algunos críticos no tiene esa importancia, pasará en los anales de Bogotá como ave de verano".[9] Cárdenas, quien fue una artista mítica para sus contemporáneos –numerosos artistas la retrataron y escritores e intelectuales escribieron textos muy elogiosos en su muerte donde, además de su talento, mencionaban su encanto– contribuyó a abrir la noción de "arte" que se manejaba en la época. Incluso algunos de sus trabajos abstractos resultan pioneros en su campo pues fueron hechos en la década del treinta, mientras se ha considerado que la década de los cuarenta inició la abstracción en Colombia.

Otras artistas que se destacaron e hicieron importantes aportes con su trabajo en cerámica fueron Sara Dávila, Débora Arango, y más adelante, Beatriz Daza entre

de Bogotá", *El Tiempo*, 28 de mayo de 2007. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3574397> consultado septiembre 11 de 2015.

8. "Artes decorativas", *Cromos*, nº 1007 (1936).

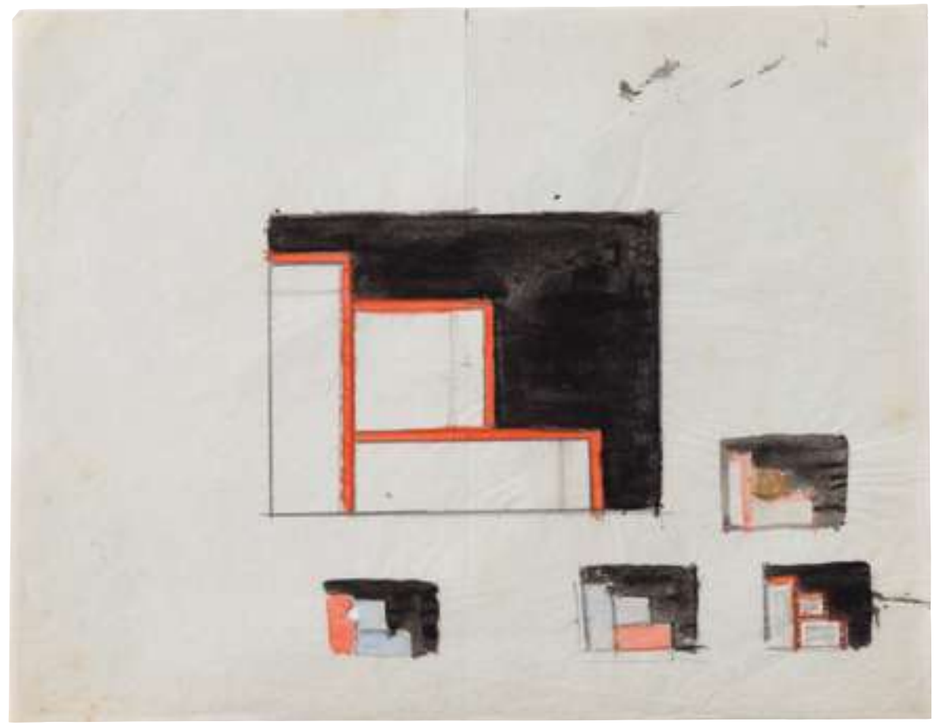
9. Ibid.

33
ESTUDIO Nº 3
Carolina Cárdenas / Sergio Trujillo Magnenat · 1934 · Fotografía · 6 x 10,4 cm

34
AL TERMINAR LA PARTIDA, UN PIERROT
Carolina Cárdenas · ca. 1936 · Tinta sobre papel · 19 x 16,3 cm ·

35
Sin título
Carolina Cárdenas · ca. 1932–1936 · Lápiz y acuarela sobre papel cebolla · 21,4 x 27,7 cm

36
Sin título
Carolina Cárdenas · ca. 1932–1936 · Lápiz y acuarela sobre papel cebolla · 21,4 x 27,2 cm

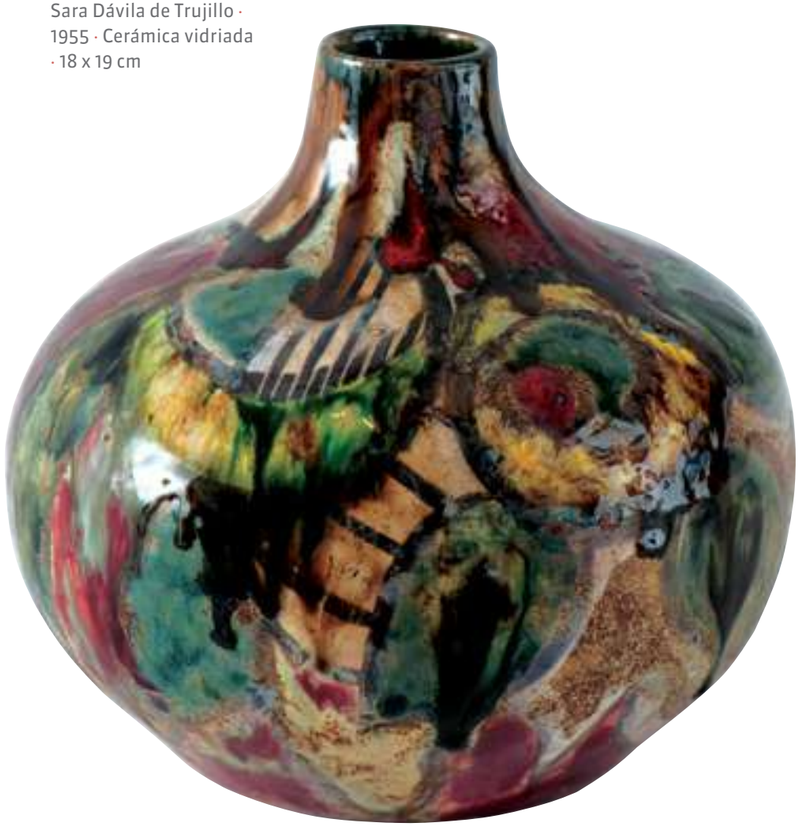


muchas más. Igualmente en el área de los textiles ha desarrollado una obra muy importante la artista Olga de Amaral.

A partir de estos ejemplos no resulta insensato afirmar que las mujeres ingresaron por los "bordes" al mundo de las artes en Colombia. Ellas no se interesaron por instalarse en el corazón acartonado de la Academia ni por emular los trabajos de sus colegas varones, sino que fueron construyendo su lugar en la plástica, sin participar en las disputas por el predominio de disciplinas, géneros u oficios. Podría decirse que se "infiltraron" discretamente, aunque con decisión y logros significativos, durante la primera mitad del siglo XX. En general las mujeres de esa mitad del siglo no participaron de lo que podría llamarse "modernismo hegemónico", que privilegiaba valores como el de la "genialidad" sobre el aprendizaje y la disciplina o la primacía de unos géneros (histórico, desnudo) sobre otros (bodegón, paisaje) y de unos medios (pintura, escultura) sobre otros (cerámica, dibujo, bordado, platería, etcétera). Sus aportes los hicieron a partir de aquellos trabajos que estaban vinculados con la vida cotidiana, vínculo que también privilegiaron los disidentes del arte oficial en el siglo XIX, los vanguardistas del siglo XX y los artistas emergentes del siglo XXI.

Otro obstáculo que debieron superar las mujeres fue el de la educación, pues en el siglo XIX, y a partir de una enseñanza no formal, tan solo algunas artistas lograron profesionalizarse respaldadas por su pasión por el trabajo. Al dibujo con modelo del natural accedieron a contracorriente de la sociedad en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en espacios privados de la capital y de Medellín, mientras posaban entre sí con sus hermanas o amigas. Estas artistas estuvieron lejos de la grandilocuencia de los valores de la Historia (con mayúscula) y el ejercicio de las artes y los oficios hizo parte de su día a día, lejos de todo heroísmo. ■

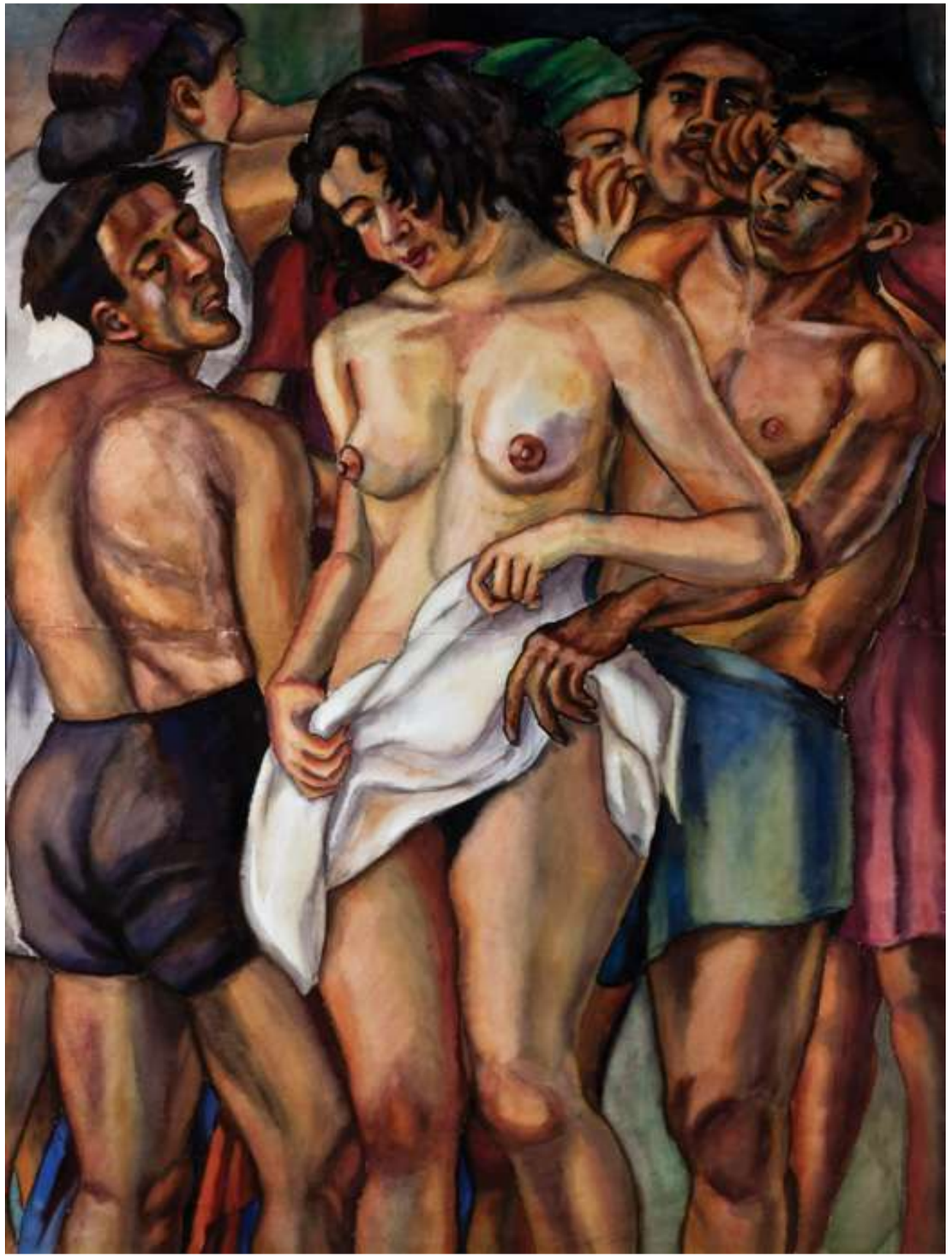
38
FLORERO
Sara Dávila de Trujillo · 1955 · Cerámica vidriada · 18 x 19 cm

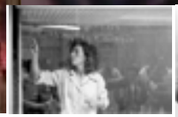


37
BOTELLA
Carolina Cárdenas · 1936 · Cerámica vidriada · 29 x 9 cm · En comodato con el Museo Nacional de Colombia

39
MURO TEJIDO Nº 79
Olga de Amaral · 1971 · Tejido a mano · 369 x 172 cm

40
BOSQUE
Beatriz Daza · 1965 · Cerámica esmaltada · 40 x 40 cm





SI LOS ROLES pueden ser las funciones que desempeñan determinadas personas, los oficios podrían definirse como las ocupaciones o profesiones que tienen que ver con destrezas o habilidades y para cuyo desempeño no se requiere necesariamente haber recibido una educación formal. Entre los oficios desempeñados tradicionalmente por las mujeres en el siglo XIX y comienzos del XX podrían nombrarse, por ejemplo, costurera, empleada doméstica o niñera que en la mayoría de los casos, se ejercieron y se ejercen de forma empírica.

Con la creciente industrialización, que caracterizó al siglo XIX, se produjo un éxodo campesino hacia las ciudades y buena parte de las migrantes ingresaron a trabajar en las fábricas y en el servicio doméstico en condiciones patronales injustas y autoritarias. Como ocurrió también en las urbes europeas, el crecimiento desordenado de las ciudades y la visión disociada de la mujer como virtuosa o pagana, que imperaba en el momento, incrementó la prostitución, oficio al que debieron dedicarse algunas mujeres para no caer en la miseria.

Al día de hoy la sociedad condena el oficio de la prostitución pero de manera solapada lo tolera, e incluso algunos repudian de viva voz a las mujeres que lo ejercen aunque acuden a ellas en la clandestinidad. Ya en el siglo XVII, la religiosa y poeta mexicana sor Juana Inés de la Cruz aludía en sus versos a la milenaria doble moral del patriarcado:

> ¿O cuál es más de culpar,
> aunque cualquiera mal haga:
> la que peca por la paga
> o el que paga por pecar?[1]

41
FRINÉ O TRATA DE BLANCAS
Débora Arango · ca. 1940 · Acuarela sobre papel · 131 x 99 cm

Algunos apartes de este capítulo fueron publicados anteriormente en el artículo "¿Artistas mujeres o pintura femenina?", escrito por Carmen María Jaramillo para el catálogo de la exposición *Salón de Arte Moderno 1957: 50 años de arte en la BLAA,* realizada en 2007 con ocasión del cincuentenario de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá.

1. Sor Juana Inés de la Cruz, *Poner bellezas en mi entendimiento. Antología poética* (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2015), 45.

42
VITRINA
María Teresa Hincapié · 1989
· *Performance*

Se cuenta que Friné fue una cortesana y musa, cuyo cuerpo y belleza inspiraron las esculturas del griego Praxíteles. En la friné contemporánea Débora Arango desplaza la noción de "impudicia" –tradicionalmente usada para calificar la actitud de las prostitutas del cuerpo desnudo de la mujer– a la mirada lasciva de quienes la hostigan.

Algunas artistas contemporáneas ya no se interesan por referirse a aquellos roles asignados culturalmente a la mujer –desde la perspectiva de las ciencias sociales– sino que prefieren entenderlos desde adentro. Es el caso de la artista María Teresa Hincapié que en su obra *Vitrina* se aproxima a los oficios domésticos a partir de la experiencia de la persona que los ejerce al encarnar la humanidad del personaje. Hincapié realizó este *performance* en el transcurso de una jornada laboral de ocho horas, dentro de una vitrina comercial donde desarrolló actividades y roles asociados con las mujeres. Según Sol Astrid Giraldo

> allí fue una mujer que sueña, se pinta, seduce, se mueve. Y para comunicarse con el público transeúnte iba escribiendo sus pensamientos con un labial rojo sobre el cristal . . . En esta obra, la mujer en lugar de reflejarse en el espejo, que es lugar de las identidades íntimas, lo hacía sobre un vidrio transparente detrás del cual estaba el espacio público . . . Como mujer expuesta en una vitrina, hacía evidente el control de la mirada omnipresente de los discursos sociales, simbólicos, morales y urbanos acerca de su cuerpo.[2]

Los roles femeninos en general han estado sujetos a la forma como la sociedad y la cultura definen los comportamientos de las mujeres, tanto por tradición como también a partir de cuestiones jurídicas, económicas y políticas, entre muchas otras. Así, para el desempeño de los roles como madre o esposa, se han trazado pautas generales

2. Sol Astrid Giraldo, *Cuerpo de mujer, modelo para armar* (Medellín: La Carreta Editores, Alcaldía de Medellín, 2010), 161.

43
Sin título
Ida Esbra · 1978 ·
Fotografía · 25 x 20 cm

que se particularizan según el momento o lugar. Un ejemplo del rol asignado a las mujeres occidentales desde el Renacimiento podría ser el que refiere el historiador Pablo Rodríguez:

> Fray Hernando de Talavera, en sus consejos a la reina Isabel, y Fray Luis de León, en su obra *La perfecta casada,* consideran que el lugar apropiado para la mujer es el hogar, donde debe administrar bien su casa, hacer obras de caridad y practicar diversiones honestas como la lectura y la música.[3]

Este tipo de mujer, además de las cualidades citadas por Rodríguez, debe cumplir fundamentalmente –y con más énfasis en el siglo XIX– un "rol maternal", ya que el modelo de feminidad es el de María, madre de Jesús. En esta cita se aprecia, además, cómo el arte y la lectura eran consideradas "diversiones honestas" para la mujer y no profesiones u oficios. Según la historiadora Lola Luna:

> La identidad "mujer maternal", construida a través de varios discursos (religioso, clásico y humanista), tiene una trayectoria colonial. A comienzos del siglo XX "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.[4]

En las décadas de 1930, 1940 y 1950 el discurso liberal comenzó a hablar de la "mujer moderna", a la que se reconocía "como sujeto de derechos de ciudadanía".[5] Para pasar del rol mariano o "maternal", centrado solo en el hogar, al de "mujer moderna" –con acceso a la participación en la vida pública–, las sufragistas trabajaron arduamente.

La Hegemonía conservadora terminó en 1930 y ese año comenzó la llamada República liberal (1930–1946), que supuso una mayor apertura, aunque no exenta de contradicciones en virtud de la actitud tradicionalista que caracterizaba a la sociedad de entonces. Esta nueva etapa política inició con el mandato del político liberal Enrique Olaya Herrera a quien respaldaron algunas mujeres durante su campaña presidencial en las plazas públicas. Gracias a esta coyuntura política aperturista, en diciembre de 1930 se reunió en Bogotá el IV Congreso Internacional Femenino convocado por la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas, donde Ofelia Uribe

> presentó un trabajo sobre los derechos civiles de la mujer casada. Dijo entonces: "El feminismo acaba de nacer en Colombia como producto natural de evolución, pero todavía son muchas las mujeres que retroceden espantadas ante la repentina aparición de esa palabra que viene a turbar su mísera condición de siervas humilladas, pero insensiblemente connaturalizadas con su papel de víctimas".[6]

3. Pablo Rodríguez, "El mundo colonial y las mujeres", en *Las mujeres en la historia de Colombia*, dir. Magdala Velásquez Toro, t. II (Bogotá: Norma, 1995), 74.

4. Lola G. Luna, *El sujeto sufragista: feminismo y feminidad en Colombia 1930–1957* (Cali: La Manzana de la Discordia y Universidad del Valle, 2004), 57.

5. Ibid, 51.

6. Magdala Velásquez, "Ofelia Uribe de Acosta", *Credencial Historia,* nº 68 (1995). <http://www.banrepcultural.org/node/73272> consultado septiembre 6 de 2015.

De dónde salen? De la Universidad, del despacho, de la oficina o del almacén. En cualquier forma la mujer moderna interviene de manera decisiva en la vida de su país.

45

¿DE DÓNDE SALEN?
Cromos, vol. LX, nº 1497 · 29 de septiembre de 1945

Ultimos estilos de bandas, diademas y peinados parisienses.

¿EL FEMINISMO TRIUNFA?

Mme. Jules Siegfried, Delegada por el Consejo Internacional de Mujeres a la Conferencia de la Paz.

Veinte millones de mujeres asociadas en este Consejo feminista, han sometido a los Plenipotenciarios de Versalles los cinco votos siguientes:

1.º Sobre igualdad de tratamiento para el hombre y la mujer, según el principio: a igual trabajo, idéntico salario.

2.º Sobre la edad escolar para los niños de ambos sexos (quince años), con educación profesional técnica, de quince a diez y ocho años.

3.º Sobre el principio de la jornada de ocho horas, y de la semana de cuarenta y cuatro horas.

4.º Sobre la supresión del trabajo nocturno.

5.º Sobre una severa reglamentación del trabajo a domicilio con salario mínimo.

46

¿QUÉ HACEN ELLAS MIENTRAS ELLOS TRABAJAN?
Clemencia Lucena · 1970 · Tinta, acuarela y letraset sobre papel · 110 x 150 cm

44

¿EL FEMINISMO TRIUNFA?
<

Publicado en *Cromos* · vol. VIII, nº 186 · 21 de julio de 1919

Mme. Jules Siegfried, delegada por el Consejo Internacional de Mujeres a la Conferencia de la Paz.

Veinte millones de mujeres asociadas con este Consejo feminista han sometido a los Plenipotenciarios de Versalles los cinco votos siguientes:
1º. Sobre igualdad de tratamiento para el hombre y la mujer, según el principio: a igual trabajo, idéntico salario.
2º. Sobre la edad escolar para los niños de ambos sexos (quince años), con educación profesional técnica, de quince a diez y ocho años.
3º. Sobre el principio de la jornada de ocho horas, y de la semana de cuarenta y cuatro horas.
4º. Sobre la supresión del trabajo nocturno.
5º. Sobre una severa reglamentación del trabajo a domicilio con salario mínimo.

En 1932 se aprobó la Ley de Capitulaciones, promovida por un grupo de mujeres en cabeza de Ofelia Uribe, quien "reformó la situación jurídica de incapacidad civil de las mujeres casadas. Antes de esta reforma, las mujeres casadas colombianas eran jurídicamente incapaces, esto es, no tenían autonomía para realizar ningún acto jurídico como celebrar un contrato".[7]

En 1936, en virtud de la reforma constitucional del primer gobierno del liberal Alfonso López Pumarejo, las mujeres obtuvieron el derecho a ejercer cargos públicos pero fueron rechazados tanto el proyecto para obtener derechos ciudadanos como la propuesta para instaurar el matrimonio civil y el divorcio. Durante esos años en que se inició el debate sobre el voto "los liberales mantuvieron una posición contraria, mientras los conservadores fueron más proclives, creyendo el argumento de que el voto femenino era conservador al estar las mujeres influidas por el clero".[8] Paradójicamente, para obtener el acceso a cargos públicos era necesario ser reconocida como ciudadana, prerrogativa que hasta el momento solo amparaba a los varones.

> Ofelia Uribe de Acosta refiere en su libro el caso de Rosita Rojas, "que al ser elegida Juez Penal de Bogotá, no podía acceder a este cargo por no ser considerada ciudadana, debido a lo cual entabló una demanda, ganándola. Hasta 1945, no se resolvió esta contradicción jurídica, reconociéndose la calidad de ciudadanas a las mujeres, aunque no el derecho a votar".[9]

Los movimientos de mujeres de la década de 1950 tuvieron un alcance que fue más allá de los partidos políticos o de los intereses gobiernistas aunque dentro de cada partido hubo grupos de mujeres que impulsaron el derecho al voto. Las sufragistas fueron consideradas una fuerza alternativa y una opción importante para aplacar la violencia bipartidista de la época. En su momento, el columnista Próspero [¿Rueda?] escribió:

> Por lo pronto sus abanderadas no llevan la vocería de un partido ni de un grupo ni de un gremio, sino de un sexo, coyuntura política novedosa y de perfiles revolucionarios".[10]

Por presión de estos grupos, el dictador Gustavo Rojas Pinilla nombró a Esmeralda Arboleda, de filiación liberal, y a Josefina Valencia, del Partido Conservador, como ponentes ante la Asamblea Nacional Constituyente de 1954; a partir de los debates que allí se suscitaron se modificó el artículo que limitaba el derecho al voto solo a los varones. En 1957, tras ser derrocado el general Rojas Pinilla, las mujeres pudieron ejercer el derecho al voto y se convocaron elecciones para iniciar el periodo conocido como Frente Nacional (1958–1974), durante el cual los liberales y los conservadores alternaron los periodos presidenciales con el propósito de frenar la violencia bipartidista. Este experimento finalmente se convirtió en un monopolio mediante el cual las élites se repartieron el poder y el botín del Estado.

Podría afirmarse, entonces, que el paso del "rol maternal" al de "mujer moderna" se dio con el reconocimiento de derechos tales como las capitulaciones y la ciudadanía, el ejercicio de cargos públicos y el voto. Asimismo, se puede anotar que el acceso a la educación superior también fue decisivo pues brindó la posibilidad de ejercer una profesión y conseguir la independencia económica. En los años sesenta, algunas artistas como Clemencia Lucena, en sus series de novias, reinas o mujeres de sociedad,

7. Paola Marcela Gómez Molina, "Régimen patrimonial del matrimonio: contexto histórico que rodeó la promulgación de la Ley 28 de 1932", *Revista Estudios Socio-Jurídicos,* nº 1 (2015): 41.
8. Luna, *Ibid,* 90–91.
9. Luna, *Ibid*, 99.
10. Próspero [Rueda?] citado en Luna, *El sujeto sufragista: feminismo y feminidad en Colombia 1930–1957*, 151.

47
Y VIVIERON FELICES POR SIEMPRE
Ana María Villate · Fotografía · 2011 · Dimensiones variables

cuestionaron a las mujeres que continuaban desempeñando un rol tradicional. En la pintura *¿Qué hacen ellas mientras ellos trabajan?* aparecen cuatro dibujos de rostros de mujeres –a manera de registros fotográficos caricaturescos– y debajo de cada uno de ellos, Lucena ubicó una columna de textos fragmentados que semejan la diagramación de las páginas sociales de un periódico. Según María Victoria Mahecha, la obra

> posee cuatro tipos de mujeres, y destaca una serie de trabajos femeninos que aún persisten en la década de 1970 y que hacen parte de la cotidianidad tradicional. El trabajo social, las clases de música y la pintura son actividades que obedecen a un rol de mujer que está concebido en términos morales . . . No solo resultan un poco anacrónicas para la época, sino que reflejan un rol secundario . . . dentro de un sistema, que aún no ha cambiado de mentalidad y para el cual la mujer no pasa de ser un miembro casi decorativo.[11]

Pese a que algunos roles de las mujeres cambiaron, no han desaparecido otros roles y mitos sobre la "feminidad". Algunas artistas contemporáneas presentan una mirada crítica al respecto y constatan el poder que tiene el arte para referirse a asuntos que parecerían ficción o memoria y que resultan de plena actualidad. Es el caso de la obra *Y vivieron felices por siempre* de la artista Ana María Villate cuando afirma que en los cuentos de hadas la normatividad frente a los roles de las mujeres

> se ve reflejada en el matrimonio como fin último del sujeto femenino. Entonces me veo obligada a pensar en qué momentos de la vida se hace "real" el cuento de hadas y encuentro como hito de la feminidad la fiesta de quince años, ritual de iniciación y momento en que la niña "se hace mujer" y se presenta en sociedad para ser tomada en matrimonio –el matrimonio como realización del sujeto femenino–. Con estos dos puntos como base tomo la reconocida imagen de la escultura de hielo de la fiesta de quince, en este caso el tacón como símbolo de madurez femenina y pieza esencial del reconocido cuento de la Cenicienta.[12]

Igualmente, la obra Luis Votones, Blurberry, Versache, y Guchi (2005), de la artista Barbarita Cardozo, reflexiona acerca de la moda y la publicidad asociadas a los roles femeninos. Según Daniela Uribe,

> las marcas o casas de moda llamadas elegantemente "firmas" diseñan llamativas campañas publicitarias en donde aparecen mujeres delgadas luciendo provocativas carteras o mujeres provocativas luciendo carteras. Por otro lado, las porcelanas han sido símbolos decorativos femeninos característicos de un tipo específico de mujer. Barbarita Cardozo superpone en su obra dos tipos de mujer: la que sale a la calle con su cartera "de marca" original o "chiviada", y la que permanece en su casa coleccionando porcelanas como símbolo de estatus.[13]

11. María Victoria Mahecha, *Clemencia Lucena. Una artista...* (tesis de grado especialización en Historia y Teoría del Arte, Universidad de los Andes, 2007), 17.

12. A. M. Villate (comunicación personal, mayo 30, 2015)

¿Artistas mujeres o pintura femenina?

La incursión de las mujeres en la gestión pública estuvo sincronizada con la profesionalización del mundo del arte. En las décadas de 1940 y 1950 las "mujeres modernas" irrumpieron en el ámbito del arte y comenzaron a trabajar como galeristas, críticas de arte, museólogas y gestoras culturales, además de profesionalizarse en diversas universidades como artistas. El crítico de arte Casimiro Eiger destacó el papel

13. D. Uribe (Comunicación personal, agosto 11 de 2015)

48
LUIS VOTONES (MORRAL), LUIS VOTONES (COSMETIQUERO), BLURBERRY, VERSACHE, Y GUCHI
Barbarita Cardozo · 2005 · Porcelana blanca y nacarada · Dimensiones variables

que habían desempeñado estas profesionales en las décadas de 1940 y 1950: "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".[14]

A continuación, subrayó el papel que protagonizaron las pioneras en la dirección de instituciones culturales, como Teresa Cuervo Borda (en el Museo Nacional de Colombia) y Sophy Pizano de Ortiz (en el Museo Colonial). 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 el de Judith Márquez por su empeño "quijotesco" para crear, dirigir y producir la revista *Plástica*. Es importante anotar que en Colombia fueron dos mujeres las que concibieron y dirigieron las primeras revistas especializadas en artes plásticas que mantuvieron su periodicidad: *Plástica*, dirigida por la pintora Judith Márquez (17 números entre 1956 y 1960) y *Prisma*, dirigida por Marta Traba (12 números durante 1957).

Podría mencionarse también a Maritza Uribe de Urdinola quien creó el Club La Tertulia en Cali y Bogotá y a Mercedes Gerlein de Fonnegra, directora de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. Hacia 1957 Marcela Samper organizó en la Sociedad Económica de Amigos del País una muestra de artistas colombianos; y 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 una exposición de pintura infantil en compañía de la artista Teresa Tejada.

Durante el siglo XIX se realizaron exposiciones y salones de "arte femenino" con relativa frecuencia pero solo hasta mediados de la década de 1950 se multiplicaron esos eventos y el papel desempeñado por las mujeres se convirtió en decisivo para la profesionalización del ámbito artístico. Otros eventos que podrían destacarse serían: el *Primer salón* de *pintoras colombianas o residentes en Colombia*, realizada en la sede de la Compañía Colombiana de Seguros en Bogotá en 1957; la publicación del libro *Pintoras colombianas contemporáneas*, de Walter Engel, en 1959; el *Salón de Pintoras*, que se realizó en la Sala de la Universidad de América en 1959, y la invitación del crítico cubano José Gómez Sicre que recibieron Judith Márquez, Lucy Tejada y Cecilia Porras para presentar sus trabajos en la Unión Panamericana de Washington en 1960.

Primer salón de pintoras colombianas o residentes en Colombia

Seguramente motivada por las discusiones candentes en torno a la participación de la mujer en la vida ciudadana –con el acceso al voto en 1957– la crítica Marta Traba organizó ese año la ya mencionada muestra del *Primer salón* de *pintoras colombianas o residentes en Colombia*, donde participaron Lucy Tejada, Cristina Wiedemann, Judith Márquez, Teresa Tejada, Marcela Samper, Sofía Urrutia, Colette Magaud, Elsa de Narváez y Margarita Lozano. La artista Teresa Tejada elaboró una serie de afiches para anunciar la exposición que fueron exhibidos en la carrera Séptima.[15]

Esta muestra permite entender los cambios que se produjeron en la percepción de las mujeres como artistas y en su forma de operar en el campo profesional. En el suplemento *Lecturas Dominicales* del periódico *El Tiempo*, Traba publicó lo que podría ser el texto curatorial de la muestra. Este escrito se destaca por su argumentación minuciosa acerca de los criterios contemplados para concebir la muestra, cosa poco frecuente en la época, ya que en los catálogos y notas de prensa lo usual era limitarse a hablar de las obras participantes más que de la concepción general de la exhibición. A partir de la década de 1960, quienes concebían las muestras comenzaron a adoptar el perfil de lo que más tarde se denominaría "curador", con el fin de exponer públicamente los criterios de selección de las obras y argumentarlos mediante la escritura de un texto. De las tesis esgrimidas por Traba en su 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.

La reflexión alrededor de lo que llamaría la noción de "lugar" podría provenir del interés de Traba por señalar la ubicación de las artistas en la sociedad, diferente de la convencional, más que del propósito de calificar las obras como representativas del género femenino, y a asociar la profesionalización de las artistas con la elección de lo que llama "las formas abstractas". Es decir, la mujer moderna elegía lo que para Marta Traba representaba la modernidad en la plástica en ese momento: el arte que se alejaba de la figuración americanista asociada al muralismo mexicano. Para ello se concentró en mostrar cómo las obras presentadas en la muestra se diferenciaban 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.[16]

La curadora de la muestra 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 . . . 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.[17]

Esta generalización corresponde a la noción de "arte moderno" que manejaba Traba en ese momento y que prescindía del señalamiento de las particularidades locales que podía adoptar. El hecho de sugerir que el género no incide en la producción de una artista, sin contemplar matices o casos particulares, puede ser visto hoy como un argumento modernista que considera el arte y el género como nociones abstractas e incontaminadas. Dentro de su discurso las mujeres de vanguardia, en oposición a las tradicionales, serían aquellas que cultivan las formas abstractas, entendiendo el término abstracto como la liberación de la anécdota y de la crítica ideológica, antes que la militancia en un movimiento vanguardista. De esta categoría, sin embargo, quedarían excluidas artistas como Débora Arango, Hena Rodríguez o Josefina Albarracín –e incluso algunas piezas de Carolina Cárdenas–, quienes trabajaban en lo figurativo y habían dado cuenta de las tensiones propias de su momento con una mirada crítica y lúcida.

No obstante, para referirse a una argumentación elaborada hace más de medio siglo –como la que desarrolla Marta Traba en su artículo sobre la muestra–, es importante considerar que pese a su actitud netamente modernista Traba evidenciaba una postura que buscaba el posicionamiento de las artistas en el ámbito de la plástica y para ello recurría a argumentos que ubicaban a las mujeres dentro de los valores predominantes entonces en términos de igualdad. Recuérdese que en ese periodo tomó fuerza una vertiente del feminismo que buscaba la igualdad de derechos para las

14. Casimiro Eiger, "Las mujeres y las iniciativas artísticas", en *Crónicas de arte colombiano 1946–1963*, comp. y prólogo de Mario Jursich (Bogotá: Banco de la República, 1995), 450–451.

15. Marta Traba, "Pintoras colombianas", *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, 22 de septiembre de 1957, 3.

16. Ibid.

17. Ibid.

mujeres. Tan solo después de adquirido el derecho al voto, se inició una transición hacia otras modalidades de feminismo, que tomaron forma en la década de 1970 para cuestionar el patriarcado y reclamar el "derecho a la diferencia".

La noción de "lugar" que podría leerse entre líneas en el texto de Traba se refiere a la apertura de espacios como artistas dentro de la sociedad, diferentes de los que caracterizaban a aquellas que "por falta de talento personal y por miedo a 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".[18] En este sentido, Traba homologa la idea tradicional de "pintura femenina" con la de decoración, mientras que –retomando el asunto central del capítulo 4, "Bodegón de la vida diaria", en esta publicación – se interesa por los bodegones "abstractos"–que realmente tenían elementos figurativos reconocibles–, donde se prescindía del detalle y de una visión naturalista.

Al parecer, a Traba le interesaba que el bodegón se convirtiera en un pretexto para trabajar valores puramente plásticos y no en el signo de un género artístico que había caracterizado a las mujeres en el paso del siglo XIX al XX. Al igual que Eugenio Barney Cabrera, desvaloriza cualquier signo de intimidad o rastro de vida doméstica para evitar que se asocie con un tipo de feminidad tradicional: así ocurre cuando se refiere a un bodegón de Lucy Tejada incluido en la muestra, que según Barney 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".[19] Para Marta Traba el tema floral representaba el sometimiento y la modestia obligados, propios de la esfera doméstica y por ende capaces de sofocar la expresión de la creatividad, y aquí se refiere al arte como una zona de "pura creación" que permite a las mujeres liberarse de su "implacable destino doméstico".

Podría agregarse que los escritos de Traba no se caracterizaron por el señalamiento sistemático de la participación de las mujeres en el arte, ni este fue uno de los objetivos de su trabajo; sin embargo, la coyuntura política que vivió seguramente le permitió reflexionar –con sus falencias y aportes– sobre un asunto que ocupa la atención de especialistas tanto de las artes como de las ciencias sociales.

Hasta donde puede inferirse de los escritos de Marta Traba o de las entrevistas concedidas por artistas como Judith Márquez, Alicia Tafur, Lucy Tejada o Cecilia Porras, en las décadas de 1950 y 1960 ninguna de ellas tuvo una participación activa en los grupos feministas pese a que su actitud las ubicaba más allá de las "sufragistas",[20] acercándose, tal vez, a la que tuvieron posteriormente las feministas de la segunda ola. Las obras de estas artistas, así como sus vidas, las presentan como personas de avanzada que generaron una transición hacia nuevas formas de ser mujer, lo cual implicó desafiar a la sociedad de su época y asumir una actitud que presagiaba las nuevas formas de feminidad que emergieron y se legitimaron en la década de 1970.

Con su postura de vanguardia abrieron caminos hasta entonces vetados a las damas –a veces con gran dificultad– y al mismo tiempo asumieron y disfrutaron de los logros conquistados por las activistas. Aunque en Colombia no existe una tradición de pintoras y escultoras feministas, estas artistas disfrutaron de los beneficios gestionados por las militantes, como la educación universitaria, la ciudadanía, el ejercicio del voto y recientes figuras jurídicas como el divorcio.

18. Ibid.
19. Ibid.
20. Ibid.

A pesar de los avances en la legislación y de una mayor apertura de la sociedad, para muchas de las artistas de las décadas de 1950 y 1960 no fue posible integrarse al ámbito artístico con las mismas ventajas que disfrutaban los hombres. Por una parte, aunque ya podían profesionalizarse, la actividad artística no siempre les permitió acceder a la independencia económica. Así, algunas debieron desempeñar los papeles de madre, esposa y ama de casa, a la par que desarrollaban su labor creativa en el tiempo libre que les dejaba el rol hogareño. Por otra parte, en la década de 1950 se comenzaron a visibilizar con mayor frecuencia los casos de ruptura matrimonial. Algunas artistas debieron hacerse cargo de sus hijos y encontrar formas de subsistencia para las que no estaban preparadas, lo que mermó su capacidad de trabajo en el taller. Asumir la condición de mujer separada, cosa muy poco usual en la época ya que no existía el divorcio, no era nada fácil. Sobrellevar el rol de mujeres "solas" para el que no tenían referentes cercanos implicaba un desgaste muy fuerte ya que debían iniciarse en la vida laboral sin abandonar sus deberes domésticos o enfrentar el señalamiento de una sociedad que prefería mantener la institución matrimonial a toda costa, sin importar que encubriera tragedias privadas.

De igual manera, el ámbito artístico, tradicionalmente manejado por hombres, se vio revolucionado por el ingreso masivo de las mujeres, tanto de pintoras y escultoras como de gestoras culturales. A pesar de ser admitidas en el medio, para algunas fue difícil salvar los obstáculos que les impedían obtener legitimidad y reconocimiento. En una entrevista que realizó Maritza Uribe de Urdinola a la escultora Feliza Bursztyn en 1979 se ilustra esta tensión:

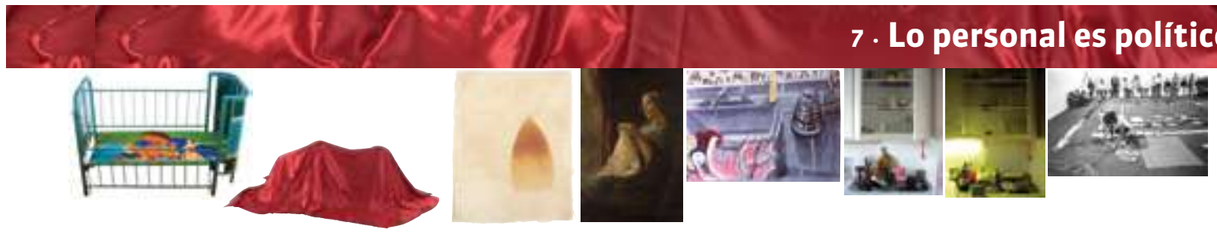
> –¿Nunca tuvo temor, cuando se inició, de que pensaran que esas innovaciones no se debían a la búsqueda de un nuevo lenguaje escultórico, sino [que era] simplemente, loca?
>
> –No. Todo lo contrario. Aproveché lo de loca e insistí en ello, para hacer realmente lo que quería. Porque yo creo que vivimos en un mundo machista. Y ser escultor y no ser hombre, es muy difícil. Para que la gente me tomara en serio, recurrí a ese truco, porque pensaban: «A lo mejor esa loca hace cosas interesantes». Y creo que esto funcionó.[21]

Además de las anteriores circunstancias, el desarrollo e impacto de la producción artística femenina de la época se vio afectado por una mala jugada del destino, ya que artistas de la talla de Cecilia Porras, Beatriz Daza, Clemencia Lucena o Feliza Bursztyn, que tuvieron unas carreras tan cortas como brillantes, vieron pronto truncadas sus vidas por la muerte. ■

21. Maritza Uribe de Urdinola, "Feliza «baila» en Cali", *Suplemento Dominical* de *El País*, 18 de noviembre de 1979, 6–7.

49
CANCIÓN DE CUNA
Beatriz González · 1970 · Esmalte sobre lámina de metal ensamblada en mueble metálico · 70 x 150 x 105 cm

50
CAMA
Feliza Bursztyn · 1974 · Ensamblaje (chatarra de acero inoxidable, catre y tela) · 110 x 70 x 180 cm



7 · Lo personal es político

A COMIENZOS de los años sesenta del siglo XX y en pleno Frente Nacional (1958–1974), las mujeres habían conseguido importantes conquistas que comenzaron a transformar su vida cotidiana. En el plano político jugaron un papel fundamental en los desórdenes civiles que derrocaron al general Rojas Pinilla y su voto contribuyó de manera significativa a consolidar el Frente Nacional. Pese a que en los años cincuenta se había vislumbrado su capacidad para conformar una fuerza política independiente, durante el Frente Nacional los movimientos feministas locales se diluyeron y las antiguas militantes se vincularon a los partidos tradicionales, a los grupos de izquierda (fortalecidos como respuesta al régimen político) y a los movimientos sociales (estudiantiles, campesinos, sindicales y cívicos).

En medio de una transformación cultural sin precedentes la juventud emergió como una fuerza transformadora de la historia: los estudiantes protagonizaron con los trabajadores los sucesos de Mayo del 68 en París y aparecieron los *hippies*, que proclamaban el amor libre, a la par que protestaban contra la guerra y la violencia. La nueva actitud frente al mundo y la vida transformó la música y la moda; y en el caso de la mujer dio un viraje radical a su relación con el cuerpo y la sexualidad.

La ausencia de un movimiento feminista debidamente organizado durante gran parte de los años sesenta se explica, quizá, porque las conquistas alcanzadas hasta el momento produjeron una suerte de "euforia posrevolucionaria". Se trataba de vivir la utopía y se daba por sentado que la causa igualitaria en el plano social se traduciría también en una equidad de género. Con el paulatino desmonte de la utopía –en el ámbito político se denunciaron los excesos autoritarios de los regímenes comunistas– se comenzó también a esfumar el sueño de la desaparición gratuita de las sociedades patriarcales. Perseguir un nuevo orden social y político no necesariamente incluía un viraje sustancial en las relaciones de género, ya que las estructuras de poder –estatal, jurídico, social y familiar– continuaban casi intactas. Así, en el marco de nuevas propuestas sociales y políticas, en Colombia también

> se abren paso las preguntas de mujeres jóvenes que años más tarde se reconocerán como feministas, feministas de la segunda ola . . . Un feminismo que comenzó a tener origen en un contexto de luchas sociales, en la década del setenta. Sin duda, heredero de las reivindicaciones de las sufragistas, pero más radical, más dispuesto

> a romper con las ataduras de la vida privada, de la subordinación de las mujeres en la izquierda, en la casa, en las relaciones afectivas con los "camaradas".[1]

Estas feministas de la segunda ola[2] consideraron que así las sufragistas hubieran integrado a las mujeres en la estructura capitalista, hacía falta replantear las relaciones de poder entre los sexos: así comenzaron a otorgar una dimensión política a lo personal, pues a pesar de que la vida cotidiana transcurría en una esfera privada estaba completamente imbricada con lo público, en el sentido de que también concernía a los ciudadanos y al Estado. Se referían tanto a sus relaciones afectivas y a su entorno íntimo como también al acoso, a la discriminación en el trabajo y a los ataques a su cuerpo.

Según la filósofa Beatriz Preciado, la teoría de las "dos esferas" que había dominado el espacio socioburgués desde el siglo XIX estaba basada en una rígida división de género: definía el espacio público, exterior y político como campo de batalla propio de la masculinidad, y hacía del espacio doméstico, interior y privado un lugar naturalmente femenino. En realidad, la economía industrial había erosionado la función productiva del espacio doméstico, que una vez privado de poder, se había visto caracterizado como femenino. Sin embargo, las nociones mismas de "exterior" e "interior", tanto como las categorías de masculinidad y feminidad, se habían complicado durante la Segunda Guerra Mundial.

> por una parte, la guerra había supuesto una reordenación de los espacios de género: la célula familiar se había visto dislocada por el alistamiento masivo de los hombres en el ejército; las mujeres se habían integrado con mayor fuerza en la vida pública y en el trabajo productivo fuera del espacio doméstico.[3]

Una vez regresaron los combatientes, las mujeres no quisieron retornar a los viejos roles, como ocurrió al finalizar la Primera Guerra Mundial. A partir de ese momento se comenzó a consolidar en los Estados Unidos el estilo de vida "americano"–caracterizado por el incremento del consumo, el individualismo y el pragmatismo– que construyó una nueva jaula de cristal para las mujeres y fortaleció los roles de ama de casa, madre y esposa ideal. Asimismo los hombres comenzaron a cuestionar su papel de macho proveedor y empezaron a definirse nuevas formas de masculinidad, allí y en Europa. Estos cambios tuvieron resonancia en Colombia y América Latina, y a medida que la internacionalización avanzaba, los medios de comunicación y Hollywood difundían nuevos modelos de mujeres, y la legislación progresaba en pro de la obtención de nuevos derechos para las mujeres promovidos por las activistas.

De acuerdo con los cambios que se sucedían en la sociedad en los años setenta, algunas artistas integraron a sus obras una reflexión sobre el cuerpo y sus fluidos, como María Evelia Marmolejo con su obra *11 de marzo*, o sobre el sexo, un asunto que había pertenecido a la más estricta intimidad y que salió con ímpetu del ámbito de lo privado. "Mi cuerpo es mío" fue uno de los lemas de las feministas que puso en tela de juicio asuntos como la prohibición de la anticoncepción y del aborto.

Los espacios de la casa, los muebles y los objetos decorativos se convirtieron en recursos utilizados por las artistas para aludir a la cotidianidad ya fuera en tono irónico o poético como una manera de crear relaciones entre lo privado y lo público. En este sentido la serie *Camas* de la escultora colombiana Feliza Bursztyn aborda la sexualidad con humor, a la par que hace una parodia de los "secretos de alcoba" y "abre el debate" en el museo.

Otra figura del imaginario sobre las mujeres, objeto de ironía, fue la de la madre ideal, siempre fresca y jovial, presta a atender a su bebé en medio de sus numerosas actividades. La artista Beatriz González, en su *Canción de cuna*, se inspira en una ilustración de los años cincuenta impresa por Gráficas Molinari, donde aparece una mujer que le canta a un bebé rubio, mientras este descansa al lado de un conejo de peluche. La pintura realizada en esmalte sobre metal está ubicada en la base de una cuna. El mueble pintado remite al interés de González por una estética popular construida a partir de estereotipos morales y sentimientos almibarados, en este caso sobre el rol maternal.

Un contrapunto en la visión de los roles femeninos se da entre *La costurera,* de Margarita Holguín y Caro, quien retrató a comienzos del siglo XX a una mujer cosiendo complacida en su oficio, y la obra *Calor de hogar,* de la artista María Teresa Cano fechada a finales del siglo XX, que concentra la atención del observador en la huella que deja una plancha hirviente sobre la tela. Un gesto simple que más que contar una historia crea interrogantes sobre el error en la ejecución de un oficio, en este caso seguramente asociado a un rol. ¿Casualidad? ¿Rabia? ¿Ironía?

La exploración del día a día presente siempre en el arte continúa hoy. Algunas artistas han seguido una línea que plantea reflexiones poéticas sobre el tiempo de la cotidianidad, el que además de estar relacionado con lo doméstico remite al misterio de la sucesión de instantes que conforman la vida. En este punto cobra interés citar

51
CALOR DE HOGAR
María Teresa Cano · 1997 · Tela · 30 x 25 cm

52
LA COSTURERA
Margarita Holguín y Caro · 1911 · Óleo sobre tela · 91 x 62 cm

1. Diana Marcela Gómez Correal, *Dinámicas del movimiento feminista bogotano. Historias del cuarto, salón y calle. Historias de vida (1970–1991)* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012), 50.
2. En América Latina a las sufragistas se las llamó "primera ola" del feminismo y "segunda ola" al activismo que se inició en los años setenta. En Europa, algunas teóricas llaman "primera ola" a las feministas de la Ilustración; para referirse a las sufragistas, hablan de "segunda ola".
3. Beatriz Preciado, *Pornotopía. arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la Guerra Fría* (Barcelona: Anagrama, 2010), 35.

las palabras de las artistas Karen Lamassonne y María Clara Cortés, pues evidencian ciertos puntos de contacto. Lamassonne, al referirse a su obra *Las pepas*, dice:

> Los resultados de las acciones de mi diario vivir, como comerme una sandía, lavarme los dientes o simplemente ocupar un espacio en mi entorno, me inspiran a registrar el instante o la emoción . . . me frenan en seco. Es como si quisiera parar el tiempo.[4]

María Clara Cortés, por su parte, afirma:

> Mi idea era hacer unos videos a partir de fotografías, tomadas a lo largo de tres meses, que captaban detalles de la cocina-comedor del apartamento en que estaba viviendo en ese momento en Helsinki. La idea era fotografiar cosas sencillas que captaran el tiempo rutinario en el que no pasa nada y a la vez pasan muchas cosas. En ese sentido, no hay dramas, ni tragedias, simplemente aparecen las sutilezas del cambio diario en las tazas que se ensucian y se lavan, los papeles que se arrugan y se botan, la cortina de la ventana que se abre y deja que entre la luz cambiante del día.[5]

Y refiriéndose a este particular sentido del tiempo, concluye: "Me enfrenta a esa conciencia del tiempo que se va lentamente, como cuando el agua se escurre entre los dedos sin que uno se dé cuenta".[6]

Por otra parte, la artista María Teresa Hincapié, en el *performance* titulado *Una cosa es una cosa*, elabora una poética del paso del tiempo cuando pausadamente dispone en el piso sus pertenencias en una suerte de espiral que habla de un transcurrir del tiempo circular y de los gestos y objetos que entretejen la vida. Vale la pena citar un fragmento del texto escrito por la artista sobre la obra:

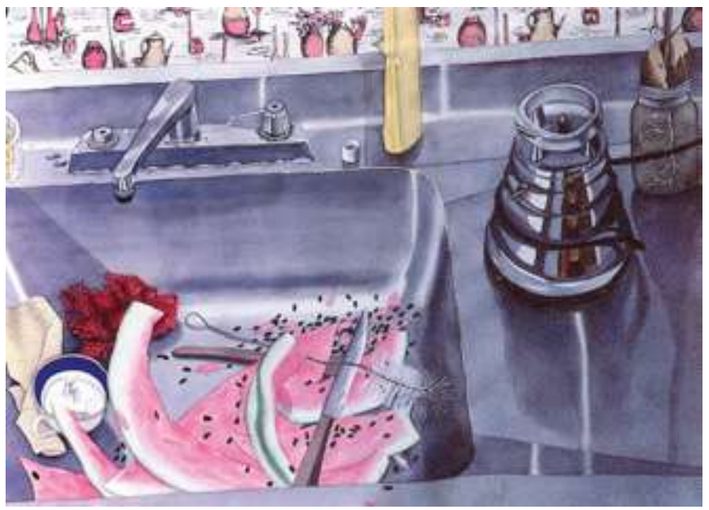
55
UNA COSA ES UNA COSA
María Teresa Hincapié · 1990 · *Performance*

> El espejo solo. Los zapatos solos. Las medias solas. Las yerbas solas. Yo sola. Él solo. Nosotros solos. Un espacio solo. Un rincón solo. Una línea sola. Una sola media. Un solo zapato. Todas las cosas están solas. Todos estamos solos. Un montón de arroz. Un montón de azúcar. Un montón de sal. Un montón de harina. Un montón de café. Un montón de cosas.[7]

Para concluir se podría afirmar que estas tres últimas obras enfocan la atención en lo cotidiano sin que esto necesariamente implique alienación. La intención parecería emparentarse tanto con los artistas y artesanos que querían aminorar la brecha entre el arte y la vida diaria, como con los movimientos que quisieron conectar la plástica con las artes decorativas y los oficios durante la segunda mitad del siglo XIX. En ambos casos se desentendieron de las intenciones heroicas del arte y concentraron su interés en aquello que nos concierne a todos: el entorno material vinculado con acciones sin importancia aparente y nombradas al azar: vestirse, comer, dormir, fumar, cocinar.

Las obras que se reproducen en este capítulo prescinden de las escenas épicas y se preocupan por el quehacer, por lo que ocurre en la alcoba o cocina, o por aquello de lo que muy difícilmente deja registro pero que a través de acciones en apariencia repetitivas nos constituye. Nuevamente y en tono menor las artistas se filtran por los bordes en los problemas fundamentales del arte. ■

53
LAS PEPAS (SANDÍA)
Karen Lamassonne · 1988 · Acuarela sobre papel · 56 x 76 cm



54
NOTAS DE TIEMPO
María Clara Cortés · 2008 · Video de 7'

4. K. Lamassone (Comunicación personal, 15 de agosto de 2015)
5. M. C. Cortés (Comunicación personal, 28 de agosto de 2015)
6. Ibid, 30 de agosto de 2015.

7. María Teresa Hincapié citada por José Ignacio Roca en "Los espacios y las cosas. El mundo interior de María Teresa Hincapié", 12 de abril de 2000, <http://universes-in-universe.de/columna/col23/col23.htm> consultado julio 4 de 2015.

56

ANÓNIMO 1

María Evelia Marmolejo · 1981 · *Performance*

EN SU LIBRO *El cáliz y la espada*, la científica social Riane Eisler afirma que durante miles de años y con anterioridad a la instauración del patriarcado existieron importantes culturas que tuvieron un carácter matrilineal –la descendencia y la herencia se pasaban por línea materna– y estuvieron centradas en la adoración a una deidad femenina. En Catal Huyuk –ubicada en las planicies de Anatolia, actual Turquía– no se han encontrado rastros de guerras por más de 1500 años; allí, "las creaciones más sofisticadas de la Europa Antigua –los vasos más delicados, las esculturas, etcétera, aún existentes– fueron producto del trabajo de las mujeres".[1] Algo similar señala sobre la cultura minoica de Creta donde el Gobierno no fue autoritario ni estuvo respaldado por un poderío armado masivo y cuya religión se centró en el culto a una diosa.

> En Creta, por última vez en la historia registrada, parece reinar un espíritu de armonía entre mujeres y hombres como gozosos copartícipes de la vida. Es este espíritu el que parece iluminar la tradición artística cretense, una tradición que, según palabras [del arqueólogo Nicolas] Platon es única en su "deleite con la belleza, la gracia y el movimiento" y en su "goce de la vida y apego a la naturaleza".[2]

Eisler también anota que en las sociedades que llama "solidarias", un sexo no predominaba sobre otro. Afirmación que se respalda en el prefacio del libro de Eisler cuando anota que durante ese periodo no hubo "diferencias entre las tumbas de hombres y mujeres, y no hay signos que permitan hablar de diferencias jerárquicas entre hombres y mujeres o entre mujeres y hombres".[3]

La sociedad patriarcal, según Eisler, comienza a instaurarse en Occidente en el V milenio antes de Cristo gracias a las tribus nómadas que tenían en común ese modelo dominante de organización social.

> Durante milenios los hombres han luchado en las guerras y la espada ha sido un símbolo masculino. Pero esto no significa que los hombres sean inevitablemente

1. David Winter, *The Power Motive* (Nueva York: Free Press, 1973) citado por Riane Eisler, *El cáliz y la espada, nuestra historia, nuestro futuro* (Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1990), 16.
2. Eisler, *El cáliz y la espada, nuestra historia, nuestro futuro,* 36.
3. Humberto Maturana, "Prefacio", en Eisler, *El cáliz y la espada, nuestra historia, nuestro futuro,* XVI.

> violentos y belicosos. A lo largo de la historia registrada han existido hombres pacíficos y no violentos. Además, obviamente hubo tanto hombres como mujeres en las sociedades donde el poder de dar y nutrir –representado por el Cáliz– era el poder supremo. El problema implícito no es el hombre como sexo. La raíz del problema reside en un sistema social donde el poder de la Espada se ha idealizado –donde tanto a hombres como a mujeres se les enseña a equiparar la verdadera masculinidad con la violencia y la prepotencia, y a considerar a los hombres que no se adaptan a este ideal como demasiado "blandos" o "afeminados".[4]

La investigación de Eisler resulta iluminadora para recordar que la guerra y la violencia no son connaturales a los seres humanos en un sentido esencialista. En el Paleolítico y parte del Neolítico la violencia se daba de manera aislada pero poco a poco aparecieron bandas de merodeadores que mataban y saqueaban.[5] A través de un largo y complejo proceso las tribus invasoras se asentaron y se dio el inicio de la cultura patriarcal que predomina hasta nuestros días.

En la Gran Colombia, durante las guerras de Independencia, las mujeres "peninsulares, criollas, mestizas y mulatas, incluso esclavas" jugaron un papel activo fundamental en los conflictos: "confeccionaron uniformes y banderas", "ocultaron patriotas", fueron "informantes y espías" y participaron en la retaguardia de los ejércitos "como enfermeras y cocineras". También combatieron "ocultas en uniformes de soldados" y llegaron a ser "distinguidas como capitanas por sus contribuciones a la causa republicana".[6] Muchas de ellas fueron llevadas al cadalso y su "importante contribución a nuestra Independencia fue olvidada por mucho tiempo, aunque desde finales del siglo XIX, Policarpa Salavarrieta se convertiría en el ícono de ese legado".[7]

Con respecto a su contribución en el ámbito de las artes puede mencionarse a Nieves Martínez gracias a la exquisita pieza bordada elaborada con hilos de seda y pintura sobre papel, que representa al Libertador Simón Bolívar. La figura de pie del Libertador, en tres cuartos –ni completamente de frente ni de perfil– hace gala de un manejo anatómico que acusa conocimiento del cuerpo humano y confiere movimiento a la imagen del prócer. Toda la pieza se destaca por la riqueza en el manejo de los detalles, así como por la naturalidad y fluidez para combinar pintura y bordado sobre papel. Acerca de este trabajo el crítico Eugenio Barney Cabrera escribió:

> Nieves Martínez, desconocida admiradora de Bolívar, hizo este simpático retrato bordado . . . en donde a base de ingenuidad y habilidosa artesanía de costurera . . . utilizó agradables e ingeniosos recursos estéticos y conceptuales de permanente validez.[8]

Su afirmación, ambivalente y sarcástica –como lo fue cuando se refirió a Margarita Holguín y pasó del elogio a la ridiculización en un mismo párrafo–, deja en claro que se trata de una pieza "simpática", ingenua y de habilidosa costurera, oficio considerado inútil y de poca valía no solo en el XIX sino en el XX. En virtud de tales características, y

4. Ibid, XXVII.

5. Ibid, 103.

6. Pablo Rodríguez, "Entre lo privado y lo público: vida cotidiana en tiempos de la Independencia" (Mujeres: entre la devoción religiosa y el entusiasmo patriótico) en *Biblioteca Nacional* <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/vida-cotidiana-en-tiempos-de-la-independencia-mujeres> consultado julio 4 de 2015.

7. Ibid.

8. Eugenio Barney Cabrera, "Manifestaciones artísticas en tiempos revueltos", en *Historia del arte colombiano*, vol. IV (Barcelona/Bogotá: Salvat Editores, 1988), 1222.

57
SIMÓN BOLÍVAR
Nieves Martínez · 1828 · Bordado sobre papel · 53,7 x 38,7 cm

pese a que la elogia por sus "recursos estéticos y conceptuales", Nieves Martínez no puede ingresar al arte con mayúsculas, como tampoco pudo hacerlo Margarita Holguín y Caro, en razón del carácter "no profesional" de su trabajo, comparado con esos otros que a juicio de Barney fueron los grandes artistas.

Ya en el siglo XX aparecen los nombres de algunas artistas que se ocuparon de la violencia y los conflictos suscitados después de los años treinta y que afectaron de manera insistente a la población local. El abordaje de esta problemática –por cuanto obedece a una mirada que proviene del campo del arte– tiene un carácter diferente al de la visión que puedan ofrecer otras disciplinas; y además escapa, por estar respaldada en cuidadosas investigaciones, a las generalizaciones fáciles o a las lecturas esquemáticas.

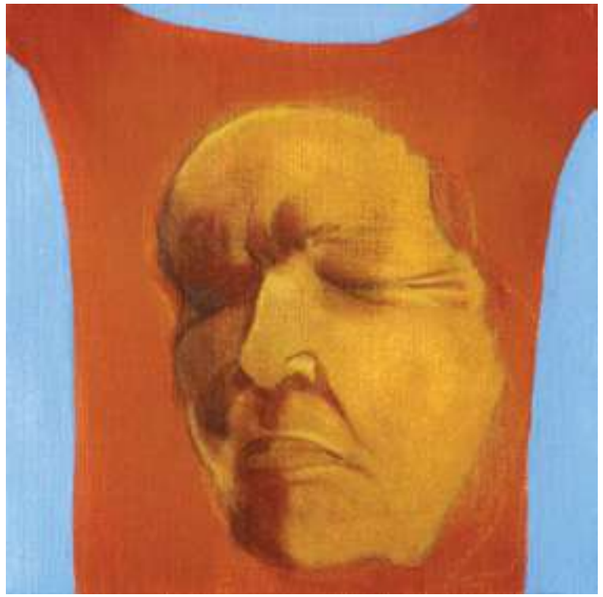
Más que acudir a la inmediatez y el espectáculo estas artistas emplean estrategias visuales que detienen el tiempo mediático y reactivan la memoria. Saben que la recepción de la información sobre la guerra y determinadas formas de violencia viene connotada por el discurso visual e ideológico de los medios, y que esa narrativa adopta la forma de "verdad" con el fin de suplantar cualquier idea previa que se tenga de la realidad. Estas artistas nombran de manera singular el conflicto en cuanto se ocupan de otras dimensiones que la mirada común desatiende; destacan la incidencia de la guerra sobre la población y, en especial, sobre aquellas mujeres que aún esperan a quienes les fueron arrebatados por la guerra. Son conscientes, empero, de que su condición de mujeres contribuye a particularizar su lectura del contexto y que les permite aproximarse a lo relacional, cotidiano y afectivo con especial atención y cuidado.

Además de verse replanteados los nuevos roles en el ámbito de lo público y en los espacios domésticos –maternidad/paternidad, sexualidad, cuidado de los objetos, etcétera– en la década del setenta emergió lo que se ha llamado la "ética del cuidado" planteada por las feministas. Esta ética parte de una relación de afecto, cuidado y responsabilidad frente a los otros y de paso complementa a la tradicional ética en el cumplimiento abstracto del deber (normas) o en el ejercicio de los derechos adquiridos (leyes). "El cuidado se propone como responsabilidad social y no [como] mera elección individual, como un valor social transformador de la convivencia."[9] Con referencia a esta forma de cuidado, basada "en la relación amorosa, en la compasión y en la responsabilidad por los otros, valores que han sido históricamente desarrollados por las

9. Alba Carosio "La ética feminista: más allá de la justicia", *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* 12, nº 28 (junio de 2007). <http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S1316-37012007000100009&script=sci_arttext> consultado octubre 6 de 2015.

mujeres”,[10] se podrían mirar algunas obras de artistas que concentran su mirada en la población civil afectada por la guerra.

La artista Beatriz González acude a géneros y formas de representación que se han utilizado en la pintura a través de los tiempos, como el retrato y el autorretrato. A finales de los noventa llevó a cabo la muestra *Las Delicias*, en la que aludió a la tragedia de las madres de unos militares fallecidos y secuestrados en el Putumayo. González trabajó en esa muestra el icono de la *pietá* –la madre como emblema del dolor–, más como concepto que como imagen ya que las mujeres dolientes no sostienen al hijo en los brazos pues las circunstancias del conflicto –secuestro o muerte en combate– impiden que se abrace al ausente. En adelante González siguió destacando el dolor que ocasionan las desapariciones y pérdidas de los seres cercanos en circunstancias de guerra y logró conceptualizar otras imágenes iconográficas de la historia del arte, como las verónicas. En la serie de pinturas sobre este icono, el semblante de la figura bíblica sobre un plano de color que se proyecta a manera de un lienzo, remite al rostro de las mujeres desoladas a causa de la barbarie; pero también al rostro de la artista, que representa su *verdadera imagen* –vero icono– al interior de la misma obra, y que crea un contexto contemporáneo para el padecimiento de Cristo al tomar como base para esa máscara la figura de una mujer actual: ella misma.



58
VERÓNICA
Beatriz González · 2003 · Óleo sobre tela · 30 x 30 cm

En su *Escena georgiana a las viudas*, la artista Lucy Tejada recrea una suerte de escenario donde las actrices de pie (con el público sentado en las gradas) son mujeres fantasmales –algunas vestidas de negro– que esperan, puestas como en una pieza de teatro en la que no hay división entre actrices y público, y donde el tiempo parece no transcurrir. Tejada pintó esta obra al inicio del Frente Nacional, cuando los artistas, los intelectuales y la sociedad civil hicieron un juicio de responsabilidades a los partidos tradicionales por las atrocidades del periodo llamado la Violencia liberal-conservadora.

10. Ibid.

59
ESCENA GEORGIANA A LAS VIUDAS
Lucy Tejada Sáenz · 1961 · Óleo sobre tela · 88,5 x 109 cm

60
LA VIUDA DEL SOLDADO DESCONOCIDO
Carolina Cárdenas · ca. 1936 · Lápiz sobre papel · 24,6 x 34,4 cm

61
LA MESA DE RUITOQUE
Sonia · 1982 · Óleo sobre tela · 165,8 x 218,5 cm

Si algunas artistas representan el duelo a través de la pintura y el dibujo, la artista María Evelia Marmolejo lo graba en su cuerpo cuando realiza el *performance* titulado *Anónimo 1 (Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos)* de 1981:

> Sobre una pasarela de 70 metros de longitud, ambientada por el sonido fuerte del tic-tac de un reloj, me desplacé silenciosamente vestida con una túnica blanca de hule, un gorro del mismo material y mi rostro cubierto con curas adhesivas, acentuando el anonimato. Esta línea soporte estuvo custodiada por policías que sostenían un lazo alrededor de la pasarela mientras se realizaba la acción corporal durante sus veinte minutos de duración. Comencé a caminar mientras el público se iba acercando, los policías impedían el paso de los curiosos. Al poco tiempo de haber comenzado el ritual, me senté sobre la línea de papel y con un bisturí corté las yemas de mis pies. Me levanté y continué mi caminata dejando un rastro de sangre sobre la superficie blanca. En la segunda parte, vino el momento de autocuración de las heridas. Y por último, continué mi desplazamiento sobre la superficie con mis dedos envueltos en gasa y adhesivo hasta que el timbre del despertador me sacó de la pesadilla.[11]

Marmolejo realizó el *performance* durante el gobierno de Julio César Turbay Ayala a raíz de la desaparición de algunos de sus amigos y compañeros de universidad.

En el video *De doble filo* de Clemencia Echeverri la mano de una mujer bosqueja con dificultad una casa sobre tierra movediza. La fuerza del agua borra el dibujo y la mujer vuelve a trazarlo. Esta imagen reiterada pareciera aludir al desplazamiento forzado a causa del conflicto. Sobre el papel de la mujer como eje del núcleo familiar la artista anota:

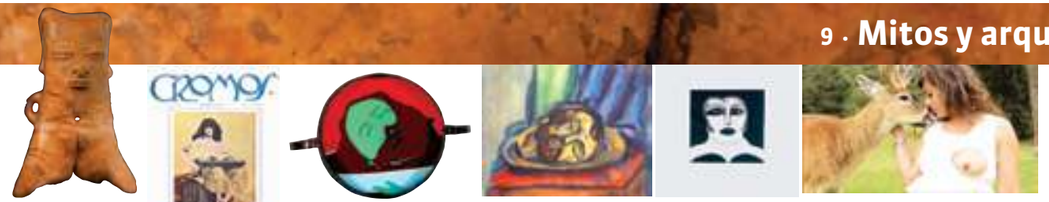
> Yo pensaría que el estado de pérdida recurrente en la obra, el esfuerzo femenino por conservar el territorio, la identidad, la casa, los intentos y reintentos una y otra vez . . . son un regreso a nombrar pequeñas resistencias, a fin de preservar la vida, en ese pasado que nos constituye".[12]

A diferencia de las fotografías de la prensa que convierten la violencia en espectáculo y que por eso mismo muchas veces suscitan el rechazo del espectador, estas artistas crean contextos diversos para hablar de los que no están: un escenario teatral, la imagen de una viuda frente a un monumento al soldado desconocido –como en el caso de Carolina Cárdenas–, o la verónica en la obra de Beatriz González. Las obras que se incluyen en este capítulo no pretenden impactar de una manera sensacionalista ni reproducir literalmente las imágenes de destrucción y muerte. Por el contrario, propician una actitud cuidadosa y reflexiva frente a los asuntos que señalan. ■

11. M. E. Marmolejo (comunicación personal, agosto 17, 2015)
12. Clemencia Echeverri citada por Carmen María Jaramillo en *Otras miradas* (Bogotá: Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia, 2005), 81.

62
DE DOBLE FILO
Clemencia Echeverri · 1997–1998 · Video de 8'

63
Figura antropomorfa femenina
· Cultura ranchería · s.f. ·
Cerámica 20,8 × 13,5 × 8,8 cm



SOBRE LOS orígenes de lo que hoy llamamos arte el intelectual Régis Debray señala cómo "el nacimiento de las imágenes está unido desde el principio a la muerte",[1] referido a la forma en que la representación por medio de imágenes se inició en las tumbas como una manera de disipar este misterio. Desde una perspectiva diferente, Riane Eisler analiza la función que cumplía la imagen de la deidad como hembra en el Paleolítico, cuando se asociaba "lo femenino con el poder de dar vida en los entierros".[2] Para estos pueblos, "la imagen religiosa central era una mujer dando a luz . . . [y] no es irracional deducir que la vida y el amor a la vida –en lugar de la muerte y el temor a la muerte– eran los factores dominantes, tanto en la sociedad como en el arte".[3] Por tal motivo las venus y las estatuillas femeninas mostraban senos, caderas y vientres abultados para marcar su carácter sexual y reproductivo. Se rindió culto a las deidades por su poder de dar vida. Si esta idea de la diosa se revisa en las culturas antiguas locales, entonces podría mencionarse la figura antropomorfa femenina moldeada en barro de la cultura ranchería de la Guajira, que aparece como una imagen de poder y en cuyo cuerpo se resalta la sexualidad y capacidad de engendrar vida.

Eva, María, Salomé y Diana

Con el advenimiento del patriarcado las deidades femeninas fueron desplazadas y prevalecieron las masculinas. Asimismo, surgió una percepción dual de las mujeres como portadoras del bien o del mal: santas o demonios. Sobre la implantación en América de esta visión anota el historiador Jaime Borja: "La imagen ideal de la mujer cristiana se construyó sobre dos figuras que los colonizadores buscaron, por todos los medios, repetir en las nuevas tierras: Eva y María . . . Si por una mujer entró el mal en el mundo, otra lo había redimido".[4] Así, pese a que el catolicismo es una religión monoteísta, María ha sido objeto de culto y ocupa un lugar principal en la devoción de los fieles

1. Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (Barcelona: Paidós, 1994), 19.
2. Eisler, *El cáliz y la espada, nuestra historia, nuestro futuro,* 2.
3. Ibid, 23.
4. Jaime Humberto Borja, "Sexualidad y cultura femenina en la Colonia. Prostitutas, hechiceras, sodomitas y otras transgresoras", en *Las mujeres en la historia de Colombia,* dir. Magdala Velásquez Toro, t. III (Bogotá: Norma, 1995), 48.

como aquella que proporciona consuelo y escucha plegarias. Por otro lado, la figura de Eva ha sido la contraparte de la pureza virginal de María: aquella que quiso probar del árbol del bien y del mal y ocasionó la expulsión del Paraíso. Eva ha sido representada como la mujer seductora que conduce al pecado.

En la tradición judaica se habla también de Lilith, la primera mujer de Adán –anterior a Eva–, quien se rebeló y abandonó a su compañero:

> La imagen de Eva, precisamente por "ser la madre de todos los vivientes" debía aparecer como una figura más respetable para servir de verdadero ejemplo a las jóvenes judías más casaderas, por ello se requería salvarla o como mínimo, mediatizar su culpa. A tal fin se apropiaron de Lilith, a quien responsabilizaron de todas las desventuras de la humanidad –del mismo modo que los antiguos habían responsabilizado a Pandora–, su primera mujer.[5]

En el siglo XIX, con el ingreso masivo de las mujeres a las fábricas ese papel tradicional cambió; encontrarlas "fuera de su rol maternal y conyugal se tradujo en miedo y ansiedad"[6] y se las representó de muy diversas formas, algunas como mujer fatal (*femme fatale*). Según Erika Bornay, en la sociedad victoriana y en la europea de la segunda mitad del siglo XIX se produjo una gran alarma ante los movimientos feministas, un incremento desmesurado de la prostitución, el temor a las enfermedades venéreas y el advenimiento de teorías que legitimaron la desvalorización de las mujeres, como ocurrió con Nietzsche y Schopenhauer, entre otros.[7]

En Colombia y América Latina durante el siglo XIX también adquirió mucha fuerza la imagen disociada de la mujer. Por una parte aparecía como un ideal virginal –que no todas seguían al pie de la letra aunque predominaba como canon moral– y por otra aparecía como tentadora, sexuada y proscrita de los lugares públicos. Erika Bornay habla de sociedades "sexofóbicas" que no integran la sexualidad a la vida sino que exilian el instinto y dividen a las mujeres entre el ideal de pureza y el desprecio por la sexualidad. Si la mujer sexuada –como sujeto *deseante* y no como objeto de deseo– estuvo prácticamente desterrada de la representación pictórica oficial hasta la década de 1930 en Colombia, en la estructura de las sociedades decimonónicas la expresión espontánea de la sexualidad también se reprimió y esto provocó el incremento de la prostitución.

En la historia del arte –y especialmente en el siglo XIX europeo– uno de los símbolos del poder letal de la seducción femenina estuvo asociado con las figuras bíblicas de Judith y de Salomé. Según relatos bíblicos, san Juan Bautista reprobaba la unión del gobernante Herodes Antipas con Herodías, la mujer de su hermanastro. En el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías, Salomé, bailó ante él, quien embelesado por su belleza, le propuso que pidiera lo que quisiera. Aconsejada por su madre la joven pidió como recompensa la cabeza del Bautista en una bandeja de plata.

En la plástica local resulta interesante explorar dos casos asociados con la iconografía de san Juan Bautista y Salomé: por una parte estaría la acuarela *Cabeza de san Juan Bautista,* de Débora Arango, que parece destacar el carácter de mártir del Bautista. El tono político de la obra, en un momento en que coinciden el preámbulo de la Violencia liberal-conservadora de mediados del siglo XX en Colombia y el final de la Segunda Guerra Mundial, lo marca el tiro en la sien; la cabeza en bandeja pareciera indicar que más que víctima de una mujer el sujeto lo fue de una traición para entregarlo a sus enemigos. En este punto surge una inquietud: dado que la artista no

5. Erika Bornay, *Las hijas de Lilith* (Madrid: Cátedra, 2010), 26.
6. Ibid, 16.
7. Ibid.

64
PORTADA
Cromos, vol. XIII, n° 299 · 25 de marzo de 1922

65
KLONK
Beatriz González · 1974 · Esmalte sobre lámina de metal ensamblada en objeto metálico · ø 15 x 4 cm

66
CABEZA DE SAN JUAN BAUTISTA
Débora Arango · ca. 1945 · Acuarela sobre papel · 46 x 57,5 cm

fechó la obra y con posterioridad se ha considerado que la pintó "cerca" de 1945: ¿existe la probabilidad de que aquel a quien traicionaron y entregaron en bandeja sea el líder Jorge Eliécer Gaitán –asesinado el 9 de abril de 1948– quien apoyó incondicionalmente a Arango en su carrera?

Por otra parte, la artista Beatriz González también retoma en su trabajo esta figura iconográfica de la historia del arte y la titula *Klonk*, una especie de sonido onomatopéyico usado en los globos de los *cómics* para señalar que rodó una cabeza. La artista realizó esta obra en 1974 y con ella parece desactivar con ironía la solemnidad de la iconografía de la historia del arte. La figura de la "mujer fatal" le sirve a González de pretexto para insertarse y aportar a la construcción de nuevos lenguajes en la plástica, ya que unifica la representación con la cosa representada. Es decir, la bandeja sobre la que yace la cabeza de san Juan está pintada sobre una bandeja real. Igualmente la onomatopeya klonk busca reproducir el sonido mismo de un hecho, antes que acudir a la palabra como metáfora.

La artista María de la Paz Jaramillo también maneja con humor corrosivo una figura que no proviene de la historia del arte sino de la tragedia: lady Macbeth, a quien parodia con el nombre de lady MacBed, aludiendo a sus supuestos ardides eróticos para conseguir lo que desea. Si Herodías manipuló a Salomé para que pidiera a Herodes la cabeza del profeta, la ambiciosa lady Macbeth manipuló a su esposo, sobre quien tenía gran influencia, para desatar historias de traición y desgracia.

Mariana Dicker en el video *Presas de Diana* reflexiona sobre "lo prohibido, lo oculto, la mirada, el cazador y la presa".[8] En este caso, según el mito, Diana convirtió a Acteón en venado cuando descubrió que este la espiaba cuando ella se bañaba desnuda. Luego una jauría de perros despedaza a Acteón. Diana es el arquetipo de la mujer autónoma que defiende su autonomía y que resulta inaccesible. Esta diosa proviene de la mitología griega y es uno de los muchos arquetipos que según la sicología jungiana habitan en cada una de las mujeres. Estos mitos y arquetipos sustraen a la mujer de la polaridad entre el bien y el mal, la pureza y la perdición, y hacen posible construir una personalidad más matizada y ambigua.

Las artistas mencionadas revisan estas narraciones y modelos sin el trascendentalismo o el miedo que produjeron en el siglo XIX, cuando las mujeres expresaban su deseo y ocasionaban temor entre los hombres. ■

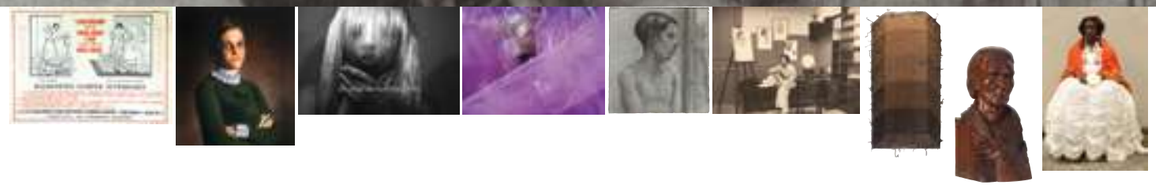
8. Mariana Dicker, "Proyecto de creación: *Mutaciones del Edén*", 11 de julio de 2013. <http://www.utadeo.edu.co/es/investigacion/artes-plasticas/42/proyecto-de-creacion-mutaciones-del-eden-mariana-dicker-2013>consultado junio 25 de 2015.

68
LADY MACBED 2
María de la Paz Jaramillo · 1974 · Grabado · 50 x 45 cm

67
PRESAS DE DIANA
Mariana Dicker y Nicolás Buenaventura · 2012–2013 · Video de 1'

La obra hace parte del proyecto de creación presentado por Mariana Dicker a la Dirección de Investigación y Creación de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá.

69
PUBLICIDAD DE PISOS Y MOSAICOS
Cromos, vol. VIII, n° 186 · 31 de octubre de 1919



EL MUNDO se polarizó entre comunismo y capitalismo durante la Guerra Fría (1953–1962). El Muro de Berlín resquebrajó a Europa y la Revolución cubana se convirtió en el modelo a seguir de los grupos de izquierda en América Latina, con Fidel Castro, el Che Guevara y Camilo Torres como figuras protagónicas. La actuación de los Estados Unidos en la guerra de Vietnam tomó proporciones dramáticas y se inició la liberación de algunas colonias africanas, lo que implicó un fuerte cuestionamiento por parte de las ciencias sociales al poder colonial europeo.

Los ímpetus de ruptura y liberación hicieron mella en los aspectos políticos y económicos e impulsaron a quienes luchaban contra la subordinación, como aquellos que combatían la opresión de raza, clase y género. En América Latina se incrementaron los conflictos sociales y campesinos y en Estados Unidos los raciales; en distintos lugares tomaron fuerza los movimientos feministas y *gais,* movilizados para reclamar, además de sus derechos, el reconocimiento y la legitimidad por parte de la sociedad. Desde entonces y hasta el presente, en algunos países y en distintas proporciones se han modificado las leyes, sobre todo en lo que respecta a asuntos raciales y de género, aunque no siempre estos procesos han venido acompañados de la solidaridad y el respeto de la sociedad en pleno.

A partir de las enormes contribuciones de las feministas de la primera y segunda ola –que cuestionaron el patriarcado y abogaron por los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres y por los derechos "invisibles" en la vida familiar–, activistas, académicas y militantes han trabajado para obtener cambios culturales o ciudadanos y han contribuido a forjar una integración de corrientes de pensamiento que les permita abordar con mayor complejidad sus propuestas. Así, a partir de los años sesenta del siglo XX, emergieron nuevos campos interdisciplinarios que se han dedicado a reflexionar sobre distintos aspectos de las relaciones de poder, como los estudios culturales, poscoloniales, raciales, *queer* y de género, entre otros.

Igualmente, comenzaron a tomar fuerza corrientes como el constructivismo y el construccionismo, para cuyos teóricos las categorías no necesariamente preexisten al lenguaje ya que este construye realidades. Palabras como *negro*, *mujer*, *cuerpo*, *homosexual* o *indio* buscan condicionar un rol y consolidar un consenso social para definir el

lugar que debe ocupar una persona o un grupo dentro de una colectividad, según el criterio de quienes detentan el poder.

Clase, raza y género son categorías que ocupan a teóricas y feministas a partir de los años setenta, y con mayor énfasis en los noventa. Uno de los principales reparos que tienen las feministas más recientes frente a las activistas de la segunda ola –cuyos aportes algunas veces no han sido suficientemente reconocidos por sus críticos– es que situaron el debate en la academia y adoptaron un enfoque "esencialista" al referirse a la "identidad" femenina, ya que no tuvieron en cuenta la diversidad de condiciones sociales, raciales y sexuales que cobijaban a las mujeres en el mundo. Cuando hablaban de "la mujer" parecían describir un tipo de mujer blanca, heterosexual y de clase media. Este carácter esencialista hacía parte de la oposición binaria que se enmarcaba en el pensamiento dominante de la época y que operaba por pares opuestos: capitalismo|comunismo, modernidad|tradición, liberalismo|conservatismo, izquierda|derecha, centro|periferia, femenino|masculino, homosexual|heterosexual, blancos|negros, civilización|salvajismo, etcétera. Así, estas activistas consideraron que en el feminismo de la segunda ola

> la "especificidad" de lo femenino . . . se descontextualiza completamente y se aleja analítica y políticamente de la constitución de clase, raza, etnia y otros ejes de relaciones de poder que conforman la "identidad" y [que] hacen que la noción concreta de identidad sea errónea.[1]

Por una parte, creen que las distintas formas de feminidad se construyen y que no existe una esencia de lo femenino ni una "identidad" inmutable; y por la otra, que las feminidades y masculinidades no están indisolublemente asociadas con un determinado rol u orientación sexual. Según la teórica Judith Butler, la identidad es un "efecto" y no una condición preexistente ni inmutable, y tampoco "está fatalmente especificada ni es totalmente artificial y arbitraria".[2] Con esto parece apuntar a que aunque el lenguaje construye realidades no necesariamente opera como un determinismo, y que las acciones reiteradas, que son consideradas como comportamientos "naturales" en el ámbito social –lo que ella llamaría performatividad–, pueden también alterar las premisas del lenguaje y modificar realidades. Este tipo de performatividad, según Butler, consiste en una suerte de "prácticas de repetición que forman la identidad y, por consiguiente, presentan la posibilidad inherente de refutarlas".[3]

Las teóricas y feministas más recientes opinan que del esencialista y binario hombre|mujer que caracterizaba al feminismo de la segunda ola en su momento se ha llegado al reconocimiento de la diversidad sexual dentro del mismo feminismo.

El interés ya no se orienta hacia una mujer "universal" cuyas características se validan desde los países hegemónicos de Occidente. La preocupación es más global y en esa medida se enfoca en las problemáticas de otras regiones, de manera que adquiere importancia, por ejemplo, un asunto como la violencia de género. Problemáticas como esta trascienden el ámbito del feminismo y también las abordan artistas, académicos de otras disciplinas y ciudadanos del común, independientemente de que militen o no en grupos activistas.

En cuanto a las relaciones de poder y la violencia de género puede mencionarse a la artista Libia Posada con su obra *Evidencia clínica*, que se refiere a un doble ejercicio del

1. Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007), 51.
2. Ibid, 285.
3. Ibid, 286.

70
EL ÁNGEL EN CASA Nº 3, (DE LA SERIE EVIDENCIA CLÍNICA)
Libia Posada · 2007 · Impresión digital · 80 x 69 cm

A la izquierda, montaje en el Museo Nacional de Colombia, exposición *Re-tratos*, 2007

poder: la violencia de género y la escritura de la historia. En esta serie de trabajos la artista interviene los guiones curatoriales de diversos museos históricos del país y cambia temporalmente un retrato de época por la fotografía de una mujer contemporánea con la cara golpeada. A primera vista la obra se camufla dentro del montaje, ya que reconstruye la escena de la pintura que "suplanta" con una fotografía. Libia Posada interviene la gramática de la narración de la historia, y a través de un gesto en apariencia simple, pregunta por aquellas mujeres invisibles en la representación de nación; sobre todo en el periodo de la "academia" cuando los artistas de las élites buscaban consolidar un proyecto "civilizatorio". El cuestionamiento a este proyecto decimonónico ha sido una de las banderas de los activistas y académicos en el mundo contemporáneo, dado que

> la civilización occidental tenía un lado sombrío: de la "razón común" estaban excluidas las mujeres, los asalariados, los esclavos y los "bárbaros". Por eso, a partir del siglo XIX, surgieron tres grandes movimientos emancipatorios: el feminismo, el socialismo y el movimiento antiesclavista y anticolonialista. Todos ellos se rebelaron contra una sociedad "civilizada" que jerarquizaba a los seres humanos en razón de su sexo, clase social, etnia, etcétera.[4]

Al trabajar con mujeres contemporáneas, la artista evidencia cómo las nociones de progreso y evolución no necesariamente son variables de la historia ya que la violencia de género continúa siendo uno de esos asuntos silenciados de la vida privada.

Por su parte, la artista *performer* Nadia Granados ha construido un personaje multifacético, "La Fulminante", una suerte de vengadora que opera a partir de la pulsión y que saca a la luz todo aquello que la sociedad quiere mantener a la sombra. En el video *Amores que matan,* una mujer con la cara cubierta por el pelo pronuncia un monólogo sobre la violencia dirigido a otras mujeres. Se trata de una pieza particular dentro de su producción ya que no es una sátira virulenta pues tiene más bien un

71
AMORES QUE MATAN
Nadia Granados · 2011 · *Performance*

4. Antonio Campillo, "La crisis del pensamiento occidental", *El País*, 13 de abril de 2013. <http://elpais.com/elpais/2013/02/01/opinion/1359743184_320902.html> consultado junio 25 de 2015.

carácter dramático, como una suerte de pieza "expresionista", si se considera que la artista retoma formatos o estilos de las primeras vanguardias, como el cabaré. Este video *performance* habla de relaciones de poder encubiertas y naturalizadas, de uno de esos "amores que matan", como aquellos que supuestamente hacían parte de la educación sentimental "en las novelas propias del romanticismo decimonónico y en las telenovelas latinoamericanas, años más tarde".[5]

En lo que se refiere a los cuestionamientos de las nociones establecidas de género, la parodia –utilizada para imitar algo o a alguien de manera burlesca– es un recurso clave para algunas artistas ya que el humor permite hablar sobre lo vedado y crea una especie de zona franca en la que saca a la luz lo oculto, como un relámpago. Es el caso de Catalina Rodríguez que con su video-*performance Di* pone en juego uno de los prototipos de la feminidad del siglo XX: esa especie de princesa de cuento de hadas y de protagonista de fotonovelas con el carisma de una estrella de rock. Aquí la artista encarna el personaje de la princesa. Se viste con un traje fucsia que podría evocar el de una conejita de *Playboy* y lo complementa con un velo de tul del mismo color en clara alusión a asuntos de género. El personaje se dedica con diligencia a labores domésticas como planchar, fantasear con su rol de princesa, cantar las canciones que le han dedicado, visitar niños enfermos en los hospitales y a manera de final feliz celebrar su boda con pompa real en medio de los *paparazzi*. Judith Butler al aludir a la parodia y al pastiche se refiere a las

> imitaciones que en efecto desplazan el significado del original, imitan el mito de la originalidad en sí . . . la pérdida del sentido de "lo normal" puede ser su propio motivo de risa, sobre todo cuando "lo normal", "lo original", resulta ser una copia, y una copia inevitablemente fallida, un ideal que nadie puede personificar.[6]

72
DI
Catalina Rodríguez · 2003 · Video de 7'25"

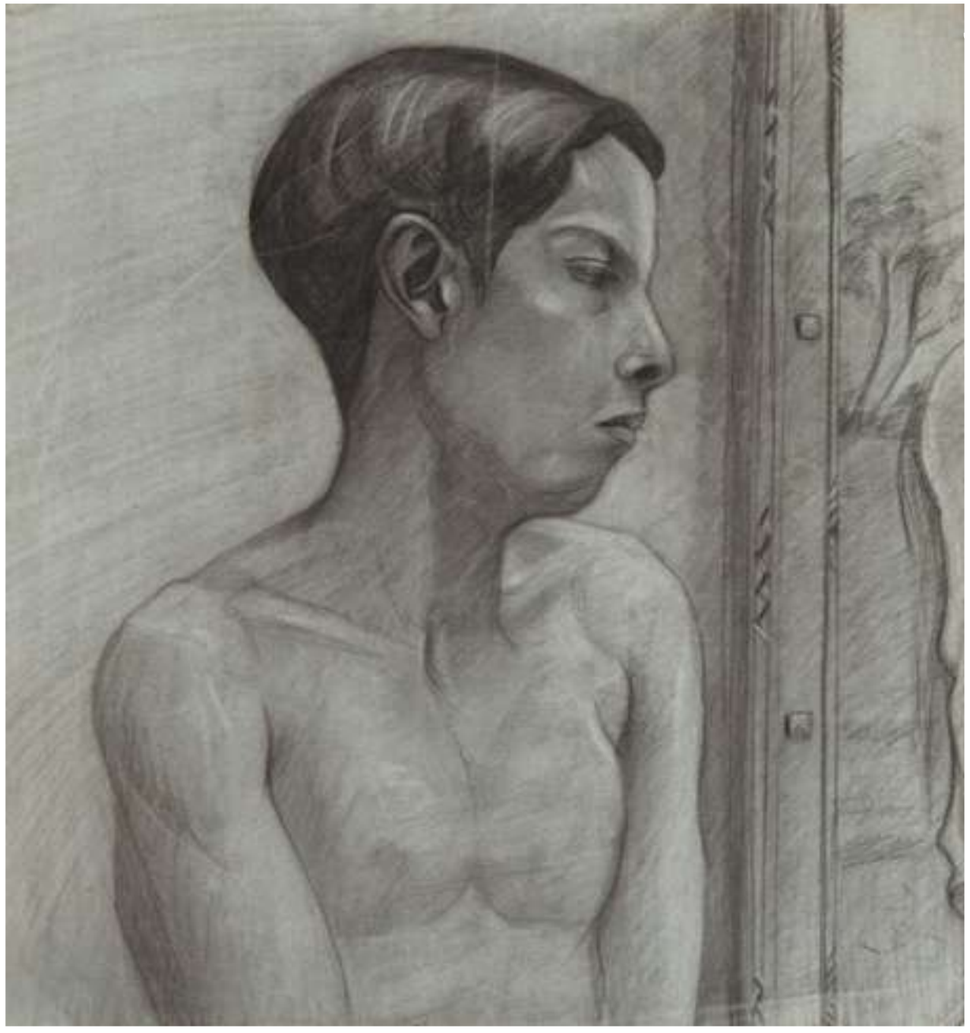
En este sentido, parte de la mordacidad del video *performance* de Rodríguez estriba en que la *performer* no concuerda con el prototipo de mujer ideal –y por lo tanto quimérica– de las revistas del corazón, ni la dirección de arte del video se ajusta a la noción de gusto de otra quimera como sucede con la realeza.

Así como se afirma que es difícil hablar de una noción unívoca de mujer, lo mismo podría decirse con respecto al género, ya que resulta poco probable poder demostrar la existencia de identidades de género esencialistas. El concepto de género tradicionalmente ha sido asociado con el sexo y con las nociones –en singular– de femenino y masculino. Según Florence Thomas:

> El macho y la hembra pertenecen al orden de las diferencias; el hombre y la

5. Mónica Eraso. "Transfusiones vampíricas en el arte colombiano: Alfredo Greñas y la Fulminante", *Revista Vozal*, nº 3. <http://revistavozal.com/vozal/index.php/transfusiones-vampiricas-en-el-arte-colombiano-alfredo-grenas-y-la-fulminante> consultado septiembre 6 de 2015.

6. Ibid, 270.



73
[¿AUTORRETRATO?]
Hena Rodríguez · ca. 1930 · Carboncillo sobre papel · 50 x 35 cm

74
HENA RODRÍGUEZ
Anónimo · 1937 · Fotografía · 18 x 23 cm

> mujer, al orden de las construcciones ideológicas y valorativas. Y el género es justamente esta "construcción-mirada simbólica" sobre el sexo.[7]

En este sentido se podría hacer referencia al dibujo de la artista Hena Rodríguez, en el que aparece una figura andrógina con el torso desnudo que podría ser un autorretrato. Esta obra es un preámbulo a lo que años después propondrían los estudiosos del género en cuanto a la necesaria diferenciación entre identidad sexual (género) y sexo biológico. Si en los años treinta del siglo XX no era del todo bien visto que las mujeres tomaran clase de arte con modelo del natural, el hecho de hacer un dibujo que evidenciara una ambigüedad en la identificación del género del modelo, podía ser aún más censurable. Para esta artista que ha estado semiinvisibilizada en la historia del arte, su condición de género fue una de las múltiples marginalidades que debió afrontar.

En diversos momentos de la historia y de acuerdo con las particularidades de cada periodo coexisten modelos teóricos y movimientos sociales que han abogado por el cambio social y el reconocimiento de los derechos de comunidades específicas. Al final del siglo XIX la doctrina marxista abogó por una sociedad sin clases e influyó de manera decisiva en la política del siglo XX. A partir de la caída del Muro de Berlín se evidenció la pérdida de ideales de los gobiernos comunistas cuyos dirigentes, antiguos militantes de izquierda, se enajenaron en sus privilegios una vez perpetuados en el poder. De esta manera los movimientos sociales no necesariamente anclados en partidos políticos o ideologías, y cuyos objetivos surgen de las mismas comunidades y no de las jerarquías, han recuperado su fuerza y legitimidad.

Al final de la Segunda Guerra Mundial las ciencias sociales criticaron la noción de universalismo establecida desde cánones europeos y evidenciaron el error irreparable de haber ignorado en la escritura de la historia a los grupos oprimidos. Según la autora dominicana Ochy Curiel, en la década de 1990 se planteó un pensamiento crítico centrado en la descolonización

> no solo como una no dependencia entre metrópolis y colonias o entre países del [N]orte y países del [S]ur, sino como un desmontaje de las relaciones de poder y de concepciones del conocimiento que fomentan la reproducción de jerarquías raciales, geopolíticas y de imaginarios que fueron creados en el mundo moderno/colonial.[8]

El estudio y la reivindicación de los asuntos de raza, clase y género ha sido fundamental para descolonizar un sistema de pensamiento que relegó estos asuntos a la categoría de *lo otro* –como lo "imperfecto" o proscrito– para mantener la jerarquía y el dominio de quienes detentaban el poder.

En los años treinta los artistas colombianos buscaron reemplazar la influencia hispanizante y colonial de la década anterior por una visión americanista. Comenzaron a explorar el entorno local para plantear sus propuestas de renovación: obreros, campesinos, personajes populares y figuras de la mitología indígena proyectaron una nueva iconografía. Es el caso de la escultora Josefina Albarracín

75
ANCIANA CAMPESINA CON PAÑOLÓN
Josefina Albarracín · s.f. · Talla en madera · 48,3 x 20,3 x 23,6 cm

7. Florence Thomas, "Mujer y código simbólico. Una inscripción desde la carencia", en *Las mujeres en la historia de Colombia*, dir. Magdala Velásquez Toro, t. III (Bogotá: Norma, 1995), 18.

8. Ochy Curiel, "Género, raza, sexualidad. Debates contemporáneos". <http://www.urosario.edu.co/urosario_files/1f/1f1d1951-0f7e-43ff-819f-dd05e5fed03c.pdf> consultado octubre 7 de 2015.

76
LA BASE OSCURA
Delcy Morelos · 2000 · Acrílico sobre papel · Dimensiones variables

–quien junto con Hena Rodríguez, fundadora del grupo Bachué– fue una de las mujeres que participó más activamente en ese proceso. En su obra *Campesina con pañolón*, Albarracín convirtió en protagonista a una mujer anciana, indígena y campesina, que se destaca por su presencia contundente, dignidad y rasgos marcados y que no aparece representada como una "curiosidad" costumbrista. La obra está tallada en madera y no en mármol o bronce, como seguramente hubieran hecho sus antecesores. El color de la piel lo aporta la madera, un material noble y cálido, que aunque más humilde que el mármol o el bronce, no se deja doblegar. La talla permite una factura orgánica y deja de lado las superficies pulidas y la blancura fantasmal de la escultura clásica.

Desde otra perspectiva, la artista Delcy Morelos proyecta en su pintura *La base oscura* un cubo de tierra estratificada por tonos (café oscuro, ocre y siena tostado) que entre otras posibles lecturas alude a las sociedades en las que la violencia racial es explícita o se manifiesta encubierta mediante gestos discriminatorios que la aniquilan. La imagen remite a los elementos más básicos de la pintura: las escalas tonales, en este caso segmentadas por fronteras que no permiten la mezcla de ese único elemento: la tierra.

En su producción más reciente: *Sombra terrestre* (2015), Morelos trabaja directamente con tierra negra sobre volúmenes geométricos. Con respecto a la decisión de trabajar con este material la artista comenta que la activista india Vandana Shiva, que busca la abolición de los cultivos transgénicos, "hace referencia a ciertos alimentos que no le gustan a los racistas porque creen que todo lo negro es inferior. Por ese motivo, utilizo esta tierra negra: no solo somos racistas con los más oscuros, sino con la tierra oscura. Pensamos que a la tierra la podemos explotar y tener un trato poco cuidadoso con ella".[9] Para concluir, puede mencionarse el movimiento de mujeres afrodescendientes que

> nace articulando "raza", género, clase y sexualidad como categorías políticas para explicar las realidades de las mujeres negras frente al racismo, el sexismo, el clasismo y el heterosexismo. La política de identidad ha sido una de las

9. Entrevista inédita a Delcy Morelos sobre la exposición *Sombra terrestre*.

77

MEDELLÍN: RETRATO
DE LUCY RENGIFO, 2007

IZQUIERDA
Retrato de una negra (Provincia de Medellín).
Reproducción de la acuarela de Henry Price, Comisión Corográfica, 1852

DERECHA
Liliana Angulo Cortés · 2007 · Fotografía digital. Políptico de siete imágenes · 25 x 40 cm cada una
(Detalle).

estrategias prioritarias de los grupos y colectivos que se dedican a combatir estos sistemas de dominación. Consiste en una serie de acciones que buscan reafirmar una subjetividad contextualizada en los efectos de hechos históricos tales como la colonización y la esclavitud que hacen que el "ser negra" sea una situación desvalorizada, despreciada y muchas veces negada.[10]

La artista Liliana Angulo ha desarrollado un proyecto llamado *Presencia negra,* en el que trabaja con mujeres afrodescendientes con el fin de rescatar elementos de la cultura visual e identitaria de estas comunidades. En la muestra está incluida una obra compuesta por dos imágenes. Una imagen es el *Retrato de una negra (Provincia de Medellín)*, la acuarela realizada en 1852 por Henry Price como dibujante de la Comisión Corográfica, año en que se abolió la esclavitud en Colombia. La otra imagen es el *Retrato de Lucy Rengifo*, una fotografía que recrea en el siglo XXI la escena que captó Price en el XIX. La obra fue concebida durante los talleres creativos sobre representación visual, memoria y tradición negra que desarrolló la artista en Medellín. Según Angulo "es difícil establecer qué clase de mujer se está representando. Podría ser una mujer libre, manumisa, con recursos y que ha ascendido socialmente, o podría ser alguien en la situación de una cuádruple exclusión: mujer, negra, pobre, sin nombre."[11] En su obra se plantean esas transhistorias en las que conviven tiempos en apariencia diversos pero que finalmente arruinan la idea de progreso que trató de implantar el concepto de modernidad trazado en Europa, una vez América emergió como su contraparte ■

10. Ochy Curiel, "Identidades esencialistas o construcción de identidades políticas: el dilema de las feministas negras", *Otras Miradas*, nº 2 (diciembre de 2002): 99.

11. L. Rengifo (comunicación personal, septiembre 6, 2015)

Obras citadas

Albarracín, Jacinto. "Los artistas y sus críticos". En *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899*, t. I. Bogotá: Imprenta y Librería de Medardo Rivas, 1899.

"Artes decorativas", *Cromos,* nº 1007 (1936).

Badawi, Halim. "Santa María, brevemente", Periódico *Arteria*, 11 de mayo de 2014. Consultado septiembre 6 de 2015. <http://www.periodicoarteria.com/#!Santa-Mar%C3%ADa-brevemente/c16iu/AFC2F3E5-4334-4361-94FD-4D6C1BFC6443>

Badawi, Halim. "Comentarios críticos". En *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art. International Center for the Arts at the Museum of Fine Arts, Houston.* Consultado octubre 3 de 2015. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1098676/language/es-MX/Default.aspx>

Badawi, Halim. "Andrés de Santa María. Los años colombianos: 1893–1911". Museo de Arte Moderno de Bogotá. Consultado octubre 3 de 2015 //www.mambogota.com/web/interna-actividad.php?cod=bGVvbmlkPTM2bGVvbg==

Barney Cabrera, Eugenio. "Margarita Holguín o la disciplina de lo inútil". En *El arte en Colombia: temas de ayer y de hoy*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1980.

Barney Cabrera, Eugenio. "Manifestaciones artísticas en tiempos revueltos". En *Historia del arte colombiano*, vol. IV. Barcelona/Bogotá: Salvat Editores, 1988.

Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo: Los hechos y los mitos*, t. I. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1969.

Bermúdez, Suzy. "El «bello sexo» y la familia durante el siglo XIX en Colombia". *Historia Crítica*, nº 8 (1993).

Borja, Jaime Humberto. "Sexualidad y cultura femenina en la Colonia. Prostitutas, hechiceras, sodomitas y otras transgresoras". En *Las mujeres en la historia de Colombia,* dir. Magdala Velásquez Toro, t. III. Bogotá: Norma, 1995.

Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 2010.

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.

Campillo, Antonio. "La crisis del pensamiento occidental". *El País*, abril 13, 2013. Consultado junio 25 de 2015. <<http://elpais.com/elpais/2013/02/01/opinion/1359743184_320902.html>>

Carosio, Alba. "La ética feminista: más allá de la justicia". *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* 12, nº 28 (2007). Consultado el octubre 6, 2015. <http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S1316-37012007000100009&script=sci_arttext>

Curiel, Ochy. *Género, raza, sexualidad. Debates contemporáneos.* Consultado octubre 7 de 2015. <http://www.urosario.edu.co/urosario_files/1f/1f1d1951-0f7e-43ff-819f-dd05e5fed03c.pdf >

Curiel, Ochy. "Identidades esencialistas o construcción de identidades políticas: el dilema de las feministas negras". *Otras Miradas,* nº 2 (2002).

de la Cruz, sor Juana Inés. *Poner bellezas en mi entendimiento. Antología poética.* Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2015.

Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.

Dicker, Mariana. *Proyecto de creación: Mutaciones del Edén.* Julio de 2013 Consultado junio 25 de 2015. <http://www.utadeo.edu.co/es/investigacion/artes-plasticas/42/proyecto-de-creacion-mutaciones-del-eden-mariana-dicker-2013>

Didi-Huberman, Georges. *Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad.* Madrid: Losada, 2005.

Valcárcel, Amelia. *Feminismo en el mundo global.* Madrid: Cátedra, 2008.

Domínguez Gómez, Eduardo. "El espíritu de las modas femeninas del siglo XX". En *Las mujeres en la historia de Colombia,* dir. Magdala Velásquez Toro, t. III. Bogotá: Norma, 1995.

Eiger, Casimiro. "Las mujeres y las iniciativas artísticas". En *Crónicas de arte colombiano 1946–1963*, comp. Mario Jursich Durán. Bogotá: Banco de la República, 1995.

Eisler, Riane. *El cáliz y la espada, nuestra historia, nuestro futuro*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1990.

Eraso, Mónica. "Transfusiones vampíricas en el arte colombiano: Alfredo Greñas y la Fulminante". *Revista Vozal*, nº3. Consultado en septiembre 6, 2015. <http://revistavozal.com/vozal/index.php/transfusiones-vampiricas-en-el-arte-colombiano-alfredo-grenas-y-la-fulminante >

Fajardo de Rueda, Marta. "Documentos para la historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1870–1886". En *Escuela de artes y oficios, documento de trabajo*. Bogotá: Centro de Estudios Sociales. Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2004.

Garay, Alejandro. "El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910". *Historia Crítica*, nº32 (2006).

Garib, Tamar. "La contemplación prohibida: las artistas y el desnudo masculino a fines del siglo XIX en Francia". En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, comps. Karen Cordero e Inda Sáenz. Puebla: Universidad Iberoamericana, 2007.

Giraldo, Sol Astrid. *Cuerpo de mujer, modelo para armar*. Medellín: La Carreta Editores, Alcaldía de Medellín, 2010.

Gómez Correal, Diana Marcela. *Dinámicas del movimiento feminista bogotano. Historias del cuarto, salón y calle. Historias de vida* (1970–1991). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012.

Gómez Molina, Paola Marcela. "Régimen patrimonial del matrimonio: contexto histórico que rodeó la promulgación de la Ley 28 de 1932". *Revista Estudios Socio-Jurídicos*, nº1 (2015).

González, Beatriz. *El arte colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Bancafé, Fiducafé y Fondo Cultural Cafetero, 2004.

Gradowska, Anna. *El academicismo: revisión de criterios*. Caracas: Museo de Bellas Artes, 1987–1988.

Herrera, Martha Cecilia. "Las mujeres en la historia de la educación". En *Las mujeres en la historia de Colombia*, dir. Magdala Velásquez Toro, t. III. Bogotá: Norma, 1995.

Jaramillo, Carmen María. *Otras miradas*. Bogotá: Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia, 2005.

Jaramillo, Carmen María. "¿Pintura femenina?". En *Salón de Arte Moderno 1957*: 50 años de arte en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá: Banco de la República, 2007.

Juárez G., Delia. "La chifladura del arte". *La Razón,* noviembre 21, 2010. Consultado septiembre 6 de 2015. <http://www.razon.com.mx/spip.php?article55241 >

León, Marilyn. *Obra activa: (una) historia del performance en Colombia: 1959–1989*. s.l.: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

Londoño, Patricia. "El ideal femenino del siglo XIX en Colombia". En *Las mujeres en la historia de Colombia,* dir. Magdala Velásquez Toro, t. III. Bogotá: Norma, 1995.

Londoño Vélez, Santiago. "Débora Arango, la más importante y polémica pintora colombiana". *Nómadas*, nº6 (2010).

Luna, Lola G. *El sujeto sufragista: feminismo y feminidad en Colombia 1930–1957*. Cali: La Manzana de la Discordia y Universidad del Valle, 2004.

Mahecha, María Victoria. *Clemencia Lucena. Una artista…* Tesis de grado especialización en Historia y Teoría del Arte. Universidad de los Andes, Bogotá, 2007.

Maturana, Humberto. "Prefacio". En *El cáliz y la espada, nuestra historia, nuestro futuro*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1990.

Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.

Medina, Álvaro. "La pintura, pretexto de debate político". Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango. Consultado octubre 3 de 2015. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/procesos/cap2.htm>

Medina, Álvaro. "«Exposición de Bellas Artes», Rafael Pombo". Biblioteca Virtual Biblioteca Luis Ángel Arango. Consultado octubre 3 de 2015. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/procesos/cap20.htm>

Mejía Pavony, Germán. "En busca de la intimidad (Bogotá 1880–1910)". En *Historia de la vida privada en Colombia*. T. II. Los signos de la intimidad. El largo siglo XX, dirs. Jaime Borja Gómez y Pablo Rodríguez Jiménez. Bogotá: Taurus, 2011.

Mújica, Elisa. *Los dos tiempos*. Bogotá: Iqueima, 1949.

Nochlin, Linda. "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?". En *Crítica feminista en la teoría e historia del Arte, comps.* Karen Cordero e Inda Sáenz. *Puebla*: Universidad Iberoamericana, 2007.

Pérez, María Sué. *En busca de la profesión: cambios y realidades en la condición social de los artistas en Bogotá entre 1910 y 1930*. Tesis de grado en Historia, Universidad del Rosario, Bogotá, 2014.

Pollock, Griselda. *Vision and Difference, Feminity, Feminism and the Histories of Art*. Londres: Routledge, 1988.

Preciado, Beatriz. *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la Guerra Fría*. Barcelona: Anagrama, 2010.

Ramírez, Isabel Cristina. "Génesis de la Academia de Bellas Artes de Cartagena de Indias. El papel del arte y del artista–letrado en la consolidación de las ideas de cultura y civilización a finales del siglo XIX" (artículo inédito).

Roca, José Ignacio. Los espacios y las cosas. El mundo interior de María Teresa Hincapié. Abril 12, 2000 .Consultado julio 4 de 2015. <http://universes-in-universe.de/columna/col23/col23.htm>

Rodríguez, Pablo. "El mundo colonial y las mujeres". En *Las mujeres en la historia de Colombia*, dir. Magdala Velásquez Toro, t. II Bogotá: Norma, 1995.

Rodríguez, Pablo. "Entre lo privado y lo público: vida cotidiana en tiempos de la Independencia". Biblioteca Digital, exposiciones virtuales. Biblioteca Nacional de Colombia. Consultado julio 4 de 2015. <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/vida-cotidiana-en-tiempos-de-la-independencia>

Rozo-Moorhouse, Teresa. "Las mujeres y la poesía". En *Las mujeres en la historia de Colombia*, dir. Magdala Velásquez Toro, t. III. Bogotá: Norma, 1995.

Salazar, María Angélica. *Más allá del bello sexo. La teatralización del performance burgués, la distinción social y la indumentaria femenina en Bogotá (1890–1900)*. Tesis de grado, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, 2012. Consultado octubre 3 de 2015. <http://www.icanh.gov.co/index.php?idcategoria=7662>

Salazar, María Angélica. *De encajes, sedas y moños: una historia del performance burgués y de la distinción social en Bogotá (1886–1899)*.Tesis de grado en Historia, Universidad del Rosario, Bogotá, 2012. Consultado septiembre 6 de 2015. <http://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/3985/1010186271–2012.pdf?sequence=19>

"Se inauguró el nuevo museo de «Art Déco», en el centro de Bogotá". *El Tiempo*, mayo 28, 2007. Consultado septiembre 11 de 2015. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS–3574397>

Serrano, Eduardo. *Andrés de Santa María, pintor colombiano de resonancia universal*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1988.

Serrano, Eduardo. "La mujer y el arte en Colombia". En *Las mujeres en la historia de Colombia*, dir. Magdala Velásquez Toro, t. III. Bogotá: Norma, 1995.

Thomas, Florence. "Mujer y código simbólico. Una inscripción desde la carencia". En *Las mujeres en la historia de Colombia*, dir. Magdala Velásquez Toro, t. III. Bogotá: Norma, 1995.

Traba, Marta. "Pintoras colombianas". *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, septiembre 22, 1957.

Uribe de Urdinola, Maritza. "Feliza «baila» en Cali". *Suplemento Dominical* de *El País*, noviembre 18,1979.

Vásquez, William. *Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia: 1886–1899*. Tesis de maestría en Historia y teoría del arte, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2008.

Velásquez, Magdala. "Condición jurídica y social de la mujer". En *Nueva Historia de Colombia*, dir. Álvaro Tirado Mejía, t. IV. Bogotá: Planeta, 1989.

Velásquez, Magdala. "Ofelia Uribe de Acosta". *Credencial Historia,* nº68 (1995). Consultado septiembre 6 de 2015. <http://www.banrepcultural.org/node/73272>

Winter, David. *The Power Motive*. Nueva York: Free Press, 1973.

Ministerio de Cultura

Mariana Garcés Córdoba
Ministra

María Claudia López Sorzano
Viceministra

Enzo Rafael Ariza Ayala
Secretario general

Museo Nacional de Colombia

Daniel Castro Benítez
Director

Ana María Cortés Solano
Subdirectora

Fernando López Barbosa
Gestión de colecciones

CONTRAPORTADA · CAT. 73
[¿Autorretrato?] Hena Rodríguez · ca. 1930 (detalle)

Mujeres entre líneas
Una historia en calve de educación, arte y género.

Carmen María Jaramillo Jiménez
Curaduría y textos

Daniela Uribe
Eugenia Gaviria
Investigación y edición

Ana María Cortés
María Virginia Rodríguez
Coodinación

Abramovic Studio at Location One, N.Y.,
Fabio Arango, Banco de la República,
Iván Castaño, María Clara Cortés, Cromos,
Carmen María Jaramillo, Karen Lamassonne,
Andrés López, Óscar Monsalve, Samuel Monsalve,
Ernesto Monsalve, José Alejandro Restrepo, Carlos
Iván Rodríguez, Gustavo Romero, Carlos Tobón
Fotografía

Javier D. Tibocha
Preprensa

Impresión
Legis

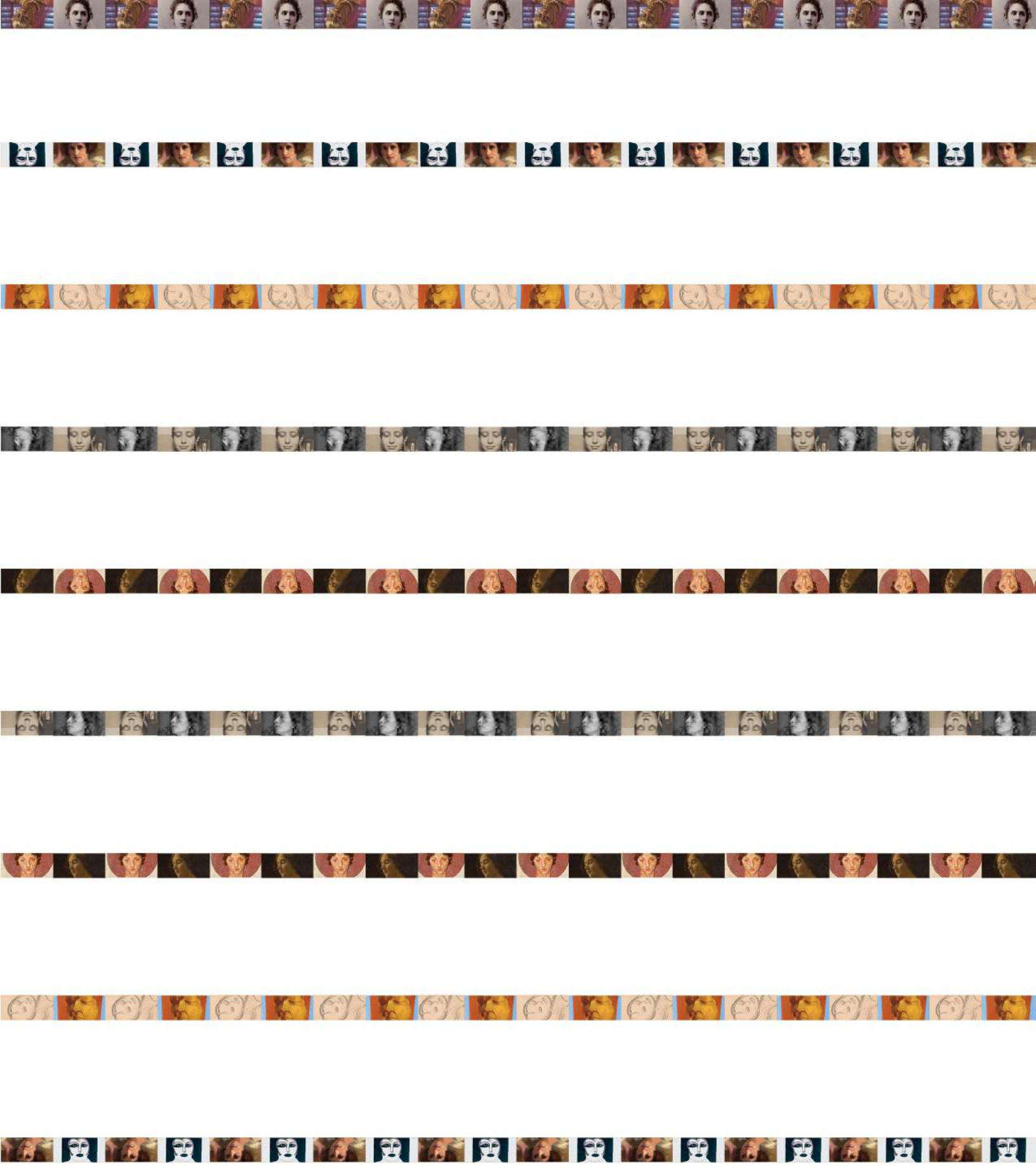
Bogotá 2015

ISBN 978-958-753-210-4

AGRADECIMIENTOS

Banco de La República
Fondo Cultural Cafetero
Galería Casas Riegner
Galería El Museo
Instituto Caro y Cuervo
Mambo
Museo de Antioquia
Museo de Arte Moderno de Medellín
Suramericana
Universidad de los Andes

Ruth Acuña
Olga de Amaral
Liliana Angulo
Andrés Arias
María José Arjona
María Natalia Ávila
Julián Barba
Delfina Bernal
Beatriz Caballero
Gloria de Campuzano
Luis Bernardo Campuzano
María Teresa Cano
Enrique Cárdenas Olaya
Barbarita Cardozo
Sigrid Castañeda
María Clara Cortés
Elvira Cuervo de Jaramillo
Cecilia Londoño de Estrada
Mariana Dicker
Guiomar Dueñas
Diana Duque
Clemencia Echeverri
Mónica Eraso
Beatriz González
Nadia Granados
Sonia Gutiérrez
Mercedes Holguín
Rosita Jaramillo
Karen Lamassonne
Pablo Leyva
María Victoria Mahecha
María Margarita Malagón
MaríaEvelia Marmolejo
Hugo Márquez
Delcy Morelos
Karla Moreno
Andrés Pardo
Yolanda Puyana
Isabel Cristina Ramírez
Catalina Rodríguez
Julia Salazar
Rosa María Salazar
Eduardo Serrano
María Eugenia Serrano
Sergio TrujilloDávila
Jerónimo Uribe
Alejandro Valencia
Yoreli Valero
Ana María Villate
Colectivo Zunga



MINCULTURA

TODOS POR UN NUEVO PAÍS
PAZ · EQUIDAD · EDUCACIÓN

Museo Nacional de Colombia

ecopetrol

Ibermuseus
Ibermuseos