

**La mujer artista en la historia del arte en Colombia a partir de la segunda  
mitad del siglo XX**

**María Alejandra González Vásquez**

**Universidad Pontificia Bolivariana**  
**Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades**  
**Facultad de Historia**  
**Programa de Historia**  
**Medellín**  
**2024**

**La mujer artista en la historia del arte en Colombia a partir de la segunda  
mitad del siglo XX**

**María Alejandra González Vásquez**

**Trabajo de grado para optar el título de Historiadora**

**Asesor:**

**Juan David Restrepo Zapata**

**Universidad Pontificia Bolivariana**

**Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades**

**Programa de Historia**

**Medellín**

**2024**

**Mayo de 2024**

“Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o en cualquiera otra universidad”.

Art. 92, parágrafo, Régimen Estudiantil de Formación Avanzada.

**Firma del autor**

*Elena Alexandra Glez V*

---

**Dedicatoria:** A Beatriz Acosta Mesa, mujer de profundidad inspiradora.

Faro en momentos de oscuridad.

## **Agradecimientos.**

Quiero agradecer a la Compañía de María que desde mi niñez me ha acompañado, formado y guiado en mis más importantes decisiones. Agradezco la presencia amorosa de Beatriz Acosta Mesa, quien no solo me ayudó a reconocer mis grandes capacidades sino también a acogerlas y verlas como forma de donación del ser.

Agradezco a mi familia, en especial a mi madre que supo enseñarme el valor del esfuerzo y la fortaleza que se debe tener para enfrentar cada momento de la vida, fortaleza que me ha permitido llevar esta carrera a buen término. Así mismo, quiero destacar el apoyo de Maria Victoria Gómez, quien no ha dudado en apoyarme y guiarme con amor en este camino de la vida.

Quisiera aprovechar este momento para agradecer desde el fondo de mi corazón el apoyo de mi compañero de vida, Miguel, gracias a sus aportes, a leer con detenimiento cada uno de los textos que le he compartido he logrado hacerme cuestionamientos que han enriquecido mis planteamientos, ha sido un pilar fundamental en todo este proceso. Así mismo agradezco la presencia amorosa de nuestra pequeña Paz que seguirá siendo motivo de caminar de manera decidida. Gracias a mis maestros caninos Hades y Hefestos que con su nobleza, alegría y sencillez me han revelado el rostro más noble de Dios y día a día me enseñan sobre lo fundamental, que nada tiene que ver con grandes títulos, lujos o reconocimientos.

Finalmente agradezco a mis maestros y compañeros de camino. Libia J. Restrepo, Claudia Avendaño, Ramón Arturo Maya y Sara Fernández, quienes desde el quehacer de maestros dieron grandes enseñanzas a mi vida profesional y personal. Gracias a Juanita, Daniel y Carmen Elisa que desde el compañerismo me permitieron caminar por los senderos de la amistad y el conocimiento, gracias por todo lo que recorrimos juntos, por forjar algo más allá de las aulas.

Gracias a Dios que me ha dado esta bella vocación. Historiadora.

## CONTENIDO

Introducción.....	1
<b>Capítulo I. Perspectiva crítica del pasado a partir del arte.....</b>	<b>10</b>
1.1 La imagen como documento histórico desde Peter Burke.....	16
<b>Capítulo II. La mujer en el mundo del arte a partir de la segunda mitad del siglo XX.....</b>	<b>20</b>
2.1 Panorama internacional de la mujer artista.....	21
2.2 Panorama nacional de la mujer artista en esa época: los vínculos del arte con los oficios del hogar.....	32
2.2.1 Las estudiantes de Pedro Nel Gómez.....	45
2.2.2 La planchadora de Eladio Vélez.....	48
2.3 Mujeres en el arte: el papel de la argentina Marta Traba.....	52
2.3.1 Obras disruptivas y posición crítica.....	55
2.3.2 Arte disruptivo.....	58
<b>Capítulo III. Ser mujer artista en Colombia: los casos de Débora Arango, Beatriz González y Clemencia Lucena.....</b>	<b>63</b>
3.1 Débora Arango.....	64
3.1.1 Historia breve de la artista: una mujer anacrónica para su época.....	65
3.1.2 Obras específicas que evidencian lo disruptivo y lo crítico.....	69
3.1.3 La salida de Laureano y La República (1953 - 1957).....	74
3.1.4 La madona en el silencio (1986).....	79
3.2 Beatriz González.....	82
3.2.1 Historia breve de la artista.....	82
3.2.2 Obras específicas que evidencian lo disruptivo y lo crítico.....	83
3.2.3 Decoración de interiores (1981).....	87
3.2.4 Las delicias 3 (1996).....	90
3.3 Clemencia Lucena.....	95

3.3.1 Historia breve de la artista.....	96
3.3.2 Obras específicas que evidencian lo disruptivo y lo crítico.....	97
3.3.3 Preclara, dama, altísima cifra de rancio abolengo y vastacul (1970).....	100
3.3.4 Vivan las marchas campesinas (1971).....	102
Conclusiones.....	104
Referencias y bibliografía.....	112
Trabajo de archivo.....	119
Anexo 1: Panfleto de Margaret Sanger.....	120
Anexo 2: Fichas técnicas.....	121
Anexo 3: Ficha de imagen.....	128

## Introducción

Álvarez afirma que la “historia está fundada sobre una duda metódica” y por ende el objeto histórico es el fruto de una construcción racional, en la que el arte puede ser vista como una categoría histórica que como bien dice María Guadalupe Álvarez “se concreta en condiciones específicas”.<sup>1</sup>

Las obras de arte por un buen tiempo fueron la manera en la que se determinaba la identidad cultural de una sociedad, cuyos valores eran encarnados o criticados; puesto que dicha identidad, está siempre en recreo por influencias que pueden venir de muchas fuentes, entre ellas el arte, con su carácter social, en tanto síntesis, conocimiento, descubrimiento, y revelación de los aspectos esenciales de la realidad, que se transmiten en forma de imágenes artísticas.

El arte cumple las funciones de comunicar, educar y formar valores, donde el hombre puede adquirir visiones, concepciones y conocimientos relacionados con su arraigo cultural y su identidad, que permiten la conservación de elementos socioculturales necesarios para compartir un mismo espacio cultural y de pertenencia<sup>2</sup>. Sin embargo, las nuevas concepciones del arte permiten hablar de una estética de la recepción. Giulio Carlo Argan, en su texto *Historia de la ciudad* (1986) afirma que hablar de la historia de la producción y recepción de arte es hablar de la historia de la ciudad misma. Y hablar de la historia de una ciudad, de un entorno, es sin duda hablar de sus mujeres, de sus artistas y de su influencia.

El ser humano siempre ha tendido a manifestar sus mociones interiores a través del arte, como ejemplo claro, tenemos la serie de pinturas rupestres de la isla Célebes en Indonesia, las cuales datan por lo menos de 44.000 años atrás. Por supuesto, la mujer dentro de todo grupo humano ha tenido un papel preponderante, y nos atrevemos a decir que es probable que muchas de estas series, tal y como se conocen, han contado con algún tipo de intervención

---

<sup>1</sup> Miladys Álvarez, “La lectura del presente en la construcción de la historia revisiones y propuestas” en *Ensayos: Historia y teoría del arte*. Universidad Nacional de Colombia, 2009

<sup>2</sup> Medina García, E.; Sánchez Matos, Y.; Rey, W. y Naung, Y.: "La identidad cultural en la obra de arte. Aproximaciones a su estudio", en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Mayo 2012, [www.eumed.net/rev/cccs/20/](http://www.eumed.net/rev/cccs/20/), n.d.

femenina. La irrupción de la mujer al arte en Colombia —por lo menos de manera pública—, se produjo después del establecimiento y consolidación de las academias de Bellas Artes a finales del siglo XIX en las ciudades de Medellín y Bogotá. Estos centros estaban dirigidos y diseñados para la participación de alumnos hombres, por consiguiente, las mujeres que inicialmente tuvieron acceso fueron aquellas que pertenecían a la aristocracia local, al ser tomadas bajo tutela por algunos de los artistas de la época. Las lecciones estaban enfocadas especialmente en pintura, con temáticas religiosas, retrato y paisajismo. Entre algunas de las representantes femeninas de este momento están Elvira Vargas, Juana Scarpetta y las hijas del pintor José María Espinosa.

La presencia de la mujer en el arte colombiano se manifiesta de acuerdo al momento histórico ya sea yendo con o en contra del *statu quo* político y va ligado directamente con su persistencia en la producción artística. Por ello en este trabajo se tomarán como referentes a Débora Arango, Beatriz González y Clemencia Lucena como artistas que desarrollaron su obra durante la segunda mitad del siglo XX. Estas mujeres que caben dentro de unas convenciones analíticas, metodológicas y epistemológicas propias del arte moderno y de su entorno; permitiendo no sólo una estética *a priori* de la obra, sino también una estética *a posteriori* de la recepción de la obra. Pues la relación que se establece entre el artista, las obras y el público ha dado como resultado una visión que podríamos llamar comunitaria, ya que las artistas anteriormente mencionadas se aventuran y llevan sus obras a un nivel en el que es posible hacer una reflexión desde un marco de los procesos sociales y culturales.

Por consiguiente, este trabajo de grado tendrá como tema: *La mujer artista en la historia del arte en Colombia durante la segunda mitad del siglo XX (1950 - 2000)*; se dividirá en tres capítulos, en el primer capítulo se hará un análisis de lo que ha sido la perspectiva crítica a partir del arte, aproximándonos desde Peter Burke a la perspectiva de la imagen como documento histórico. En el segundo capítulo se abordará la historia del arte en Colombia durante la segunda mitad del siglo XX, la influencia de las diferentes corrientes internacionales que se venían produciendo a la par de los hechos históricos. Así mismo, se analizará el papel de la mujer en el arte, particularmente el papel de la crítica Marta Traba, así como la influencia de artistas como Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez en el devenir y la percepción de la mujer artista en Colombia, En el tercer y último capítulo estudiaremos los casos de Débora Arango, Beatriz González y Clemencia Lucena, evidenciando cómo han unido el arte a sus posturas políticas e ideológicas, desarrollando con cada una de ellas y su

obra un estado de la cuestión. En última instancia daremos cuenta de las similitudes que se encuentran entre las artistas analizadas, sus aportes a la construcción social del país y la manera en que las obras de mujeres del siglo XX influyeron en la manera en que se visibilizaron las diferentes problemáticas nacionales.

Durante las primeras décadas del siglo XX el retratismo continuaba en auge, como manifestación de las élites del poder que querían reflejar cómo el arte y la política eran una unión indisoluble y para la época —por supuesto— al parecer necesaria. En ese momento, las abanderadas del arte colombiano eran Inés Acevedo, pintora retratista, que fue nombrada en 1935 profesora de dibujo en la Universidad Pedagógica y en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, y Blanca Sinisterra, retratista, quien participó en el Primer Salón de Artistas en 1940; lo haría también en 1952 y 1957. Cabe destacar que, en este primer Salón de artistas, dieciséis mujeres hicieron parte de la muestra de setenta y tres seleccionados.

Pasado el primer trienio del siglo XX, surge un espíritu nacionalista, fruto de intervenciones y políticas extranjeras, las cuales se fijaron en el espacio artístico. Débora Arango, transgresora de su época por pintar desnudos que le originaron la excomunión y el rechazo colectivo, abordó temas sociales y políticos con gran crudeza; obreros, prostitutas, maternidades y monjas que reflejan sus ansiedades reprimidas. Su marginalidad se ve en sus óleos y acuarelas. En este momento se consolida un nuevo arte ya dentro de lo moderno, cuya estética chocaba con la moral de la Iglesia católica de la época.

A finales de los años cincuenta el arte estuvo permeado por el compromiso sociopolítico de los artistas. La creación de MAMBO (Museo de Arte Moderno de Bogotá), permitió al arte moderno proliferar, explorar nuevas técnicas y hacer piezas de arte más complejas, conceptuales y menos tradicionales. La década de los setenta hizo que el trabajo en conjunto de artistas y críticos diera difusión a la cultura y fuera accesible al público, consolidando el fenómeno del arte en el país. Beatriz González hace parte del grupo de artistas expuestos en el MAMBO y tutelados por la crítica argentina Marta Traba. Su obra representa la idiosincrasia local con agudeza, técnicamente maneja su pintura “Pop” como un artesano, llevando sus representaciones de la sociedad a una apariencia “*kitsch*” de manera natural, orgánica y verídica. González, quien ha sido catalogada como una “pintora de provincia”, ha cuestionado con frecuencia la relación de subordinación existente entre las localidades marginales y los centros dominantes de la producción artística y cultural, representados por Europa y Estados Unidos. Su obra encarna tanto una reacción a esta relación desigual como

un nuevo punto de partida. El objetivo de la artista va más allá de la simple crítica a la representación sugerida en su uso de imágenes, y alcanza un abordaje más amplio del estado de la cultura en Colombia y su relación con el persistente legado del colonialismo artístico.

Clemencia Lucena, por su parte, elaboró su obra plástica desde mediados de la década de 1960 hasta principios de la década de 1980. Además de pintora, Lucena ejerció una apasionada militancia en el Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR), una agrupación de izquierda que aglutinó a un número destacado de artistas e intelectuales en la década de 1970. Dicha militancia influyó en su concepción acerca del arte y el papel de los artistas en la sociedad, siendo su obra, precisamente, fiel testimonio de sus apreciaciones y aspiraciones políticas.

Dentro de las fuentes primarias, se considerarán las valiosas aportaciones de la crítica de arte Marta Traba, plasmadas en la Revista Prisma. Así mismo, se explorarán diversos artículos periodísticos dedicados a Débora Arango, publicados en reconocidos periódicos como El Colombiano, El Herald de Antioquia, La Defensa, El Espectador, La Razón, El Tiempo y Vanguardia Liberal. Se dará especial atención a la valiosa documentación almacenada en el Archivo Sociedad Amigo del Arte, Colección FAES, Universidad Eafit, y en el Museo de Arte Moderno de Medellín. Además, se examinarán detenidamente las contribuciones de Beatriz González y el Diario personal de Clemencia Lucena. La investigación también se sumergirá en el archivo personal de Débora Arango, resguardado por la Universidad EAFIT. Se prestará especial atención a las expresiones y reflexiones compartidas por Ofelia Uribe de Acosta durante el Primer Congreso Femenino en Bogotá en 1930.

Dentro de las fuentes secundarias, se tomará como referente a Sara Fernández Gómez, con su tesis de maestría “Conceptos generales en las historias del arte colombiano: historia, arte y nación, 1959-1985”, en él, la autora hace una búsqueda de los textos iniciales de la historia del arte en el país y a su vez de aquellos que iniciaron el proceso de consolidación de la disciplina, buscando una delimitación temporal y haciendo uso de la larga y mediana duración propuesta por Fernand Braudel. También argumenta por qué en el caso colombiano y en su trabajo en particular no se tiene en cuenta la nacionalidad de los autores de algunas historias del arte, pues Fernández Gómez considera pertinente los casos de Juan de Garganta, Francisco Gil Tovar y Marta Traba. Para el trabajo seleccionó un período entre 1956 y 1985 veintiséis años.. Explica la razón por la cual se inició en 1959, año en que sale la publicación

de Artes Plásticas en Colombia de Garganta y a su vez por qué algunos textos no fueron incluidos. Al dar cuenta de la estructura de cada uno de los capítulos responde a la hipótesis que los motivó y los límites espacio temporales que se tuvieron en cuenta. Por último, da pautas de lo que el lector podrá encontrar en las conclusiones finales como resultado del trabajo investigativo, de los nuevos ejes discursivos en el arte colombiano y la preocupación por una historia del arte con una delimitación amplia que trajo consigo el siglo XXI.

El trabajo realizado por Fernández Gómez como reflexión teórica cumple con el objetivo de llenar un vacío historiográfico vinculado a reflexiones críticas sobre la historiografía del arte colombiano. Analiza de forma rigurosa cómo las ocho historias del arte del siglo XX, que se configuran como sus fuentes primarias fueron la base para la crítica disciplinar actual. El análisis de los diferentes textos y de teóricos que aportan en los conceptos de historia, arte y nación dieron pie a que se pudiera entender cómo se ha venido desarrollando el campo disciplinar de la historia del arte en Colombia. Como bien lo afirma la autora, esta investigación más que una respuesta definitiva buscó ser un conjunto orgánico y cambiante donde el análisis de los diferentes autores permitió hacer una indagación adecuada de las estrategias utilizadas por la escuela de los Annales y el Narrativismo, siendo estos hechos sintomatológicos de una época y un estado de las cosas. Es así como conceptos generales en las historias del arte colombiano: historia, arte y nación, 1959-1985. se hace necesario dentro de la nueva historiografía del arte nacional para comprender los conceptos de historia, arte y nación.

En el texto "Marta Traba y Clemencia Lucena: Dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta", la autora María Mercedes Herrera Buitrago inicia proporcionando un conciso resumen que contextualiza la situación política de Colombia en los años sesenta, destacando la notable influencia del arte en el panorama nacional de ese período. Este preámbulo sienta las bases para la comprensión de la intersección entre el arte y la coyuntura política de la época. La introducción del artículo prosigue delineando los objetivos que guiaron el desarrollo del mismo. En esta sección, la autora delimita claramente las metas propuestas, ofreciendo una visión panorámica de la travesía analítica que se emprenderá. Además, se destaca el propósito de explorar y contrastar las perspectivas artísticas y políticas de dos figuras prominentes: Marta Traba y Clemencia Lucena.

Con esta estructura inicial, María Mercedes Herrera Buitrago establece un marco conceptual que orienta al lector hacia el análisis detenido de las visiones críticas de Traba y Lucena. La elección de estas destacadas figuras del ámbito artístico y sus respectivas posturas frente al arte político en la década de los setenta constituye el eje central del trabajo, prometiendo un estudio exhaustivo que contribuirá a la comprensión más profunda de la interacción entre arte y contexto sociopolítico en Colombia durante ese período.

A lo largo del texto, Herrera Buitrago nos sumerge en diversas posturas políticas e ideológicas que se vivieron en el campo del arte en Colombia. En su análisis da cuenta de ciertos referentes intelectuales, se habla de la influencia con la que contó Marta Traba a lo largo de su desarrollo teórico y la corriente que inspiró la posición política y artística de Clemencia Lucena. Evidencia la nacionalización del arte pop, se manifiesta frente a la posición que Traba tenía ante a las artes serviles y cómo el arte pop podía ser adaptado al panorama artístico nacional, a su vez hace una crítica a la obra de Beatriz González por su connotación hacia la cultura popular. La autora pone de manifiesto lo que podría haber sido la postura de Lucena sobre el arte y las cuatro cuestiones que este debía resolver, afirmando también que la manera en que Marta Traba veía el arte era de una forma clasista en la que no se tenía en cuenta lo popular. También desarrolla un análisis a la idea que tiene Marta Traba sobre la obra de Beatriz González, llegando a afirmar incluso que esta era más subversiva que revolucionaria ya que entendía que la revolución tenía como destino histórico efectuar un cambio radical en el sistema. Por último Herrera Buitrago, revisa las distintas concepciones sobre lo popular, lo subversivo y lo revolucionario en Clemencia Lucena y Marta Traba, generando posiciones irreconocibles e irreconciliables entre ellas. En consecuencia, la autora ofrece una serie de conclusiones que llevan al lector a cuestionarse en torno a la forma en que se ve el arte político en el país, entregando una mirada clara de lo que podrían ser luces para nuevas investigaciones en este campo de la teoría del arte nacional.

Por su parte, Eugenio Barney Cabrera, con su texto *Geografía del arte en Colombia 1960* (1963) evidencia de manera inmediata el interés de las diferentes instituciones nacionales en la difusión del conocimiento vinculado a las manifestaciones plásticas, ya que su edición y posterior publicación fue apoyada por el Ministerio de Educación Nacional. En términos formales este es quizá el caso más interesante, pues si bien tiene una delimitación temporal bastante estrecha que va de la Colonia tardía a inicios de los años sesenta del siglo XX, es un texto que apela a la lógica espacial como clave de configuración discursiva. Para el autor,

abogado de profesión pero interesado en la estética, las artes plásticas y la historia y director del Instituto de Bellas Artes, el espacio geográfico es lo que le permite pensar en las características regionales del arte desde cierta insularidad a causa de la ausencia de una verdadera escuela de arte nacional y precisamente a raíz de ello divide el texto en capítulos dedicados a: “La Provincia Caucana”, “La Provincia de Cali”, “La Provincia de Antioquia”, “La Provincia Atlántica o Caribe” y “La Provincia Central”, con el fin de establecer la expresión artísticas y las particularidades del gusto de cada sector geográfico. Un elemento interesante es la condición biológica de la idea de progreso, donde se ve la propia contemporaneidad como un momento de crisis caracterizado por una tendencia del arte por el dólar. Asimismo, este texto nos hace preguntarnos en qué medida la concepción vasariana de la historia del arte está superada, pues si la idea es que esta es una de artistas y obras, la Geografía se caracteriza por descripciones de la obra en tanto producción general y no de casos específicos. Por eso, de las 54 obras que se reproducen, 15 a color y las demás en blanco y negro, ninguna se menciona de manera puntual a lo largo del texto. Adicional a esto, el lector debe recurrir al final del libro para conocer los detalles, pues en el cuerpo del mismo solo se encuentran las láminas sin referencia alguna al autor o nombre de la misma.

Paul Yeison Moreno Torres, en “El valor estético de la idea. Los años setenta y la génesis de un nuevo paradigma estético en Colombia”, estudia el cambio propiciado en las perspectivas artísticas del arte nacional surgidas en la década de 1970. Este cambio se produce básicamente en la importancia que adquiere el carácter ideológico de la obra de arte en los procesos de recepción y comunicación originando consecuentemente la renovación de los valores plásticos, y con ello la generación de un nuevo paradigma estético. Investigadores como Miguel Antonio Sánchez Huertas, Carmen María Jaramillo, Ivonne Pini, María Teresa Guerrero y María Mercedes Herrera, han señalado cómo en la década de 1970 sobreviene un cambio en las perspectivas artísticas del arte nacional; sin embargo, esta investigación presenta un enfoque que si bien se nutre de las tesis de los autores antes mencionados orienta su mirada sobre los procesos de recepción y comunicación de ideas en las obras. Aun cuando es evidente el cambio en las formas de producir, experimentar y valorar el arte a partir de la década del setenta, el cambio más significativo no se produce en los aspectos formales aun cuando éstos sean los más evidentes, sino en las formas de comunicar ideas a través de la obra, esta innovación implica reflexionar sobre los cambios en la década ya señalada como el inicio de un nuevo paradigma estético que repercutirá en las formas de producir y valorar el arte en general.

Los cuatro textos presentados anteriormente permiten probar las diferentes formas en que se ha visto el arte en Colombia, al realizar una revisión historiográfica sobre las intervenciones en la historia del arte de la mujer en Colombia, se encuentra un gran número de textos en torno a la historia del arte en el país, sus avances, retrocesos y retos dentro del mundo del arte en general. La historiografía sobre la intervención femenina en el arte en Colombia refleja una atención creciente, evidenciando el aprecio por este tipo de contribuciones, en las que es posible tener en cuenta como a lo largo del tiempo se han dado nuevas voces y perspectivas frente a la experiencia de la mujer en el campo del arte en Colombia. Es posible encontrar entonces textos como "Mujeres artistas en Colombia: Una mirada retrospectiva" (1995) de Clara Martínez Toledo, la autora realiza un análisis sobre las mujeres artistas en Colombia desde el periodo colonial hasta finales del siglo XX, intentado llamar la atención sobre los logros y obstáculos que estas debieron afrontar. Por su parte, Ana María Garzón Mantilla, ofrece una crítica sobre la historia del arte en Colombia y con su libro *"Perspectiva feminista en el arte en Colombia"* (2003) revela la marginalización y discriminación a la que se expone la mujer artista en el país. Isabel Cristina Restrepo con *"Pioneros del arte en Colombia"* (2007) evidencia las barreras sociales a las que se enfrentaron las primeras mujeres artistas y cómo derribaron las normas de género dentro del arte colombiano. El libro *"Arte y género en Colombia: Una mirada contemporánea"* (2015) de Laura González nos ubica en la situación actual de las mujeres en Colombia, creando cierta relación con la obra de Isabel Cristina Restrepo, ya que uno de los textos busca las contribuciones femeninas en el arte a pesar de las barreras sociales en las primeras mujeres y el otro hace lo propio en el mundo contemporáneo. Obras como "Mujeres en el arte colombiano: Historias de lucha y superación" (2012) de Claudia Ramírez y "Género y arte en Colombia: Reflexiones críticas" (2019) editado por Javier Sánchez, junto con la editorial XYZ, muestra los avances y los retos a los que se siguen enfrentando las mujeres artistas en Colombia.

Si bien se pudo encontrar análisis de la vida y obra de algunas mujeres artistas, la historia del arte —nos atrevemos a decir— las ha silenciado un poco al no mencionarlas dentro de la crítica o bien dejándolas caer en el olvido, en especial a aquellas mujeres que fueron sinónimo de “rebeldía” durante la segunda mitad del siglo XX. El texto de Fernández Gómez permite una aproximación general a la historia del arte y al concepto de arte y nación que la envuelve y que de alguna manera es indisoluble, pues bien dice Beatriz González un buen arte es el que interpela y lleva al sujeto a cuestionarse frente a las formas de vida que le atañen. La obra de Herrera Buitrago, da luces sobre las diferencias que se podían encontrar en

artistas y críticas de arte que manejaban una fuerte carga ideológica como era el caso de Marta Traba y Clemencia Lucena. Moreno Torres por su parte, nos aproxima a la idea estética propia de los años sesenta, los nuevos paradigmas estéticos y la recepción que tuvo en el país el arte moderno. Barney Cabrera deja manifiesto su interés personal por las manifestaciones plásticas, desarrollando una delimitación temporal bastante estrecha que va de la Colonia tardía a inicios de los años sesenta del siglo XX.

## Capítulo I

### **Perspectiva crítica del pasado a partir del arte.**

El arte siempre nos ha permitido examinar, reflexionar y analizar críticamente nuestra historia, dando paso no solo a la creatividad que nos habita como seres humanos sino también a las narrativas que hemos creado a través de los años. Ernst Gombrich en *La historia del arte (1950)*, destaca que nuestras interpretaciones de la historia del arte están ligadas tanto a la formación como a la posición social y cultural, por lo tanto tenemos limitaciones inherentes a esta condición, lo que lleva a un acercamiento particular frente a las obras de arte del pasado. A partir de esto, es posible afirmar que una visión más completa y enriquecedora puede motivar para comenzar a considerar la relación entre mujer y arte, es necesario pasar por *La historia de las mujeres*, (1994) teniendo en cuenta los aportes de Georges Duby y Michelle Perrot y su necesidad por evidenciar que había que cederle la palabra al género femenino. Ambos han intentado comprender el lugar de estas, su condición, sus papeles, su poder, su silencio y su palabra. así como también la variedad de las representaciones de la mujer, una vez Dios, otra Madona, otra Bruja. Nos aproximamos desde este punto, dado que se hace necesario ver cómo las categorías de género se ven afectadas por el tiempo y con ello la significación social y cultural que se ha dado a las mujeres.

Joan Scott ha creado una obra llamada *Género e Historia* que sirve como una guía para comprender las complejas intersecciones entre el género y el ámbito histórico. La autora, que publicó su obra en 1986, es mundialmente reconocida por su contribución al desarrollo de la teoría de género, dejando una profunda huella en el discurso académico. Scott utiliza su conocimiento científico para cuestionar las ideas convencionales sobre la historia, proponiendo una revisión crítica que considera al género como una categoría de análisis esencial. Desde el principio, la autora establece un diálogo complejo con las teorías feministas que surgieron en ese momento, integrando de manera magistral conceptos como la construcción social del género y la diferencia sexual. La propuesta de Scott de considerar el género como una construcción discursiva en lugar de un atributo preexistente es una de las aportaciones más notables de la obra. Este método deconstruccionista cuestiona las narrativas

históricas convencionales al mostrar cómo las relaciones de poder se relacionan con las representaciones de género a lo largo del tiempo.

No dejaremos de lado autoras como Marie - Jo Bourel, quien pone en evidencia en textos como *“Las Femmes Dans l’art”* (2004) la noción que entrega la imagen sobre la vida de las mujeres, dando cuenta de su poder e influencia, a partir de una propuesta descriptiva, así como de un análisis del discurso.

Arthur Danto, defiende y representa un modelo de crítica humanista, para el cual la excelencia artística se mide por el valor de las ideas que encarna la obra y las actitudes que provoca. Las obras de arte son y han sido siempre “símbolos encarnados”, maneras de expresar ideas, deseos, temores o críticas. Aunque no todos los teóricos del arte comparten sus ideas, Danto estuvo convencido de que a mediados de los 60 's se había llegado al final de lo que hasta entonces se había considerado arte, este se vale de elementos iconográficos, así como de un gran análisis para lograr dar respuesta sobre el fin del arte. Por su parte, Ernst Gombrich, en su texto *La historia del arte* (1999), plantea la no existencia del arte, pero sí del artista, y que hoy a diferencia de hace algún tiempo no se necesita de mecenas, sino sólo y únicamente de un deseo profundo de trazar sus ideas, es evidente el carácter analítico, descriptivo y discursivo que desarrolla dentro de la obra. Si bien no hace ningún mal llamar a todas las expresiones arte, el autor afirma que esta no debe escribirse con A mayúscula pues este ha de significar muchas cosas en tiempos y lugares distintos y exhibirlo de esta manera solo habla de la existencia de un fantasma que en ocasiones se torna como ídolo. Plantea que “los acontecimientos diarios sólo se transforman en historia cuando hemos adquirido suficiente distancia como para saber qué efecto (si surte alguno) han tenido sobre los acontecimientos posteriores”<sup>3</sup> Es así como mujer y arte tienen una relación en tanto en el arte feminista tiene un contenido político específico y a su vez que todo contenido político hace parte de cierto carácter ideológico.

Ahora bien, la mujer que se desenvolvía después de la segunda mitad del siglo XX evidenciaba su relevancia dentro de los movimientos feministas los cuales se vieron tocados por una crítica eficaz en la que se dio una revisión de los roles masculinos y femeninos dentro del lenguaje que dominaba lo plástico y lo cultural. Por ello la Representación es lo que permite desarrollar un análisis cultural, partiendo de lo propuesto por Chartier (2002),

---

<sup>3</sup> Ernest .H. Gombrich, *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte* Madrid: Debate, 1999), 600

teniendo en cuenta la importancia de comprender el signo representado, separado de lo que podría ser su significado. El autor parte de cinco categorías de análisis, la historia de lectura y la escritura, la materialidad del texto, la circulación de los textos, las prácticas de recepción y apropiación de los textos y la relación entre texto y contexto para comprender y dar cuenta de la idea de Representación.

Igualmente, es importante tener en cuenta la Historia Cultural y con ella, autores como Johan Huizinga (1960) quien afirmaba que la historia debía tener algún punto de encuentro con la cultura y por ende con la sociedad, pues es ese acto el que permite cierta relación entre la vida nacional y la historia; y esta se hace fundamental en tanto que, si no hay una unión de estos elementos, para Huizinga es una historia que no va por el camino adecuado<sup>4</sup>. Lo anterior, nos lleva a pensar en esa relación entre la obra de arte femenina y el panorama en el que se debían desenvolver las artistas, esto es sumamente relevante, si pensamos en el medio por el cual la mujer ha logrado plasmar ciertas formas del pasado, y así responder de manera personal a un acontecimiento histórico.

Así, podemos evidenciar esa relación entre lo que es el arte femenino en una época específica y la identidad disruptiva de quien ejerce como artista y por tanto esa influencia de su obra dentro del devenir histórico nacional. Si bien se sabe del cuidado que se debe tener a la hora de utilizar el término política en el ámbito del arte, en nuestro caso en particular no solo se debe tener en cuenta dicha precaución sino también la relación que tienen las artistas seleccionadas y su obra con dicho fenómeno. Estas, bien pueden ser consideradas como mujeres anacrónicas para su época, revolucionarias o por qué no, un tanto contestarias. Esto responde a la idea de cuatro siglos atrás de cargar la cotidianidad con cierto carácter político. Sin embargo, lo anterior debe entenderse en una época específica, así como la idea de que la obra de arte era la manera de responder a ciertas incomodidades de su tiempo.

Por otro lado, el historiador Peter Burke en la obra *Visto y no Visto* (2005), manifiesta que la imagen puede dar cuenta de experiencias, como de un conocimiento del pasado, esta ha de dejar de ser un mero testimonio para ser considerada como una fuente. El autor afirma que las imágenes son la mejor guía para entender el poder que tenían las representaciones visuales en la vida política y religiosa de las culturas pretéritas.<sup>5</sup> Podríamos acercar esta afirmación al

---

<sup>4</sup> Johan, Huizinga, *Otoño de la Edad Media*. (Madrid: Revista de Occidente, 1971), 38

<sup>5</sup> Peter Burke, *Visto y visto: El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Editorial Crítica, 2005), 12

momento de producción de obras de artistas como Débora Arango, Beatriz González y Clemencia Lucena; y con ello evidenciar cómo la obra de dichas mujeres podría ser considerada un documento histórico, que no solo refleja un testimonio ocular sino también la perspectiva femenina de un contexto nacional e internacional que las permeaba e inquietaba de maneras distintas pero constante.

Como historiadores hemos de tener en cuenta, lo que intenta o no decirnos la imagen, así como nuestra responsabilidad a la hora de dar por sentado un testimonio dentro de la obra de arte, pues éstas pueden tener problemas de contexto, retórica o calidad del recuerdo. Teniendo en cuenta por supuesto, la cultura total de la que forma parte la imagen y la necesidad de conocer los códigos culturales en la que esta se ve inserta, pues sin esto seríamos incapaces de ir más allá de la comprensión básica que nos ofrece la obra.

Por lo anterior, se hace necesario recurrir a obras como *¿Qué es la filosofía?* (2019) de Giorgio Agamben para aproximarnos a esa relación estrecha que puede haber entre el arte y la política y con la cual, el autor nos permite comprender que en el arte contemporáneo la acción misma se sitúa como obra, y por tanto la creación de la obra de arte de Débora Arango, Beatriz González y Clemencia Lucena es una acción que ya habla por sí misma y que logra tener una relación con lo político, dado que sus obras —podría decirse—, son un acto de resistencia.

Surge la pregunta, ¿de qué tipo de resistencia es el acto de creación? En este caso, Agamben (2019) plantea que la potencia del arte radica en la posibilidad de no creer dicho ejercicio, pues toda resistencia cobra sentido en la medida que hay una conciencia de lo que puede hacerse<sup>6</sup>. El arte en último término abre la puerta a la contemplación y el artista puede apreciar la potencia de su obra, lo distinto de su acto de creación por su inoperancia en el hábito ya establecido. Es aquí donde es posible encontrar una relación entre esa resistencia en el acto de creación de nuestras mujeres artistas y en el ejercicio de la memoria. Para ello recurriremos a autores como Lucien Febvre quien en *Combates por la historia*<sup>7</sup> (1975), ayuda a reconocer que toda historia es una elección; por lo tanto, al querer pensar en la mujer artista y disruptiva a partir del siglo XX, no estamos rondando el pasado por azar. Como historiadores estamos creando-recreando nuestros materiales, con el interés de elegir una parte de esa memoria que nos permita cierta aproximación al pasado. Memoria que en cierta

---

<sup>6</sup> Giorgio Agamben, *Qué es la filosofía*, (México: Sexto piso, 2019).

<sup>7</sup> Lucien Febvre, *Combates por la historia*. (Barcelona: Ariel. 1975).

medida —en nuestro caso en particular— recurre a la obra de arte. Teniendo en cuenta como bien lo dice Guasch (1998) que después de la década de los sesenta esta ha sido considerada «como archivo», pues hay un interés del artista por el arte de la memoria.

... En la génesis de la obra de arte «en tanto que archivo» se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, repositonable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable. Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado<sup>8</sup>.

Finalmente queremos retomar la idea de que el arte responde a una sociedad, Débora Arango, Beatriz González y Clemencia Lucena, respondieron desde una perspectiva feminista, sus obras de alguna manera son un ataque a lo ya establecido. En este sentido, es importante tener en cuenta la teoría de la recepción, es decir de las implicaciones que tiene la obra de arte en la sociedad, la retórica de la imagen y como lo plantea Burke en *Visto y no Visto* (2005) la necesidad del historiador de interpretar la imagen desde el seno de una cultura, es decir, ver la obra como una fuente de comprensión desde una aproximación a la porción de verdad que puede encontrar el historiador en la obra de arte, evidenciando y vinculando la temporalidad de lo que observa y él mismo como sujeto observador.

Surgen entonces preguntas como ¿es posible que la mujer en Colombia haya visto su arte determinado por la situación política del país?, ¿Ha sido la crítica de arte pertinente a la hora de analizar las obras de mujeres que han querido manifestar un sentir con la recepción de sus obras? ¿Son las obras de estas mujeres pertinentes a la hora de considerarlas como fuentes valiosas para la historia del país, por qué? ¿Las artistas eran y son completamente conscientes de la relevancia y de las consecuencias sociales y culturales que puede tener su obra? ¿La obra de las tres artistas elegidas es una obra que genera resistencia frente a una situación política específica? Estas preguntas, guiadas por los autores que se han venido trabajando

---

<sup>8</sup> Anna M. Guasch *El Arte del Siglo XX En Sus Exposiciones 1945-1995 (Cultura artistica del Serbal, 1998)*, 158.

pueden dar luces para responder el problema de investigación, así como nutrir y enriquecer la comprensión de lo que buscaban las artistas con la ejecución de las obras de arte, una narrativa histórica distinta en la que los diversos cuestionamientos permitan tener una actitud crítica que evite la predisposición y permita nuevas interpretaciones.

Ante esto Gombrich (1950) afirma: “Nuestras concepciones de la historia del arte no solo reflejan lo que es relevante a nuestras propias culturas, sino que también tienden a distorsionar la imagen del pasado de acuerdo con los intereses y suposiciones del pasado”<sup>9</sup>. En consecuencia, reconocer nuestra formación cultural y social permite ver al otro desde diferentes perspectivas en la que es posible cuestionar las narrativas que como sociedad se han establecido.

Por su parte Julian Bell en *El ojo del mundo* (2010), es enfático en que la estética del arte y la narrativa histórica pueden dar cuenta de la evolución que como sociedad se ha tenido a través del tiempo; siempre y cuando sea posible analizar interpretaciones pasadas sin acudir al anacronismo. En este aspecto es fundamental la presencia del crítico de arte, este puede influir en comprensión y apreciación tanto en las obras como en los artistas. Sin embargo, y teniendo en cuenta el caso de críticos como Marta Traba es posible afirmar que el crítico de arte puede dar muerte al artista frente a las interpretaciones establecidas, alterando de este modo normas, miradas establecidas frente al pasado, las cuales no tienen que ser necesariamente objetivas y se pueden permitir acudir al anacronismo.

En conclusión, la construcción de nuevas narrativas históricas es valiosa en la medida en que nos puede ayudar como sociedad a tener una comprensión crítica del pasado artístico y ver cómo este cambia a través del tiempo, donde hay conciencia de prejuicios, limitaciones y anacronismos.

---

<sup>9</sup> Ernst H. Gombrich, *La historia del arte* (Madrid: Círculo de Lectores, 1997).

## 1.1 La imagen como documento histórico desde Peter Burke

Toda imagen cuenta una historia<sup>10</sup>.

Para Burke los historiadores poco consultan los archivos fotográficos o consideran el arte un tema de investigación. “Los historiadores prefieren ocuparse de textos y de hechos políticos o económicos, y no de los niveles más profundos de la experiencia que las imágenes se encargan de sondear”<sup>11</sup>. Es claro que hay cierto rechazo por la imagen, sin embargo, esta puede ser de gran utilidad en tanto puede favorecer la transmisión de los recursos históricos. La historia, necesita de múltiples intermediarios para comprender el pasado y es donde la imagen-la obra de arte puede servir como testigo ocular. Lo anterior podría incluso servir como un ejercicio de transmisión en la que no solo se tiene en cuenta la materia trabajada sino también la organización materializada.

El uso de la imagen como mecanismo historiográfico puede ser útil, siempre y cuando se tenga en cuenta los elementos iconográficos como iconológicos, con lo cual pueda haber una interpretación de la imagen que no solo nos dé un contexto, sino que también nos acerque al hecho. Burke, expone el caso de la historia del cuerpo, en el que la imagen evidencia los cambios experimentados por la idea de enfermedad o de salud, así como las transformaciones en la concepción de la belleza, dando cuenta por consiguiente de una historia material.

“El arte no reproduce lo visible sino que hace visible”<sup>12</sup>, es decir la imagen sirve como arma para comprender una época. Sin el testimonio de las pinturas de Altamira y Lascaux, sería imposible una aproximación a las prácticas culturales con un carácter religioso, social y mágico. Es la imagen una herramienta desde la cual se pueden leer estructuras de pensamiento y representación de una determinada época.

---

<sup>10</sup> Peter Burke, *Visto y visto: El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Editorial Crítica, 2005), 177.

<sup>11</sup> Gordon Fyfe y John Law, *On the invisibility of the visual* (Londres, Pinturing, 1988), 1-14, citados en Peter Burke, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Editorial Crítica, 2005), 12.

<sup>12</sup> Burke, *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*, 59.

La imagen es también historia de la cultura, Burke, menciona como Aby Warburg, vio en las imágenes una posibilidad de hacer historia de la cultura, la imagen sirve para dar cuenta de la vida de la gente más sencilla, estas no suelen quedar contenidas en los grandes libros de historia; suele haber un silencio. En este caso se debe tener en cuenta lo propuesto por Francis Haskell con el impacto de la imagen en la imaginación histórica. Es decir, la imagen permite “imaginar” el pasado, nos hace comprender un hecho, vivifica la situación, le da un tono, permite recrear las pinturas, las estatuas, la arquitectura. De cierta manera hace posible la inmersión del historiador.

Obras como *Las Meninas* de Velásquez (1656) evidencian el deseo de Velásquez de plasmar con todo detalle lo que estaba viendo, es clara la capacidad del artista de ser verídico en lo que representa, pareciera que en él había un deseo de dejar un testimonio. *La apoteosis de la guerra* de Vasily Vereshchagin (1871), intenta representar las pirámides de calaveras humanas que el conquistador turco-mongol Tameluc dejaba en Asia Central después de las batallas que ganaba como monumento del triunfo obtenido; incluso solía agregar al título “Esto está dedicado a todos los grandes conquistadores, pasados, presentes y por venir”. En este caso, el artista no solo es testigo, sino que hace de su obra un testimonio, aquí la imagen también sirve como protesta social antibélica.

El artista para Burke puede ser un filósofo político, donde lo simbólico y lo retórico son fundamentales. La imagen hace parte de un código cultural por lo tanto puede estar ligada a conceptos abstractos como la paz, la honestidad, la justicia, la compasión, la verdad, la democracia. Esta interpretación simbólica se dirige a un público que posee el interés y la capacidad de desarmar su significado, lo que implica un análisis contextual detallado. De este modo, asume un carácter didáctico y estratégico orientado hacia la promoción de una identidad colectiva que se erige en el horizonte del espectador.

Por otro lado, tenemos la imagen como instrumento etnográfico de una época en la que el artista actuaba como una suerte de antropólogo, dando cuenta de la vida social de un territorio determinado. Así mismo “las imágenes de la diferencia”<sup>13</sup>, hablan de una idea de subalternidad en la que no solo nos presentan una cultura extensa, sino que también dan cuenta de sí mismos, de su riqueza y sus prejuicios. Es ahí donde dejan de ser una mera combinación de patrones, figuras o colores, para convertirse en una fuente para la historia. Frente a esto Burke afirma “Las imágenes del otro, llenas de prejuicios y estereotipos,

---

<sup>13</sup> Burke, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, 175.

parecen socavar la idea de que el testimonio de las imágenes es digno de ser tomado en serio”.<sup>14</sup> Es claro que la imagen da cuenta de la percepción que se tiene sobre una época, son el testimonio de grandes y pequeños acontecimientos. Obras como *La muerte de Pablo Escobar* de Fernando Botero (1999), nos ponen ante la idea de un pintor que opera como historiador, pues su obra no solo reconstruye un hecho del pasado, sino que también evoca y comunica las consecuencias del hecho. en este caso la muerte del narcotraficante más buscado de Colombia. Botero pinta una historia, sin embargo, el espectador y sobre todo el historiador debe tener en cuenta las presencias y las ausencias deliberadas dentro de la obra, la contrastación de las fuentes y la interpretación de estas.

Para Burke, si no se sigue el método de Panofsky para examinar distintos tipos de imágenes, existen tres alternativas a la iconografía y la iconología. El enfoque del psicoanálisis, el del estructuralismo y la historia social del arte presentan cada uno un nuevo tipo de motivaciones y enfoques. Desde el psicoanálisis, las imágenes se enfocan más en el símbolo y en las asociaciones inconscientes, dejando de lado los significados corrientes. Esto permite la comprensión de los pequeños detalles de las imágenes que podrían dar información sobre ciertas representaciones del otro, de sus deseos, sueños, pensamientos reprimidos. En el caso místico religioso, nos podríamos estar enfrentando a situaciones inconscientes con una clara persuasión de la conciencia. Sin embargo, frente a este método, Burke plantea ciertos problemas que denomina psichistoria. En primer lugar, el historiador trabaja con fuentes de archivo, mientras que el psicoanálisis trabaja con personas vivas, por lo que este último puede escudriñar en su inconsciente, algo que un historiador no puede hacer con un pintor que ya ha fallecido. En segundo lugar, el historiador se centra en los deseos colectivos y no individuales de las culturas y las sociedades, mientras que el psicoanálisis, en este terreno, se permite ser más especulativo, ya que en muchos casos no se tiene en cuenta las convenciones culturales de la época. Esto lleva a Burke a la conclusión de que este enfoque es necesario en la medida en que las personas proyectan sus fantasías inconscientes sobre las imágenes, pero hace imposible una aproximación al pasado a partir de los criterios académicos establecidos, por lo que este método resulta completamente especulativo.

Por su parte, en el enfoque estructuralista, los textos o las imágenes pueden ser contemplados como signos, lo que conlleva a una mayor atención a la estructura interna de la obra, permitiendo analizarla desde un subsistema de un todo mayor (lengua). Para Burke, el

---

<sup>14</sup> Burke, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, 175.

estructuralismo fomenta la sensibilidad a las oposiciones o las emociones, así como una estrecha relación entre un signo y otro, y hacer una selección entre distintos elementos de un repertorio y la importancia de las fórmulas y los temas visuales. Empero, este método también presenta una gran desventaja por su alto grado de reduccionismo, su poco espacio para la ambigüedad y a la intervención humana. Frente a esto, el antropólogo Clifford Geertz afirmó: “Para que resulte útil para el estudio del arte, la semiótica debe dejar de considerar los signos meros instrumentos de comunicación, un código que debe ser descifrado, y considerarlos modos de pensamiento, locuciones que deben ser interpretadas”<sup>15</sup>. Sin embargo, este enfoque logra diferenciarse de lo propuesto por Panofsky, en tanto muestra mayor interés por la relación existente entre los elementos que por la descodificación de estos, dando preponderancia a lo que Hayden White denominó “el contenido de la imagen”.

Por último, debemos destacar que es para comprender el significado de las imágenes en el enfoque de la historia social del arte, el contexto social es esencial ya que el arte es en gran medida un reflejo de la sociedad Haskell, por otro lado, se concentró en la relación entre los artistas y los encargados de las obras. Burke cree que es crucial abordar dos teorías en este punto: la feminista, que examina cómo el arte representa el sexo, incluyendo al artista, al patrocinador, al sujeto representado y al espectador; y la teoría de la recepción, que examina cómo la obra afecta a la sociedad. Burke sostiene que esta teoría permite a los historiadores comprender la imagen dentro de una cultura.

---

<sup>15</sup> Clifford Geertz, *Local Knowledge* (New York, Basic Books, 1983), 120, citado en Sara Fernandez Gomez, *Historia y arte una propuesta desarrollada en Débora Arango y sus obras sobre el período de la Violencia* (Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2016), 45.

## Capítulo II

### **La mujer en el mundo del arte a partir de la segunda mitad del siglo XX**

Durante la segunda mitad del siglo XX, la historia fue testigo de profundos cambios en el movimiento feminista. En la primera mitad del siglo algunas las mujeres permanecían a la sombra de los hombres, enfrentando dificultades para destacar, sin embargo, y aunque la estructura social no estaba diseñada para ello, la capacidad de agencia de muchas de ellas y las diferentes revoluciones feministas les permite hacerlo, ya que se creía que estaban destinadas por un mandato divino a ocuparse exclusivamente de las labores del hogar y a satisfacer las necesidades de sus esposos. Aquellas mujeres que optaban por mantenerse solteras, perseguir profesiones consideradas masculinas o simplemente expresar sus opiniones de manera franca eran vistas como extremadamente incómodas para la sociedad y, en consecuencia, rechazadas.

Ser mujer y artista en Colombia, ha sido y es un acto de profunda valentía, ya que estas han tenido que sortear el moralismo y el conservadurismo. Este aspecto se hace evidente en artistas como Débora Arango, Beatriz González y Clemencia Lucena, artistas colombianas que lograron con sus obras evidenciar lo disruptivo y lo crítico en el arte, a través de sus posturas políticas fueron en varios casos motivo de crítica y/o cancelación social. Tal fue el caso de Débora Arango frente a la sociedad antioqueña al atreverse a pintar desnudos, aunque se consideraba una mujer católica y conservadora era vista como una mujer revolucionaria y fuera de lo común o el de Clemencia Lucena al declararse miembro del Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR).

Es por esto que en este capítulo nos proponemos trabajar desde cuatro ejes fundamentales como lo son el panorama en el que se desarrolla el arte durante el siglo XX, la mirada masculina tanto para la formación de la mujer artista como para su representación en la obra de arte, la presencia de las mujeres en el arte: el papel de Marta Traba y el respectivo análisis de las tres mujeres mencionadas en líneas anteriores, donde esperamos poder evidenciar lo disruptivo y lo crítico desde la obra de arte.

## 2.1 Panorama internacional de la mujer en el arte

(Sarajevo, 1946) Aquí, como en Belgrado, veo en las calles un número importante de mujeres jóvenes cuyo cabello está encanecido o ya se ha vuelto gris. Sus rostros atormentados son aún jóvenes y las formas de sus cuerpos revelan aún más claramente su juventud. Me parece apreciar en las cabezas de estos seres frágiles la huella de la última guerra...

No puedo conservar esta escena para el futuro, pues muy pronto esas cabezas serán aún más blancas y desaparecerán. Es de lamentar, pues nada podría explicar más claramente a las generaciones futuras los tiempos que nos ha tocado vivir y que estas jóvenes cabezas encanecidas, privadas ya de la despreocupación de la juventud.

Que al menos estas breves palabras sirvan para perpetuar su recuerdo<sup>16</sup>.

El siglo XX no puede pensarse sin la guerra, es esta quien va a estructurar las grandes acciones y decisiones de los líderes mundiales, la vida pública y privada se configuró a través de ella. Pasaron 31 años desde el inicio del conflicto mundial, que comenzó con la declaración de guerra contra Serbia en 1914 y culminó con la rendición de Japón en 1945. A pesar de la resistencia humana, el poder político y militar de ciertas potencias dejó secuelas devastadoras, despojando de la "paz" a toda una región y su población. Antes de la Primera Guerra Mundial, las guerras eran principalmente regionales, pero este conflicto global marcó un cambio radical. Todas las grandes potencias, incluyendo Francia, Italia, Alemania, Rusia y Estados Unidos, participaron, forjando un mito nacional a partir de eventos como Gallipoli<sup>17</sup>. Según Hobsbawm (1998)<sup>18</sup>, la implicación de Estados Unidos condicionó el curso del siglo XX. La guerra, inicialmente europea con la Triple Entente (Gran Bretaña, Francia y Rusia) contra las Potencias Centrales (Alemania, Austria-Hungría), se expandió con la entrada de Bélgica, Turquía y Bulgaria. La participación de Italia, Grecia, Rumania y Portugal se gestó en una coalición crucial. Japón y Estados Unidos se unieron posteriormente, este último

---

<sup>16</sup> Ivo Andrić, *Signs by the Roadside*. (Indiana: University of Notre Dame Press, 1992), 50.

<sup>17</sup> La batalla de Gallipoli fue una serie de campañas militares en las que el Imperio Otomano se enfrentó al Imperio Británico, respaldado por Francia, Australia y Nueva Zelanda. Estas acciones tuvieron lugar durante la Primera Guerra Mundial, con el objetivo de ocupar la península homónima y obtener el control del estrecho que conecta el Mar Egeo y el Mar de Mármara.

<sup>18</sup> Eric, J. Hobsbawm, *Historia del siglo XX 1914-1991*. (Barcelona: Grijalbo, 1998), 31.

influyendo significativamente con sus recursos ilimitados y llevando a la retirada de Rusia. La Gran Guerra, como la llamaron británicos y franceses, resultó en la pérdida masiva de vidas, especialmente en Gran Bretaña, que lamentó la desaparición de toda una generación. La magnitud de la tragedia se evidencia en las cifras, con aproximadamente medio millón de hombres británicos fallecidos antes de cumplir los treinta años y los franceses perdiendo casi el 20% de sus hombres en edad militar.

Frente a esto la población en conflicto demonizó la guerra, evidenciando en quienes la habían vivido un odio por la misma. Sin embargo, algunos veteranos que sobrevivieron y veían en esta un grado de honor, se consideraron frente a las mujeres altamente superiores, estos serían denominados de manera posterior como grupos de ultraderecha de posguerra. Ahora bien, la mujer dentro de la Primera Guerra Mundial se vio trastocada por las relaciones y la emancipación. Raymond Robins decía en el *Congreso de la National Women's Trade Union League (WTVL)*<sup>19</sup> realizado en 1917. “*Es la hora inaugural de la historia para las mujeres del mundo*”. Aunque, durante el tiempo de la guerra y después de su finalización, había una constante recordación del combatiente. A esto se le puede sumar los símbolos honoríficos frente a estos, mientras la mujer contaba solo con ciertas referencias metafóricas. “La victoria, la viuda desconsolada y, en forma excepcional, la madre que maldice la guerra”<sup>20</sup>.

Durante esta época, la mujer aprendió a vivir sola, salir sola y hacerse cargo de su familia. Tuvo un papel fundamental pues su entrega fue patriótica, aunque la misma solía producir gran temor entre los hombres del momento; dicha entrega evidenció la capacidad femenina de penetrar en nuevas áreas de trabajo que habían sido vedadas al género masculino y que ahora ellas asumían con orgullo. Aunque, autores como Gail Brayhom (1989), niegan el carácter emancipador de la guerra y muestra que fue algo más del momento y no una apertura real al cambio.

En la década de 1914 las mujeres europeas experimentaron grandes transformaciones, una de ellas es el caso de Francia y su lucha por la igualdad política y Gran Bretaña que en aquel momento vivía una gran agitación social frente a la posibilidad del voto femenino, el cual era visto como un problema fundamental en la región, pero con la guerra volvería el ideal

---

<sup>19</sup> Lemons Stanley. *The Woman Citizen: Social Feminism in the 1920s* (Urbana-Chicago-Londres: Yale University Press, 1973), 20.

<sup>20</sup>Françoise Thébaud. La primera guerra mundial: ¿la era de la mujer o el triunfo de la diferencia sexual? en *Historia de las mujeres en Occidente, tomo 9 El siglo XX, guerras entreguerras y posguerra*, ed. Georges Duby & Michelle Perrot (Madrid: Taurus, 1993), 36.

femenino propio del siglo XIX dejando de lado las conquistas ya obtenidas o en curso. Esta década nos pone de cara a esa concepción de la familia como espacio sagrado, del hombre como protector de la patria y el hogar que emula la responsabilidad divina y de la mujer como devota, base del hogar y del ideal mariano.

El servicio a la patria se convierte durante los años de la guerra en un símbolo de actividad caritativa, logrando que las feministas dejen sus luchas y reivindicaciones de lado y entren en la fiebre del servicio, evidenciando así su responsabilidad como mujeres<sup>21</sup>. El caso en Francia es bastante similar frente a lo que hoy llamamos una política sexuada donde las funciones del hombre pasan a las mujeres campesinas, quienes son consideradas una necesidad urgente en el campo que los hombres han dejado abandonado por obligación. —El mundo se estaba viviendo en femenino mientras los hombres “jugaban” a la guerra—.

Por su parte, Estados Unidos vivía un momento confuso frente al sufragio femenino, que al mismo tiempo se enfocaba en una oposición a la guerra, lo cual tiene como elemento principal la invitación de Zimmerwald en Berna a 70 mujeres de 8 países europeos. Las mujeres condenan la guerra capitalista que las deja viudas y sin sus hijos, postradas en la miseria y en la obligación de ocupar el lugar de los hombres silenciando sus propias luchas, sintiendo la presión de ser las salvadoras de la humanidad.

Todos estos acontecimientos y posturas políticas feministas se vieron de una u otra manera marcada por la región donde se desenvolvían estas mujeres. La década de 1920 marcaría lo que hoy se conoce como un desaceleramiento de la era feminista, afirmaba Richard Evans en 1977. Sin embargo, esta década da cuenta de la nueva mujer, emancipada a causa de la prosperidad material de la época, de manera muy particular dentro de los Estados Unidos.

Dentro de este contexto de la nueva mujer, surgieron nuevas formas de información y comunicación, creando valores comunes diversos en los que los artistas de cine comenzaron a jugar un papel sumamente relevante, incluso mucho más que algunos líderes políticos, de esta manera también se vio implicado el arte y comenzaríamos a conocer artistas como Lluïsa Vidal i Puig, que irían mucho más allá de la pintura de bodegones y evidenciaban una nueva forma de entender y vivir lo femenino dentro de la sociedad. Ellas seguían siendo minoría frente al poderío masculino, pero las mujeres comenzarían a estar presentes en todos los ámbitos de la cultura. — Comienza la liberación de la mujer y no habrá forma de pararla—.

---

<sup>21</sup> FrançoiseThébaud. La primera guerra mundial: ¿la era de la mujer o el triunfo de la diferencia sexual? en *Historia de las mujeres en Occidente, tomo 9 El siglo XX, guerras entreguerras y posguerra*, ed. Georges Duby & Michelle Perrot (Madrid: Taurus, 1993), 31.

La igualdad es apenas un señuelo frente a la situación femenina de desvalorización, objetivación y continúa utilización. Aunque se comienza a ver mayor participación femenina y hay una nueva forma de educación, no hay una idéntica participación en las posibilidades sociales y laborales ofrecidas. Ya Régis Debray, señalaba en *Le pouvoir intellectuel en France* que “Si bien la cultura en general se declina en femenino e inclina a la feminidad, en particular sus altas esferas son netamente masculinas”.<sup>22</sup>

Hay una nueva idea de mujer moderna en Estados Unidos donde había una disminución importante en el número de hijos, la abstinencia, la lucha espermicida y el aborto fueron los métodos más utilizados durante la época. No obstante, poco era aceptado esto dentro del grueso de la población y no fue hasta 1937 que la Asociación Médica Norteamericana (AMA, por sus siglas en inglés) se abstuvo de autorizar a los médicos la prescripción de métodos anticonceptivos. Margaret Sanger como fundadora de la Liga Americana de Control de Natalidad, sería fundamental en ese proceso y a lo largo de la década de 1920, recibiría más de medio millón de cartas de mujeres que pedían se les educara en métodos para el control de natalidad.

De alguna manera la imagen modernizadora que se le vendió a la mujer estuvo marcada por ciertos retoques, pero ellos dejaban entrever que no se había renunciado totalmente a algunos asuntos tradicionales, donde el hombre era el eje central de la vida. En este proceso de crear una imagen modernizadora de la mujer los medios de difusión fueron fundamentales en la imposición de un modelo de realización femenina.

Lo anterior será también evidente dentro del arte de la época, para 1914 ya había cierta claridad sobre la relevancia de algunas vanguardias, el cubismo, expresionismo, futurismo y abstracción en la pintura, fueron el espacio donde se dieron grandes innovaciones; tanto en el dadaísmo como en el surrealismo propio del occidente europeo, así como el constructivismo de los soviéticos en el este de la región.

El dadaísmo nació en 1916 como una posibilidad de contrariar las artes. Esta propuesta fue desarrollada por Hugo Ball, quien sería el primer escritor de textos dadaístas; empero, sería Tristan Tzara quien se convertiría en el emblema del dadaísmo. Esta vanguardia no solo logró oponerse al concepto de razón sino también burlarse de aquello que se conocía como el artista burgués y su arte. Dentro del mundo de la pintura, se destacaron por la promoción de lo irracional, no falto de sentido, lo cual permitía que el arte tuviera una aproximación desde

---

<sup>22</sup> Marcelle Marini. “El lugar de las mujeres en la producción cultural. El ejemplo de Francia,” en *Historia de las mujeres en Occidente, tomo 9 El siglo XX, guerras entreguerras y posguerra*, editado por Georges Duby y Michelle Perrot (Madrid: Taurus, 1993), 324.

la no regla a la burla y el humor; evidenciando de alguna manera su oposición irónica frente a la Primera Guerra Mundial y a quienes habían sido partícipes de su génesis. Esta vanguardia carecía de elementos formales, sin embargo, acudiría al futurismo y el cubismo previos a 1914.

Artistas como Zuzanne Duchamp, reflejan esa influencia propia de la época del impresionismo y el cubismo. Si bien en aquel momento la condición de artista de una mujer no era suficientemente valorada y ella siempre vivió un poco a la sombra de su célebre hermano Marcel Duchamp, logró hacerse un lugar dentro del mundo del arte y a la edad de 22 años exponer en el Salon des Independants de París.

Durante la guerra haría las veces de enfermera tal y como se había pedido por otras tantas mujeres en esa misma línea de reivindicación y liberación femenina, pero no dejaría de lado los círculos artísticos de vanguardia. Después de la guerra comenzó a desarrollar sus primeras obras, asumiendo un papel relevante como artista. Obras como "*Marcel's Unhappy Readymade*" (1919-1920) son la evidencia de la delicadeza de su pintura dentro del mundo dado. Su antifascismo y compromiso se evidencia en el manifiesto *Dada Soulève*<sup>23</sup>, el cual firmó en compañía de otros 20 artistas, con la intención de reprender a Marinetti, quien cada vez se mostraba como alguien más fascista. Algunos apartados de este manifiesto afirman: "Dada no significa nada. Si a uno le parece fútil y si uno no pierde el tiempo con una palabra que no significa nada"<sup>24</sup>.

... "La obra de arte no debe de ser la belleza en sí misma, o está muerta; ni alegre ni triste, ni clara ni oscura, regocijar o maltratar a las individualidades sirviéndoles pasteles de las aureolas santas o los sudores de una carrera arqueada a través de las atmósferas. Una obra de arte jamás es bella, por decreto, objetivamente, para todos. La crítica es por lo tanto inútil, no existe más que subjetivamente, para cada uno, y sin el menor carácter de generalidad"<sup>25</sup>.

Con los años Duchamp se alejaría cada vez más del dadaísmo y comenzaría a llamar su trabajo y el de su esposo Crotti "Tabu", estas piezas se caracterizaban por ser un poco más geométricas y abstractas. A lo largo de su carrera Zuzanne buscará el reconocimiento que se merece en el mundo del arte, participando en exposiciones como "Femmes Peintures

---

<sup>23</sup> Fue el primer manifiesto dada, escrito por Tristan Tzara y publicado en 1918 en el número 3 de la revista *DADA* de Zurich.

<sup>24</sup> Tristan, Tzara. "*Manifiesto Dada*", *Revista Dada de Zurich*, n.º 3 (1918), <https://proyectoidis.org/manifiesto-dada/>.

<sup>25</sup> Tristan, Tzara. "*Manifiesto Dada*".

François”, exponiendo como Marie Laurencin. Posterior a la Segunda Guerra Mundial, trabajó de manera mucho más fuerte por ese reconocimiento femenino sumándose a la *Union des Femmes Peintres et sculpteurs*.

En este momento de la historia también podemos toparnos con vanguardias como el surrealismo, fundado por Andrew Breton en 1924. Se caracterizó por el deseo de incorporar los conceptos psicoanalíticos de Sigmund Freud al dadaísmo. Inicialmente fue un proyecto con una carga literaria muy fuerte, pero con el tiempo fue permeando otras disciplinas artísticas como la pintura, escultura, escritura, cine, fotografía.

El subconsciente, entonces, será lo que marque la vanguardia, evitando que haya solo un estilo surrealista, sino que cada artista evidencia su faceta más personal, permitiendo que este pueda ir más allá de los límites impuestos por el racionalismo. Así mismo, representaba una sublevación de la moral luego de todo lo acaecido en la Primera Guerra Mundial, por lo que se vio permeado por posturas políticas, esencialmente de izquierda, aunque la Segunda Guerra Mundial dispersó a sus miembros por todo el mundo.

Dentro de este movimiento hay mujeres sumamente relevantes como Dorothea Tanning, Jeanne Hebinern, Dora Maar, Eileen Agar, entre muchas otras. En el caso de esta última, ella experimentó desde 1936 con materiales nuevos y técnicas automáticas, utilizando el collage la combinación de ciertos objetos, logrando ser incluida en la exposición de surrealismo de ese mismo año. El surrealismo entonces, les permitió a estas mujeres, hacer una introspección de su inconsciente explorando su condición femenina en el mundo del arte. Esta vanguardia no ha de pensarse solo en clave masculina, sino más bien como el espacio de ciertas mujeres que, a partir de la década del veinte del siglo pasado, vieron en ella una posibilidad de reivindicación de su arte, siendo pioneras de nuevas consideraciones e inclusiones.

Por otro lado, vanguardias como el constructivismo nos hacen pensar en la revolución de 1917 que sería lanzada por las mujeres reclamando paz y pan en la URSS, es pensar en la llegada del estalinismo y en la muerte de Lenin en 1924. Esta revolución tuvo un punto artístico en el que no solo nació el ya mencionado constructivismo sino también el suprematismo. Las mujeres fueron las pioneras de lo que hoy conocemos como el reclamo por paz y pan, aunque al día siguiente de que ellas comenzarán su lucha, los hombres se unirían trayendo como consecuencia la abdicación del zar Nicolás II el 2 de marzo de 1917. Esto conllevó a la creación de un gobierno provisional que decretó la condición elegible y electoral de la mujer, mucho antes que en las grandes potencias occidentales. Pero con el

tiempo la revolución se convierte en guerra civil y los acontecimientos se escapan de la fuerza de las mujeres.

El constructivismo hace parte de ese nuevo realismo soviético, donde hay una renovación social que ve el arte como algo que va más allá de lo emocional y es ante todo un elemento práctico, que puede ser aplicado a la arquitectura, textiles, diseño gráfico e industrial, etc. Con la revolución, el bolchevismo era el nuevo poder soviético y en él se establecieron nuevas administraciones, entre ellas la de la educación y las artes; propiciando en los artistas ideas socialistas, en las que este se convierte en propagandista de una realidad marcada por la agitación social y una ideología revolucionaria.

Vladimir Taltin es considerado el fundador del movimiento, este dejaría de crear construcciones pictóricas bidimensionales para comenzar las experimentaciones con objetos tridimensionales. De esta vanguardia nacería lo que hoy se conoce como la primera agencia de publicidad soviética. El constructivismo es pues una práctica propia de los años veinte, vista por primera vez en Moscú en 1922 en la exposición *Los constructivistas* de Medunetskii y los hermanos Stenberg. Era esto un llamado de los artistas a la fábrica, pues ahí se expresaría la fuerza creativa de la sociedad.

Luibov Popova, es una de las primeras mujeres en vincularse a la vanguardia del constructivismo soviético, destacándose por sus construcciones arquitectónicas. Popova conoció el futurismo en 1914, comenzando a pintar desnudos en los que lograba hacer una combinación entre el futurismo y el cubismo, rápidamente mostraría su interés por las texturas, lo que la llevaría al constructivismo<sup>26</sup>, llegando a tomar parte activa en abundantes actividades políticas, uniéndose en 1918 al *sindicato de artistas de Moscú*, logrando de manera posterior ser parte del *Instituto Cultural Artística (Injukg)*. En 1921, firmó junto a otros artistas el manifiesto en el que renunciaba a la pintura de caballete en favor del arte utilitario. Popova va a llegar a declarar que los elementos que se evidencian dentro de la producción artística deben volver en forma a los elementos materiales de la vida, hacia la industria, hacia los medios de producción. Autores como Clement Greenbert en obras como *Arte y cultura: ensayos críticos* (2002) nos aclaran un poco más de qué se trataba esto a través del capítulo denominado *La crisis de la pintura de caballete*. El autor afirma que el caballete compromete la planitud y frontalidad de la obra ya que la pintura de caballete subordina lo decorativo al efecto dramático, la obra se reduce a un objeto meramente

---

<sup>26</sup>Magdalena Dabrowski, *The Museum of Modern Art*.  
Distributed by H.N. Abrams, (New York: The Museum of Modern Art (1991), URL  
[https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_328\\_300063008.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_328_300063008.pdf)

decorativo que tiene como función última colgar de una pared, en último término es la obra una función social que se ve envuelta de manera de exclusiva dentro de la cultura de Occidente.

Este caso, evidencia, que el arte es también instrumento ideológico, que puede llegar a tener distintas conexiones con las representaciones materiales, llegando incluso a tener una estructura no tan transparente, pues este no logra desarrollarse de manera aislada de la realidad inmediata que le rodea. Sin embargo, y como lo plantea Hauser (1973) la participación del arte en la constitución de una concepción del mundo de esta especie no quiere decir de ninguna manera que su referencia a la práctica sea constante y que en él no desempeñe papel alguno, la emancipación frente a la realidad del momento.<sup>27</sup> En consecuencia, el arte se mueve en la solución de ciertos problemas formales, acudiendo claramente a las vanguardias en las que se encuentra inmerso, produciendo distintos estilos. A su vez el arte que expresan se puede encontrar en oposición con los ideales que justifica, esto lo vemos de manera palpable en el constructivismo, pero se puede evidenciar en todo el mundo del arte en general.

Las mujeres artistas pueden encontrar validez a su obra tanto en las vanguardias a las que pertenecen, así como en los fines sociales o estéticos que representan. La obra, entonces, puede estar cargada de un contenido social en el que hay un mensaje directo. Por ello artistas como Zuzanne Duchamp, Eileen Agar, Luibov Popova entre muchas otras, encuentran posibilidad de expresión de ese mismo sentimiento feminista en diferentes estilos artísticos, respondiendo a momentos históricos, sociales y políticos; los cuales responden en mayor o menor medida a las fuerzas productivas de la sociedad a la que pertenecen. Es el arte de estas mujeres vinculante pues está cargado de una validez artística, distinto a la validez científica, sin que ambas representen una contradicción.

El período histórico conocido como la Guerra Fría se extendió a lo largo de cuarenta y cinco años, caracterizándose por su diversidad y la confrontación sostenida entre dos superpotencias. —Estados Unidos y la URSS—, llegando a dominar todo el panorama internacional de la segunda mitad del siglo XX. Período marcado por el miedo y la posibilidad de un estallido nuclear que podría afectar a todas las partes implicadas. Probablemente la intención nuclear solo fue una herramienta del miedo pues ambas partes sabían que la destrucción sería total y quizás, por eso nunca hubo un ataque bélico de tal magnitud.

---

<sup>27</sup> Arnold Hauser. *Introducción a la historia del arte*, (Madrid: Guadarrama, 1973), 41.

Todo esto influía en la plástica de la época, evidenciando que los cimientos de la civilización humana habían sido trastocados; las mujeres y su arte no eran ajenas a esto. Las vanguardias seguían su curso, Europa se encontraba sumida en la pobreza, en el colaboracionismo y en el horror que dejó el holocausto, mientras América comenzaba a explotar el talento de grandes artistas que terminarían influyendo en todo el mundo. En Europa, Nancy Spero retrata las obscenidades de la guerra, sus metáforas sexuales y escatológicas, Pauline Bóli habla del placer femenino, mientras Silvia Sleigh, intentaba transgredir el modelo típico del arte occidental a través de la intervención de la jerarquía pictórica.

Hay un arte nuevo, en el que la mujer organiza exposiciones, promueve el activismo y la investigación. A partir de esto se fundará en Nueva York, el Comité de Mujeres Artistas *Ad Hoc*, a su vez la Universidad de Fresno State permitirá los cursos de arte dirigido solo a mujeres y dictados por Judy Chicago, también se iniciarán los grupos de Activistas Mujeres, Estudiantes y Artistas por lo que se denominaba la Liberación del Arte Negro; allí se pensaba en la liberación de grandes cambios sociales. Se veía al cuerpo femenino como un medio del arte, trabajaban los arquetipos patriarcales marcados por el subconsciente. Es este el momento de la inquietud figurativa, se abren las puertas a los conceptos psicoanalíticos de diferencia sexual. Las artistas comenzaron a ver en Lacan una posibilidad de comprender la diferencia en la representación visual, buscando por medio de ciertas obras la inserción de género, tal y como lo podemos evidenciar en *Difference: On Representation and Sexuality*; Obra que fue presentada en Nueva York entre el tres de marzo y el veintiuno de abril de 1985. La contemplación y el voyeurismo empezaron a ser considerados por las artistas visuales. Performance e instalaciones comenzaron a tener temas políticos y de apropiación, así como a analizar el orden existente.

Hechos como la Crisis de Berlín, en la que Alemania se convierte en una zona de ocupación, lleva a una crisis económica y a la creación de varios frentes. Ante esto, el arte fue la posibilidad de construir memoria frente a esa “cortina de hierro” que separaba a la Europa Occidental de la Europa Oriental que era dominada por la URSS. El arte desafió el régimen comunista, expresó el peligro, la ansiedad y la agitación social, aunque tuvo que lidiar con esta última y la devaluación, pues se consideraba que el arte de la Alemania Oriental no tenía gran valor porque la libertad de sus artistas era limitada.

En esta época también ocurre la Guerra de Corea, en la que el país es dividido en dos zonas, el norte liberado por la URSS y el sur liberado por Estados Unidos. De nuevo el arte será

instrumento político, en especial en lo que hoy conocemos como Corea del Norte, el arte es en ese caso un medio para apoderarse del mundo, en el que las direcciones estilísticas se ven estrechamente vinculadas por el espacio y el tiempo histórico en el que se encuentran inmersos. Se evidencia nuevamente la influencia del constructivismo como herramienta política, donde la obra tiene una significación objetiva marcada por la ideologización.

Posterior a esto el mundo occidental se enfrentaría a la llegada de J. F. Kennedy a la presidencia estadounidense la cual fue problemática debido a las complejidades inherentes a la Guerra Fría, así como a eventos precisos con ella el fracaso del desembarco en la Bahía de los Cochinos en 1961 y la crisis de los misiles en Cuba en 1962. Dicho conflicto dejó en evidencia ante el mundo los misiles nucleares de alcance medio del ejército soviético en territorio cubano. Este tipo de intervenciones serían recurrentes por parte de los Estados Unidos, es el caso de Vietnam, donde la presencia de esta potencia dio inicio a la guerra, aunque en este territorio el conflicto ya había comenzado mucho antes. Los pactos que se habían firmado en Ginebra por la URSS y los Estados Unidos fueron incumplidos, apoyando no solo al bando con el que se identificaban ideológicamente sino también creando fuertes coyunturas sociales. Frente a esto muchos jóvenes se opusieron a la guerra, provocando en el mundo los ya conocidos movimientos contraculturales propios de los años sesentas.

Los artistas perdieron de alguna manera la fe en lo que hasta ahora se conocía como la figuración general, la imagen, y la responsabilidad del espectador se convirtió en un papel vital, así como la crítica, pues este último se convirtió en un intermediario esencial entre el espectador y la obra. El arte en la Guerra comenzó a desarrollar un vocabulario estético que respondía a la violencia del Estado. Hay una nueva estética de la rabia, artistas como Niki de Saint Phalle, serían de las primeras mujeres en buscar esa relación entre la guerra, sus violencias como forma de representación. Su obra *Tir á volonté* en 1961, estuvo marcada por los disparos que esta hizo a las bolsas llenas de pintura con un rifle de calibre 22. Más tarde ella afirmaba:

Disparé porque era divertido y me hacía sentir bien. Disparé porque me fascinaba observar cómo sangraba y moría la pintura. Roja, amarilla, azul. La pintura gritaba, la pintura moría. Había matado a la pintura. Había renacido. Una guerra sin víctimas<sup>28</sup>.

Yoko Ono, con performance como *Cut* (1964), contribuyó a la exploración de la discriminación y a ahondar en el arte feminista. Ligya Clark y Lygia Pape, tuvieron un papel fundamental en Brasil, al comenzar a ver el *performance* como una posibilidad de oposición

---

<sup>28</sup>Carla Schultz Hottman. *Niki de Saint-Phalle*, (Berlín: Prestel, 1987), 53.

política. Nancy Spero, era completamente receptiva a los géneros en la guerra y buscaba en sus obras evidenciar las políticas oscuras de Estados Unidos frente a países suramericanos.

Hacia los ochenta, las mujeres del mundo habían logrado lo impensable —hacerse a un lugar importante en el panorama artístico mundial—, Las obras se comenzaron a debatir en revistas importantes como *Artforum* y *October*. Las artistas comenzaron a preguntarse por las identidades raciales y sexuales y la vinculación de estas con el colonialismo, evidenciaron la hegemonía de la mujer blanca en los espacios feministas; frente a todo esto los políticos decidieron recortar los presupuestos a las artes, en especial dentro del territorio americano, buscando la ausencia de la crítica y disminuyendo su alcance, sobre todo a las obras que se consideraban “transgresoras”; aunque no contaron nunca ni con el uso de recursos propios ni con la crítica de activistas gráficas a temas tan potentes como el aborto, la violación, el sida y la marginación que estaban sufriendo las mujeres por parte de las instituciones artísticas del mundo.

Los años noventa, fue la década en la que hubo un interés renovado por el cuerpo como espacio para el arte, el cuerpo comenzó a verse como ese instrumento vital que debía ser explorado y comprendido en su totalidad y diversidad. Las mujeres artistas, retomaron la pintura y la escultura, introduciendo a su vez un componente visceral a sus obras, se comenzó a explorar lo abyecto, lo olvidado, lo efímero. La crítica se hizo fuerte, la exclusión que vivían por parte de las instituciones se hizo evidente. Lo desenfadado, lo sentimental y lo tecnológico también encontró en ellas su espacio. Artistas como Kiki Smit en obras como *Tale* (1992) evidenciaron la incapacidad de la sociedad de leer el cuerpo femenino, hay problemas para representar el cuerpo y esto se notaba a escala universal.

El final de la década de los noventa, fue testigo, de la reflexión femenina en torno a la historia y la memoria, a las consecuencias del trauma colectivo, al recuerdo. La mujer artista se ha apropiado de manera decidida de temas sociales, han visto en su arte una herramienta combativa, haciendo la revolución del día a día, abordando lo banal, lo fortuito y lo liviano, para dar cuenta de aquello que estaba siendo anulado. Artistas como Mona Hatoun en obras como *Present Tense* (1996) evidencian la difícil situación del pueblo palestino, dan cuenta de continuidades y resistencias, aludiendo a lo absurdo de las fronteras, al daño que éstas le hacen a quienes de un Estado u otro deben convivir en ese espacio. Por su parte Susan Hiller con obras como *From the Museum* (1991-1998), nos penetra en la idea de que todos habitamos el archivo, cada sujeto experimenta en su vida un papel propio que está marcado por un sinfín de participaciones donde la evocación a la memoria es sumamente relevante.

Llegados a este punto, podemos afirmar que la mujer artista del siglo XX es referente de la emancipación, la revolución y persistencia para estar y pertenecer a un mundo que en un principio le fue negado, pero del que ellas se sabían merecedoras. Este panorama internacional es bosquejo mínimo de lo que es ser mujer artista en un mundo de guerras, violencias y silencios que han intentado encerrarlas. Estos párrafos no responden a todo lo que hay por decir frente a lo que es ser artista, pero son en sí mismo el inicio de un camino.

## **2.2 Panorama nacional de la mujer artista en esa época: los vínculos del arte con los oficios del hogar**

Los años cuarenta en Colombia comenzaron, con el regreso al poder entre 1942 -1945 de Alfonso López Pumarejo, este afirmaba que con él se daría continuidad a la Revolución en Marcha —nombre con el que se conoce su primer periodo de gobierno—, caracterizado por un marcado interés en la modernización del país. Aunque para algunos su discurso estaba cargado de retóricas envolventes, con promesas cargadas de liberalismo que causaban cierta tensión entre los más conservadores de la época.

López, desde un principio criticó a las élites tradicionales que solían gobernar al país, preocupadas por perpetuarse en el poder, buscando sus propios intereses y siendo completamente ajenas a la realidad que vivía el pueblo. La Revolución en Marcha se sostenía en la afirmación de que el país necesitaba de nuevos postulados para mejorar el atraso en el que estaba sumido. Pero esto no era propio de Colombia, con todo lo que había ocurrido durante la Primera Guerra Mundial, era evidente la crisis que persistía en América Latina frente al sistema agroexportador y los problemas propios dentro del mercado internacional.

López también se destacaría por su persistencia antifascista durante la guerra, reflejando su apoyo a los aliados. Al centrarse en ese aspecto el presidente perdió ese impulso inicial que lo destacaba por tener una relación estrecha con el pueblo, así como la difícil ejecución de los proyectos reformistas. Y el periódico *El Siglo*, —que por supuesto, si se piensa en uno de sus fundadores Laureano Gómez, ya se puede advertir cuáles serían sus posturas políticas—. Dentro de su gobierno, López se vio en tres ocasiones reemplazado por Darío Echandía, quien jugaría un papel fundamental dentro del Partido Liberal y posteriormente en lo que se conocerá como el bipartidismo colombiano.

En 1944 el país se sumió en un intento de golpe militar iniciado en la ciudad de Pasto producto de la rebelión de una facción conservadora del ejército apelando a la necesidad de una reforma constitucional, dada la situación y aunque este fue un golpe de estado fallido las tropas que participaron fueron sometidas a corte marcial y en López Pumarejo se dejó entrever su deseo de renunciar al cargo. llevando a cabo dicha decisión en 1945, siendo reemplazado por Alberto Lleras Camargo, con él se adoptó la ley 100 de 1944 la cual buscaba incrementar la producción agrícola.

Hacia 1945 con la ley 6 intentó crear negociaciones con empresas privadas buscando fortalecer el sindicalismo y mejorar lo que hasta ahora se conocía dentro de las condiciones laborales. Sin embargo, con esto también se buscaba prohibir las huelgas de solidaridad, así como las que se desarrollaban en los servicios públicos. Alberto Lleras Camargo se vio en muchos momentos contrariado por la confederación de trabajadores de Colombia CTC quienes intentaron una huelga general, rompiendo con ese apoyo que se había tenido por años hacia las negociaciones sindicales. Las transformaciones legislativas de López Pumarejo en 1954 bajo la presidencia de Rojas Pinilla, influyó en el reconocimiento del derecho al voto de las mujeres en Colombia, logrando de este modo una mayor participación política femenina al poder acceder al voto y así mismo acceder a cargos públicos. En diciembre de 1945 declaró ilegal la huelga de trabajadores del río Magdalena y obligó a los sindicatos a someterse a un arbitramento.

Hacia 1949 se disolvió el gobierno de Unidad Nacional año en el que también se fortalecieron los sindicatos de empresas privadas enfocados hacia una nueva central; ahora, dentro del panorama nacional de la década de los cuarenta, Colombia también vivía la llegada del arte moderno internacional, así como la nueva mirada de la mujer; hasta ese momento se sostenía en que esta era del hogar y su función era la buena crianza de los hijos así como la fidelidad y obediencia hacia su esposo. Su incursión en el mundo público estaba estrechamente vinculada a las acciones caritativas emprendidas por sacerdotes o religiosas.

Durante la época, uno de los mayores avances para las mujeres fue su acceso a la educación universitaria. Sin embargo, sus derechos políticos no fueron reconocidos hasta aproximadamente 1957, momento en el que pudieron participar por primera vez en las elecciones. A partir de entonces, las mujeres en Colombia comenzaron a ser consideradas ciudadanas en pleno derecho. A pesar de estos avances, la percepción sobre el papel de la mujer no experimentó un cambio significativo. A menudo seguían siendo vistas como las responsables de cuidar a los hijos y de garantizar la fidelidad y felicidad de sus esposos

dentro del matrimonio. La sociedad colombiana, arraigada en el machismo, ha experimentado cambios notoriamente lentos en este aspecto. Sin embargo, la presencia y participación activa de la mujer se volvieron cada vez más cruciales, especialmente en áreas como la educación y la industria textil. Un ejemplo notable es Betsabé Espinal, quien en 1920 se convirtió en una de las primeras líderes sindicales al dirigir la histórica huelga de obreras en la Fábrica de Tejidos de Bello. Ahora, dentro del campo del arte, las mujeres tampoco fueron ajenas a los cambios que se iban dando. Podríamos pensar en la llegada de los artistas Bachué como el inicio del arte moderno en Colombia marcado por esa ausencia academicista en el que el concepto de belleza no era lo más importante y éste se veía influenciado en esencia por la importancia que se le daba a los acontecimientos de carácter social político y nacionalista de la época; representando asuntos como la pobreza, el campesinado o los indígenas, temas que sin duda se sabía se salían del Canon establecido. Uno de los grandes representantes de esta corriente sería Pedro Nel Gómez, quién enfatizó en la necesidad de que el arte esté al servicio del pueblo, de los más oprimidos, en consecuencia de las luchas sociales. Todo esto estaba en contraposición a esa concepción europea en la que se habían formado la mayoría de estos artistas y que partía de la autonomía del arte.

Este tipo de arte americanista fue marcando cierta tendencia dentro de la crítica colombiana, produciendo incluso una convivencia entre las nuevas tendencias estéticas que de alguna manera se oponían a lo tradicional y el academicismo establecido dentro del campo del arte en Colombia. Esto queda en evidencia en los Salones Nacionales de la década del cuarenta donde se contó con una marcada participación de artistas como Luis Alberto Acuña, Carlos Correa, Pedro Nel Gómez, entre muchos otros.

El Modernismo se hacía cada vez más evidente con la presencia de artistas como Enrique Grau, quién ganó en el Salón Nacional de 1941 con la obra *Mulata* marcando de alguna manera la llegada indiscutible del modernismo al país. Para ese momento las mujeres se hicieron cada vez más autónomas, las pertenecientes a clase media comenzaron a contar con cierta renta; los diseñadores y artistas modernistas —que eran en esencia hombres— comenzaron a retratar a la mujer de una forma bastante seductora e idealizada.

Hacia 1944 se comienza a escuchar el nombre de Alejandro Obregón, su participación es exaltada por críticos como Walter Engel, afirmando que éste lleva en sus venas “sangre de pintor”<sup>29</sup> El VI Salón de Artistas Colombianos realizado en 1945 es considerado por uno de

---

<sup>29</sup>Walter Engels, “El V Salón de Artistas Colombianos”, *Revista de las Indias* (Bogotá, N.º 72, diciembre de 1944).

los críticos del momento “[...] un éxito completo y absoluto para los pintores jóvenes”.<sup>30</sup> Fernando Guillén Martínez se muestra de acuerdo con esta apreciación, y señala al mismo tiempo algunos aspectos que nos permiten percibir un cambio con respecto a los salones anteriores, pues declara que “Francia se ha ido de la sala”, y ve esa exposición un instante de la cultura colombiana,” [...] ya desengaña de las formas virtuosistas que se ensañaron tanto tiempo con alma dúctil de nuestros creadores<sup>31</sup> Y aunque les parece evidente que al abandonar las formas reflejas de creación de los artistas se han hecho un pocos débiles piensa que se trata de “una debilidad de adolescentes” que no debe ser motivo de preocupación, pues “[...] ya se pinta solamente la emoción interior, procedente de lo que se ha visto. Los laboratorios personales trabajan con un ritmo interior creciente”. Respecto a la escultura, y refiriéndose a una joven que expone por primera vez, Guillén Martínez comenta que “solo Edgar Negret tiene algo que decir, y lo dice”.<sup>32</sup>

En relación con el mismo salón Walter Engel destaca la obra de Ignacio Gómez Jaramillo, el pintor más moderno que ha conocido Colombia, pero considera que Obregón, el más joven de los pintores colombianos, ya ha logrado consagrarse con las obras que ha presentado en Colombia en los últimos doce meses, pues “[...] logra el máximo de expresión con medios puramente pictóricos, y no pretexto ningún modernismo barato para hacerse más fácil su tarea”<sup>33</sup>.

Pero no todo es admiración para el joven pintor, en con un comentario crítico, el autor declara en la *Revista Javeriana* su sorpresa por el hecho de que Obregón hayas escogido para el salón “sus experiencias de pesadilla”, en vez de estudios que reflejen “gusto” y gozo de vivir: “Sus desnudos son espantables, nada tienen de estético, ni de escultórico o pictórico. Nos dejan un sentimiento de desesperanza y disgusto [...] respeto y con escultura lo pictórico nos dejan un sentimiento de desesperanza y disgusto”<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> Gonzalo Ariza, “El V Salón de artistas colombianos. Variaciones sobre el arte y la crítica en Colombia”, *El Tiempo*, 22 de octubre de 1944.

<sup>31</sup> Guillén, Martínez, Fernando. *El Sexto Salón de Artistas Colombianos*. En Fernández Uribe, Carlos Arturo. *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*. (Medellín: Facultad de Artes - Universidad de Antioquia. 2015), 96

<sup>32</sup> Guillén Martínez, Fernando. *El Sexto Salón de Artistas Colombianos*. En Fernández Uribe, Carlos Arturo. *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*.

<sup>33</sup> Walter Engels. *El VI Salón de Artistas Colombianos*. En Fernández Uribe, Carlos Arturo. *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*. (Medellín: Facultad de Artes - Universidad de Antioquia, 11. 2015)

<sup>34</sup> L. R. J. *El VI Salón de Artistas Colombianos*. *Revista Javeriana* en Fernández Uribe, Carlos Arturo. *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*. Medellín: Facultad de Artes - Universidad de Antioquia. 2015).

Hacia 1946 el arte moderno según su curso en Colombia, este sería el último año del Salón Nacional antes de su interrupción durante 4 años por cuestiones políticas que se vivían en el país. Era evidente como el arte seguía oponiéndose a la academia, produciendo afirmaciones como esta realizada por Luis Vidales en el periódico *El Tiempo*, afirmando que:

... “El Salón de los Rechazados que ha aparecido por primera vez este año es más bien el de los académicos, habiendo quedado el Salón Oficial integrado en su mayoría por los artistas audaces e independientes. Considero que esté salón representa el golpe más duro recibido por la academia en nuestro país. Con esta exposición Colombia se incorpora al arte de Latinoamérica, del cual se hallaba ausente por su retardada compostura academicista, tan patente en todo nuestro modo de ser debido a nuestra conformación encerrada”<sup>35</sup>.

Esta pausa de los salones nacionales coincide con la llegada del conservadurismo al poder con la llegada de Alberto Lleras Camargo y su idea de un gobierno nacional con gabinete paritario, invitando a la formación de lo que conocemos como el Frente Nacional, buscando con esto la reparación de la violencia a causa de diferencias entre los partidos políticos, poniendo en claro que el Estado tenía no interés alguno en promover el avance de una criticidad revolucionaria en el arte. Durante estos años se dieron diferentes encuentros que seguían poniendo en conversación la importancia del arte moderno. En 1947 en el Salón de Arte Joven propuesta que buscaba que se abriera un arte sin precedentes en el país se afirma incluso que este salón marcó el inicio de una rebeldía colectiva contra la academia y sus formas de ver y vivir el arte. Se estaba viviendo el nacimiento de la nueva pintura colombiana.

En 1948 tendría lugar el Salón de los 26, fue denominado así por el número de participantes, en este se dice evidenció que el arte moderno era la tendencia dominante, la riqueza y crecimiento de los artistas en las representaciones que hacen de sus obras era incontable; había cierta calidad diferenciable, de alguna manera se podría obviar pues esto era lo que se buscaba, no es gratuito que hayan invitado a los más representativos dentro del americanismo, evidenciando así sus grandes aptitudes artísticas pero también esto se veía como una afrenta y muestra de apoyo contra el academicismo. Algunos de los representantes de este Salón fueron Lucy Tejada, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau y Sofía Urrutia.

---

<sup>35</sup> Luis Vidales. *Notas sobre el Salón de Artistas Colombianos*. *El Tiempo*, 10 de noviembre de 1946.

En noviembre de 1949 se inaugura el salón Nacional de Arte Moderno, este contó con una marcada participación de los artistas del salón de los 26, concluyó así la transición de lo que hasta ahora se conocía como arte moderno en Colombia; hay un nuevo y ampliado apoyo a las vanguardias y se rompe de manera definitiva con el arte académico. El arte en Colombia vive una marcada influencia del surrealismo, el expresionismo abstracto, el cubismo y el realismo mexicano tanto en la década de los cuarenta así como en los inicios de los cincuenta, dicha influencia no es gratuita se ve marcada por las distintas conflictos internacionales, en especial por la Segunda Guerra Mundial, que produjo un alto flujo de migración como es el caso de Walter Engel, Guillermo Wiedeman, Hans Ungar, personajes notables que fueron fundamentales en el desarrollo y consolidación del arte en Colombia, promoviendo la comprensión, la crítica y sobre todo la apertura a nuevas ideas estéticas. Engel llegó a ser uno de los críticos de arte más relevantes del país, participando en periódicos como *El Tiempo* y las revistas *Espiral* y *Plástica*. Weidemann, por su parte, llegó desde Alemania para convertirse en uno de los pioneros de la abstracción en Colombia, Ungar fue un gran difusor de las nuevas tendencias y proporcionó el diálogo entre artistas e intelectuales. Es clara la riqueza artística con la que comienza la década de los cincuentas en Colombia sin embargo, esta se verá marcada por el inicio del gobierno de Laureano Gómez, el cual se destacó por su afrenta al liberalismo, pues consideraba que este estaba estrechamente ligado al comunismo y el protestantismo, a partir de esto también los artistas y sus obras experimentaron fuertemente la censura, ya que el gobierno se basaba en la idea de que estaba defendiendo una democracia jerárquica. Laureano Gómez afirmaría en reiteradas ocasiones la vulgaridad de las obras de Débora o el despropósito de artistas como Pedro Nel Gómez.

Laureano Gómez pensando en el falangismo franquista estaba decidido a impulsar una reforma en el país que estuviera marcada por elementos corporativos pero al enfermar, este fue reemplazado por Roberto Urdaneta Arbeláez quien proponía un congreso elegido por empresarios y otros miembros de la sociedad. En diciembre de ese mismo año se convocó a una Asamblea Nacional Constituyente, este hecho hizo que la brecha entre liberales y conservadores se hiciera más profunda; Alfonso López y Eduardo Santos proponían llegar a un acuerdo que permitiera el cese de la violencia pero la mayoría de liberales se oponían a esto pues consideraban que el gobierno de Urdaneta era ilegítimo, en 1951 la convención liberal profundizó en la idea de oposición civil, Eduardo Santos fue enfático en las desventajas de la violencia. Por su parte López difería de esta posición y consideraba necesario darle apoyo a la naciente guerrilla. Carlos Lleras Restrepo invitaba de manera

constante “al desarme de los espíritus”. López participó de varias reuniones infructuosas con algunos líderes guerrilleros, mientras tanto estas seguían aumentando uno de los frentes más fuertes fue el de los Llanos, el cual era dirigido por una mujer llamada Guadalupe Salcedo quién contaba con unos tres mil hombres a su cargo; hombres del campo que cada tanto participaban en acciones militares. La presencia de una mujer como jefe militar evidencia el cambio en las funciones sociales de la mujer en Colombia. Tenían voz y voto y se les reconocía su capacidad de liderazgo dentro de la naciente guerrilla. Frente a estas acciones armadas los conservadores respondieron con más violencia, fue así como en 1952 se dio en Bogotá la quema de la casa de Alfonso López Pumarejo, de Carlos Lleras Camargo, así como de los edificios del periódico *El Espectador* y *El Tiempo*. Las nacientes contraguerrillas agudizaron la violencia, en el caso de *los pájaros* estos decidieron hacer justicia por mano propia convirtiéndose en un instrumento de venganza, incluso comenzaron a apropiarse de los terrenos y ganados de los liberales que perseguían, fue así como la violencia de los falangistas y la violencia organizada de las masas se enfrentaron entre sí de manera cruenta, aunque está en un principio solo buscaba la organización terminaría por convertirse en las Autodefensas Campesinas, estos hechos le costarían a Laureano Gómez ser considerado el responsable y promotor de la violencia a causa de su intransigencia y de lo que algunos llamaban su espíritu de cruzada. Aunque ya no estaba en el máximo cargo de gobierno, este insistía en esta idea y en el gran problema que era el liberalismo para el poder. Frente a esto, artistas como Débora Arango no fueron indiferentes y llegaría a retratar una obra fundante como *La salida de Laureano* en la que representa un cortejo fúnebre, un esqueleto viviente que es al mismo tiempo lleva la bandera del peligro, el caudillo conservador en una camilla sostenida y sacado por cuatro gallinazos y detrás de éste Rojas Pinilla empujando el cortejo con su fusil.

Frente a las discusiones y posturas radicales de Gómez el comandante del ejército Gustavo Rojas Pinilla, lideró el golpe de estado, el primero desde 1854, logrando quedarse con la presidencia. Con él se dan grandes cambios en la década del 50, como la desmovilización de las guerrillas liberales y los grupos paramilitares conservadores, la masacre de los estudiantes 1954 ejecutada por el Batallón Colombia después de su llegada al país al participar en la Guerra de Corea, así como la llamada Guerra de Villarica en Tolima. También se dio la supresión de la libertad de prensa al controlar los medios de comunicación al crear emisoras y publicaciones estatales, así como la persecución religiosa contra el protestantismo y la prohibición del Partido Comunista Colombiano. Sin embargo, creó las Escuelas Radiofónicas

de Sutatenza, con la que se promovió la promoción de la televisión educativa, creando la Universidad Pedagógica de Colombia. Es de destacar el reconocimiento que hizo a los derechos de las mujeres por medio del acto legislativo número 3 de la Asamblea Nacional Constituyente del 25 de agosto de 1954. Este proyecto de ley no solo mostró un reconocimiento oficial a la necesidad de la igualdad de género, sino que también introdujo importantes reformas para mejorar la posición de las mujeres en la sociedad colombiana en ese momento, enfocándose principalmente en temas de ciudadanía y participación política. Garantizando de esta manera un estatus político equitativo hacia las mujeres.

La década de los sesenta fue testigo de una verdadera revolución cultural. En ese período, América Latina experimentó un fenómeno destacado a nivel mundial, conocido como el Boom, nació lo que se conocería como pensamiento económico latinoamericano, la CEPAL se convirtió en el estandarte de muchos de los procesos que se iban fraguando. Fueron los 60 de gran agitación para la Iglesia en el mundo, pues sería en esta década que se daría el Concilio Vaticano II; Juan XXIII movilizó a la Iglesia Universal con el *aggiornamento*, con la lectura de los signos de los tiempos, con la invitación a una nueva Iglesia, plural y económica, era evidente que después de la Segunda Guerra Mundial la Iglesia tomó un rumbo distinto, donde no había miedo al “mundo siempre nuevo”, una iglesia que no se oponía a las ciencias con la vehemencia que lo había hecho en el pasado, tampoco al cambio que proponía el liberalismo o al pensamiento racional. Juan XXIII, el gran renovador convocó, al Concilio Vaticano II en 1962 teniendo lugar hasta 1965, esto produjo un profundo diálogo teológico sobre las bases cristianas de la Iglesia, sobre sus dogmas de fe y otras cuestiones.

Sin embargo, dentro de ciertos grupos de jóvenes católicos el comunismo fue tomando una fuerza importante, fue así como en la Universidad de Lovaina —universidad donde eran enviados la mayoría de religiosos y sacerdotes colombianos con actitudes académicas— se iba a acunando cierta preocupación que ellos denominaron “la cuestión social” creando así movimientos de obreros e intelectuales católicos que buscaban una transformación social por medio de experiencias de inmersión. Todo esto condujo a la creación de espacios donde sacerdotes jóvenes vivían con los obreros y los formaban; sin duda estas ideas no tardarían en llegar a Colombia con sacerdotes como Federico Carrasquilla quién sería uno de los promotores del trabajo y dignificación del pobre algo que él denominó “Antropología del pobre”, este encontraría cierta respuesta en algunas comunidades religiosas femeninas que evidenciaban un cambio de perspectiva frente a la misión apostólica, era claro que el Concilio

Vaticano II junto con los nuevos aires que sacerdotes formados en Europa, al episcopado colombiano había llegado un viento renovador.

Las mujeres que habían optado por la vida religiosa que en esencia era monástica salían de sus conventos de clausura entraban a la universidad, en el caso antioqueño, ingresaban con mayor frecuencia a la Universidad de Antioquia a las carreras de teología, filosofía y literatura<sup>36</sup>. Había en estas mujeres una nueva perspectiva frente a la relación con el entorno, muchas de ellas pasaron décadas alejadas de la realidad inmediata del país, muchas de ellas comenzaron a trabajar de manera conjunta con los más vulnerables de la sociedad, pasaron de las grandes urbes a la ruralidad con la indudable intención de formar a los campesinos en una educación básica, en enseñarles cómo hacer respetar sus derechos. Es evidente que la década del sesenta presencié un cambio contracultural en todas las esferas de la vida, incluso en el campo eclesial. Muchas de estas mujeres religiosas optaron por cambiar el hábito por prendas más acordes y cómodas para su trabajo con la población, fue así como comenzaron a utilizar jeans, camisetas y tenis en su vida cotidiana.

La mujer religiosa había tenido un cambio dentro de la escala piramidal del clero colombiano, ya no eran solo mujeres dedicadas a “la salvación de las almas” por medio de la oración o a la educación, con un contacto mínimo con sus estudiantes después de las horas de clase o separadas por una celda, ellas se convirtieron en un elemento fundamental en los procesos de inserción y educación en Colombia, atrás había quedado la idea de religiosas con buena sazón y grandes aptitudes para la contemplación —aunque esto no desapareció ni mucho menos—. Fueron ellas una parte muy importante del cambio frente a la perspectiva que se tenía de la mujer, de sus roles establecidos y en especial de sus capacidades.

También el arte vivía su propia revolución. En los sesenta, las tendencias más modernas, lo figurativo, lo geométrico, la abstracción expresionista, el arte conceptual, el nuevo realismo y el pop, entraron a formar parte del arte colombiano.<sup>37</sup> Artistas como Beatriz González llegaron a ver en el arte colombiano de la época transformaciones que no eran comparables con nada que se hubiese dado antes en el país.<sup>38</sup> El arte en Colombia iba tomando nuevos rumbos pues se abría la puerta a la abstracción, siendo el X Salón quién presenciaría este

---

<sup>36</sup> Esta información surge de varias conversaciones con sacerdotes y religiosas tanto de la Orden de la Compañía de María Nuestra Señora como de la Orden de la Compañía de Jesús.

<sup>37</sup> Eduardo Serrano Rueda. *Cien años de arte colombiano: 1886- 1986. MAMBO* y Benjamin Villegas & Asociados en Tirado Mejía, Alvaro. *Los años sesenta una revolución en la cultura*. (Bogotá: Penguin Random House, 2015).

<sup>38</sup> Beatriz González, “*Marta Traba 1930 - 1983*”, en Santiago Castro- Gómez, Alberto Flórez- Malagón, Guillermo Hoyos Vásquez, Carmen Millán de Benavides, eds., *Pensamiento Colombiano del siglo XX* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007).

importante hecho, a su vez los salones de los siguientes años tuvieron una marcada presencia femenina; entre sus ganadoras estuvieron Lucy Tejada en el Salón de 1957, Feliza Bursztyn en 1964, Beatriz González en 1967 y Yolanda Pineda en 1969.

Es evidente el cambio dentro del arte tanto por las experiencias internacionales que estaban teniendo los artistas, así como por la nueva mirada de los espectadores. Las mujeres artistas fueron críticas de los cánones establecidos y con sus obras daban cuenta de perspectivas e inconformidades frente al mundo que vivían. En esta época se dio también una gran polémica entre la validez del arte moderno, el realismo y el arte nacional. La crítica de arte Marta Traba fue una gran promotora de las nuevas tendencias y de los artistas que las venían trabajando, en especial de aquellos que gozaban de sus afectos como era el caso de sus antiguos estudiantes en la Universidad de los Andes, como Luis Caballero, Ana Mercedes Hoyos, Beatriz González, Feliza Bursztyn. Por otra parte, Marta Traba, deslegitimó de manera constante a los artistas que se habían identificado o participado de grupos como “Bachués”.

...“En sus primeras experiencias curatoriales Marta Traba dio muestras de exclusión en inclusión. Excluyó a los ‘maestros’ e incluyó a los nuevos artistas. Fue una actitud provocadora que la enfrentó con artistas, críticos y particularmente con el público. Desde entonces la llamaron despectivamente ‘la papisa’ y la ‘María Eugenia’ de las artes. Este último nombre por la hija del dictador militar Gustavo Rojas Pinilla”<sup>39</sup>.

Por ello se sobrevaloraron e ignoraron los méritos de ciertos artistas a los que les tocó esperar una que otra década para que fijasen nuevamente sus ojos sobre ellos. Como fue el caso de Débora Arango o Clemencia Lucena. La década de 1970 coincidió con el momento en el que se dio la fuerte consolidación del arte colombiano, del lado de Marta Traba comenzaron a aparecer grandes críticos como Casimiro Erger, Clemente Arro y Walter Ángel, todos interesados en estudiar el fenómeno del arte en el país, claramente vinculado al desarrollo y creatividad de artistas como Alejandro Obregón, Enrique Grau, Omar Rayo, Beatriz González, María Teresa Hincapié. Todo esto produjo una mayor proximidad del espectador frente a la obra de arte, espectador con muchos casos ya no era “inocente” frente a la obra que se le presentaba.

Se hizo visible la llegada de la abstracción con Obregón, se comenzó a entender la condición del artista extranjero tal y como era el caso de Guillermo Wiedemann y de Leopoldo Richard y su importancia dentro del panorama nacional, con Negret nos

---

<sup>39</sup> González. “*Marta Traba, 1930 - 1983*”, 443.

adentramos en la geometría de arte, con Botero se comprendió la distorsión y con mujeres aguerridas como Feliza Bursztyn, Colombia entendió la riqueza y necesidad de la anarquía dentro del campo artístico. Todo esto le dio sentido tanto a las obras como a los artistas. Los setentas marcaron un hito en el desarrollo del arte en Colombia, la creación del Museo de Arte Moderno de Bogotá, la difusión del arte se hizo más efectiva, artistas como Beatriz González y Luis Caballero comenzaron a mostrar al país su trabajo siendo aclamados por la crítica de arte Marta Traba, logrando exhibir sus obras en los nacientes museos de arte moderno del país. Esta década toma gran fuerza el tema social y político dentro de la obra de arte. Clemencia Lucena era una de sus mayores exponentes, en la representación de sus obras se ve influenciada por su participación en el MOIR, por ello la importancia también en el naciente arte conceptual.

Es pues evidente que los setentas se vieron marcados por las grandes revoluciones sociales que buscaban el cambio dentro de las estructuras tradicionales, de ahí la apertura al realismo fotográfico y el erotismo ampliamente criticado en sus inicios, y de manera posterior considerado uno de los grandes aportes del arte en Colombia al siglo XX. Es posible afirmar frente a todo lo anterior que la década del setenta fue una década larga, que en realidad comenzó desde 1968, sin duda desde este momento Latinoamérica experimentaba un cambio en el modelo social se vivía la Revolución Cubana, la crisis del PRI en México por la matanza de estudiantes en Tlatelolco antes de los Olímpicos así como en Medellín tenía lugar la reunión del CELAM, pues la Iglesia ahora se volcaba hacia el pobre, hacia una idea de justicia social, era el turno de la teología de la liberación.

Artistas como Juan Antonio Rodas con obras como *El delirio de las monjas* (1975), Guillermo Wiedemann con *Subir* (1965), revelaban ese cambio en la moral. En consecuencia de la naciente secularización, las nuevas estrategias de publicidad y por supuesto por el contexto nacional marcado por la violencia, el recrudecimiento de las guerrillas, el narcotráfico y la llegada de un gobierno liberal en 1974, gobierno que tenía intenciones claras frente al apoyo de las artes paralelo a los acontecimientos mencionados hacia finales de los setenta inicios de la década de los ochenta el arte de se volcó hacia el erotismo dejando un poco en segundo lugar esa representación política tan marcada en el arte. Artistas como Antonio Caro, Félix Rojas, fueron los que tomaron de manera más fuerte esta corriente, aunque no podemos dejar de recordar que Débora Arango ya había hecho uso de la representación del erotismo en sus obras de arte más de dos décadas atrás. Los setenta y los ochenta fueron la plataforma de muchos artistas que ya tenían cierto reconocimiento social,

que se convirtieron en la búsqueda de nuevas ideas conceptuales figurativas e incluso en el campo de la abstracción. Los artistas empiezan a considerar diferentes alternativas, buscan aplicar nuevas técnicas consolidadas, dan espacio a los *performance* e instalaciones dándole al arte de las siguientes décadas un rumbo cargado de contemporaneidad.

La década de 1980 estuvo marcada por el fenómeno del narcotráfico, situación que se vio influenciada dentro del mundo del arte. Para la época, la pintura intentaba retratar su hegemonía frente a otras expresiones plásticas, partiendo de estas ideas las generaciones de pintores perfeccionaron sus técnicas, contaban con una gran promoción artística que en su momento bebía del mito de que “Colombia era un país de pintores”. El arte experimental sufrió en la década anterior e inicios de esta una gran indiferencia, lo que produjo en muchos momentos una sensación de estancamiento, evidenciando así la influencia —en algunos casos lamentable— que había dejado el periodismo cultural entre la opinión pública del momento. De hecho, autoras como Carolina Ponce de León en su libro *El Efecto Mariposa ensayos sobre arte en Colombia 1981 2000* (2005), afirma que

...La indiferencia por esa generación, y en general por el arte experimental demuestra la influencia distorsionadora que el mercado y el periodismo cultural ejercen sobre la opinión pública. Las deficiencias de este engranaje de promoción y la ausencia generalizada de la crítica pasaron por alto y dejaron sin documentar casi 10 años de arte experimental, alternativo y crítico<sup>40</sup>.

Los ochenta fueron respondiendo a las nuevas tendencias del neoexpresionismo estas comenzaron a dominar el momento de la plástica dentro del panorama nacional respondiendo de alguna manera al momento tan convulso que se vivía en el país. Artistas como Bibiana Vélez, Lorenzo Jaramillo, evidenciaban estas situaciones desde lo biográfico. Aunque artistas como Doris Salcedo o Maria Teresa Hincapié, empezaron a explorar desde el campo de lo sociocultural, dando cuenta desde el arte de procesos que se vivían en el país en torno a la violencia, la marginalidad de la mujer, la pobreza, etc. Estas artistas, estaban dando a la obra de arte una función que iba más allá de lo meramente estético.

El arte que desempeñó durante la década del noventa e inicios del 2000 fue un arte que movilizó al espectador a ver la obra de una manera distinta, donde este implicaba más que una mirada contemplativa, se comenzaba a tener en cuenta la cultura, la percepción del dolor del otro, esto que podía ser visto como síntoma de incomodidad en la sociedad se convirtió en

---

<sup>40</sup> Carolina Ponce de León. *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985 -2000*. (Bogotá: Alcaldía mayor de Bogotá. 2005), 25

una posibilidad de expresión para los artistas. La utilización de las herramientas tecnológicas permitió una mayor proximidad frente a los vacíos en la cultura, pues la fotografía, la imagen digital y el video comenzaron a ser herramientas que permitieron la expresión e investigación de asuntos que hasta la fecha se consideraban incómodos, y que a su vez permitieron cierta flexibilidad e independencia en el mundo del arte.

Críticos como Hal Foster afirmarían que el arte a finales del siglo XX ha dejado de construirse a partir de un eje vertical, es decir, del eje de la tradición en el que las imágenes daban cuenta de una historia propia, y ha comenzado a interesarse por el caos de la sociedad, partiendo de un elemento reconocido como es la obra de arte que logra desafiar el canon. Los noventa son en esencia la propuesta de una nueva manera de narrar, de entender la acción colectiva, lo excluyente, lo invisibilizado pasó a ser en lo que reposa su mirada el arte, de ahí que la nueva concepción del arte quepa en la idea de Lyotard cuando advierte que el conocimiento parte de una condición sociopolítica, es una narrativa que toma y ejerce el poder, y por lo tanto excluye a otros.

La pintura de la época utiliza toda clase de objetos, incluso el archivo fotográfico en el caso de artistas como Beatriz González, quien se ha valido en muchas ocasiones de las fotografías que aparecen en la prensa para responder a la avalancha de información, así como a la posibilidad de dar cuenta de su indignación frente a situaciones que le rodean. La obra de arte comenzó a conversar de manera constante con la historia y los usos de la memoria, evidenciando así cierta politización del arte. Los objetos empezaron a ser vistos por los artistas como una herramienta de materialización y contención de la vida cotidiana, de sus singularidades, de sus malestares, silencios, desórdenes y violencias. El arte ha sido desde entonces el instrumento para constatar el malestar de la sociedad colombiana y en este caso las mujeres artistas han sido grandes impulsoras de esto; Doris Salcedo, Beatriz González, María Fernanda Cardozo, entre muchas otras hicieron de esta nueva forma de ver el arte una fuente para la memoria tanto como una herramienta de duelo, así como una posibilidad de visibilización y reconocimiento de los distintos procesos de la historia en Colombia.

El arte comienza a ocupar un espacio finito, muchos artistas pusieron su mirada en la ciudad, en lo que les era familiar, extraño o desconocido. María del Rosario López con *Esquinas gordas* (2000), muestra lugares comunes de un barrio, de una ciudad que no se ve, que no son escondidos pero tampoco lo suficientemente observados, sus fotografías sobre los bultos de cemento que los vecinos de la Candelaria en Bogotá pusieron en sus esquinas para que los habitantes de calle no logran acostarse o hacer sus necesidades en ellas pone en

evidencia el desarraigo, la ausencia estatal y la idea de que el hombre es desplazado por una fuerza extraña, en este caso por el cemento que le rodea.

Es pues el arte del siglo XX en Colombia una manifestación del malestar social, en el que hubo espacio para nuevas formas de hacer y vivir el ser artista, desde una libertad marcada por el postmodernismo y la exploración. La mujer artista en Colombia a partir de la segunda mitad del siglo XX, contó con una mirada distinta, donde pudo expresar su sentir y evidenciar con sus obras sus capacidades técnicas y disruptivas. La mujer siguió teniendo una relación estrecha con los oficios del hogar, pero este dejó de ser su lugar permanente, ya contaba con espacio dentro de la vida pública de la sociedad, un espacio que iba más allá de participar de los clubes de costura o de las obras de caridad, era significativa y relevante para el desarrollo de la nación, su palabra comenzó a ser tenida en cuenta y su arte traspasó fronteras.

### **2.2.1 Las estudiantes de Pedro Nel Gómez**

Desde diferentes corrientes del pensamiento y en análisis sociohistórico, como la historia económica, la historia social y la historia política, se ha llegado a afirmar que el siglo XX llegó tarde al territorio colombiano, en esencia por la forma de producción que vinculaba a perpetuidad al campesinado con el patrón, a consecuencia de una movilidad social reducida, por una sociedad que se veía afectada por la ausencia de vías de comunicación, por la inexistencia de un mercado interno sólido, por la dependencia fiscal a las aduanas y claramente por la Guerra de los Mil Días . Se ha afirmado incluso que el siglo pasado comenzó en el país hacia 1930. En ese mismo año surgieron los Bachués, quienes reconocían la importancia que tenía el medio geográfico, las condiciones étnicas en que se desarrollaban las personas y los aspectos políticos, sociales y estéticos. Según Beatriz Mejía de Millán (1988), hay una estrecha relación entre la fundación del partido Comunista y la adopción de una filosofía marxista por parte de ciertos grupos de intelectuales y artistas, como los Bachués. Pedro Nel Gómez siempre fue reconocido como uno de los grandes referentes de este grupo, aunque nunca lo reconoció públicamente. Su pintura es evidentemente social y tiene un alto grado de criticidad política. En 1935, comenzó a pintar los frescos del Palacio Municipal de Medellín, iniciando cierta ruptura con la academia y lanzándose a un arte que acompañaba al pueblo, pensado desde su contemporaneidad y desde la necesidad de tener un

arte nacional. Pedro Nel Gómez es el fiel representante colombiano de las primeras décadas del siglo XX del arte antiacadémico, así como del arte revolucionario, que se caracterizaba por dar espacio a la expresión de lo humano y centrarse en los conflictos de sus habitantes.

Es por esa visión colectiva del arte que, desde 1932, Pedro Nel Gómez optó por desempeñarse como maestro de pintura de un grupo de mujeres, entre las que destacaban Débora Arango, Jesusita Vallejo de Mora Vásquez y Graciela Sierra, con quienes logró participar en la Feria Exposición Nacional de Medellín en ese mismo año. La mirada artística de Gómez se caracterizaba por ser poco tradicionalista, romántica y apacible, y en cambio, disruptiva dentro del género femenino y para la época.

### **Débora Arango y la degeneración del gusto**

Débora Arango se destacó como una fiel seguidora de Pedro Nel Gómez y de sus ideas frente al arte. Es ella quien evidenciará con sus obras las grandes problemáticas por las que atravesaba el país tales como la agudización de la violencia, la corrupción y el moralismo. ““Su pornografía” residía en la presentación desnuda de lo que somos, lo cual le valió ser atacada aún en el Congreso Nacional por “atentar contra los principios de la patria””<sup>41</sup>. Realmente sus obras retratan la intimidad de las mujeres, muchas de ellas solitarias, sumidas en la pobreza y en la indiferencia del Estado. El desnudo de Débora no fue algo fugaz, o meramente bello desde los cánones de la proporción sino más bien un arma política que ella supo utilizar a su favor, aunque esto le costara la exclusión.

### **Jesusita Vallejo una visión íntima pero inédita**

Jesusita Vallejo se destacó como una gran acuarelista, evidenciando en sus obras tanto en el Instituto de Bellas Artes de Medellín, así como en el grupo de alumnas del maestro Pedro Nel Gómez. Con este aprendería la importancia de la forma, el movimiento y el color. Su obra se internacionalizó vinculándose con el arte europeo hacia 1951, al ser declarada como representante ante la UNESCO. Si bien en términos morales, Jesusita no fue tan controvertida para el medio artístico y social de la época como Débora Arango, sin embargo, siempre fue

---

<sup>41</sup> Carlos A. Fernández Uribe, *Apuntes para una historia del arte contemporáneo en Antioquia*, (Medellín: Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia. Colección Autores Antioqueños, 2006).

clara en sus convicciones firmando incluso el *“Manifiesto de los Artistas Independientes de Colombia, a los Artistas de las Américas”* (1944). Vallejo fue una de esas mujeres pioneras en Colombia en la inclusión en los oficios y tareas que siempre habían sido vistas como parte del mundo masculino.

### **Graciela Sierra, la acuarela como función renovadora**

Esta artista antioqueña también incluiría “la belleza” como elemento central de su obra, demostrando así el logro que Pedro Nel Gómez había obtenido como maestro. Graciela Sierra, como partícipe de una época marcada por la violencia también entregó su arte a una causa social, haciendo uso de la acuarela como su gran herramienta de representación y de oposición frente a aquello que no le parecía. Era pues una artista al servicio de lo real, es decir con cierta fidelidad hacia el pueblo. Ella también participó de la firma del *“Manifiesto de los Artistas Independientes de Colombia, a los Artistas de las Américas”*; poniendo en común avisos afirmaciones como estas 5° “el arte tiene su propia política [...]”, 12° “una revolución en el arte es un florecimiento [...]”.

Pedro Nel Gómez fue, evidentemente una fuente inspiración para sus alumnas, sin embargo, serán ellas quienes den cuenta de una marcada valentía femenina al enfrentarse a una nueva manera de hacer y ver el arte en Colombia. Una forma sin duda marcada por lo sociológico de la obra. Si bien cada una de las artistas que hicieron parte de este selecto grupo eran diferentes en la fuerza y modo en el que representaban su arte, son todas ellas partícipes de una aproximación hacia un cambio constante en el que hay una nueva apertura — aunque de a pocos— a nuevos problemas estéticos y conceptuales.

## 2.2.2 La planchadora de Eladio Vélez

...“La extensión de los derechos de la mujer es el principio básico de todo progreso social”<sup>42</sup>.

Charles Fourier.



*Imagen 1. La Planchadora. Colección Museo de Antioquia.*

Fotografía Javier Larrea.

La obra de Eladio Vélez evidencia la visión hacia el género femenino en la época, la cotidianidad de una mujer y la condición de profunda observación de un artista. *La Planchadora* se encuentra en el Museo de Antioquia, a veces suele pasar desapercibida pues la condición de una mujer planchando dentro de su hogar en un ambiente limpio es algo que no nos es ajeno y por lo mismo podemos optar por ignorarlo. *La Planchadora* nos recuerda la casa de nuestros ancestros o el paso por las calles de un pueblo antioqueño.

---

<sup>42</sup> Charles Fourier, *The Theory of the Four Movements* (New York: Zone Books, 1996), 111.

La obra, tiene unas dimensiones de 102 x 82 cm y fue ejecutada en 1938 mediante la técnica de óleo sobre lienzo, constituye un testimonio intrínseco de su tiempo, invitándonos a explorar la realidad social que la envuelve. En este contexto, se proyecta la condición social de la mujer colombiana-antioqueña, arraigada en el entorno urbano, así como la perspectiva conservadora del artista que la plasma. Sin embargo, la pintura también se revela como un claro exponente de modernización al considerar la plancha y la estética que presenta. Este no es un mero pueblo antioqueño; se percibe como una representación citadina. La presencia de una plancha eléctrica sugiere la incorporación de energía en el hogar, marcando un ambiente propiamente urbano. La ausencia de botas pantaneras o alpargatas, sustituidas por tacones, denota una condición más cosmopolita. En la década de los treinta, en la cual se inscribe la obra, estos elementos modernos y urbanos simbolizaban una transformación significativa en la sociedad y la vida cotidiana.

Durante la primera mitad del siglo XX, específicamente en las décadas del treinta y el cuarenta, la mujer colombiana comenzó una lucha para hacer valer su derecho al voto, el acceso a la educación superior y al mundo laboral, concededoras de que eso les permitiría cierta independencia social y económica. Lo anterior las puso en la picota pública y sin embargo, demostraron que eran y serían las dueñas de su destino. Aunque eso implicara alzar la voz con mayor vehemencia. Recordemos como las mujeres en 1930 organizaron en el Teatro Colón de la ciudad de Bogotá, el *IV Congreso Internacional Femenino*, espacio donde la mujer latinoamericana buscaba encontrar soluciones para contar con mayor participación social, política, económica y cultural. En este congreso participaron mujeres como Ofelia Uribe de Acosta, militante del Partido Liberal, profesora de primaria y escritora en sus tiempos libres<sup>43</sup>. Este congreso se desarrolló durante doce días consecutivos donde iba quedando claro que la mujer colombiana quería participar de una nueva sociedad, en este caso más moderna. Sin embargo, el póster del Congreso da cuenta de que aún entre ellas, seguía imbricada la idea de la mujer como protectora del hogar, cuidadora de sus hijos<sup>44</sup>.

Es importante destacar, que para la época no había ciudadanas en Colombia, en tanto sólo se consideraba ciudadano a los hombres mayores de veintiún años de edad<sup>45</sup>, había una ausencia de lo que luego se conocería como los derechos civiles de la mujer colombiana. Es

---

<sup>43</sup> Ofelia Uribe de Acosta, *Una voz insurgente: lucha feminista en Colombia* (Guadalupe: Editorial, 1963), 187-222, [http://bdigital.unal.edu.co/42985/60/Cap10\\_LuchafeministaenColombia.p](http://bdigital.unal.edu.co/42985/60/Cap10_LuchafeministaenColombia.p).

<sup>44</sup>"SANTAFE Y BOGOTA: Congreso internacional femenino," *Biblioteca Nacional catálogo en línea*, septiembre 1930, nro. 80, recuperado de [https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es\\_ES/search/asset/132733/0](https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/132733/0).

<sup>45</sup> Esto rezaba en el artículo 15 de la Constitución Política de Colombia de 1886.

el caso de la “ley de régimen de capitulaciones matrimoniales” consagrada en el Código Civil colombiano de 1887, en la que los artículos 1805 y 1806, resolvían que la totalidad de los bienes que tuviera una mujer debían ser administrados por el jefe del hogar.

Lo que evidencia la idea de que la mujer necesitaba ser coartada social, cultural y económicamente y que esta había sido designada por Dios para el cuidado y correcto funcionamiento del hogar, lo que sin duda redundaba en un control sexual<sup>46</sup>, en el que hay una marcada cultura patriarcal.

Justamente en 1930, Ricardo Rendón en sus caricaturas ponía en evidencia la problemática de la mujer y en general de la sociedad en Colombia, al mostrar como el Senado de la República se burlaba de la sociedad y sus costumbres moralistas, así como el desacuerdo que estos sentían frente a las luchas femeninas<sup>47</sup>. Dichas luchas según la sociedad de la época iban a terminar con lo evidente dentro de la obra de Eladio Vélez; un hogar limpio, la ropa correctamente doblada, un vestido con el corte y largo adecuado, una posición recta del cuerpo, —que da cuenta del control y de la forma y porte que debía tener una mujer—; y por supuesto una mujer que cumple con los deberes del hogar. La mujer no solo debía cumplir con los mandatos divinos sino también con los terrenales. Su lugar era la familia, desde allí se regulaba la sociedad y lo que éstos debían aprender, enseñar e inspirar.

...”En las familias burguesas, la niña desde los siete a los quince años va a la escuela, donde aprenderá una cantidad de cosas, pero no la ciencia más necesaria y difícil: la de conocer y gobernarse a sí misma. Nosotros enseñamos a nuestras niñas a reprimir sus instintos por urbanidad, a no decir todo lo que piensa por astucia, a ser dócil en provecho propio, a ser amable por vanidad”.<sup>48</sup>

Lo anterior da cuenta de cierta docilidad femenina y como se encuentra estrechamente ligada a una idea de ganancia tanto social como económicamente. Hay en esto una subjetividad femenina durante la primera mitad del siglo XX, determinada por esos ideales sociales, influenciadas en esencia por la publicidad, la radio y la prensa. Había un ideal sobre la figura femenina, el cual se ve representado en *La Planchadora*, elegancia, educación y vanidad, esas eran la triada de la época, el cual lograba hasta cierto punto “medir” el valor de una mujer.

---

<sup>46</sup> Michel Foucault. *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber* (Madrid: Siglo XXI de España, 1990).

<sup>47</sup> Ricardo Rendón, *Caricaturas de Cromos*, (Bogotá: Rendón caricaturas, 1930), tomo II, p. 33, recuperado de [https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es\\_ES/search/asset/192438/0](https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/192438/0).

<sup>48</sup> María Majoch, "La educación de las hijas", *El Gráfico*, Serie xxix - N° 296, Bogotá, mayo 6 de 1921, 491.

Vestidos largos, cabello corto o recogido, voz delicada y silenciosas ante la norma impuesta —porque el que manda aunque mande mal—<sup>49</sup>, obedientes y homogeneizadas, mujeres incómodas, pertenecientes a un molde social en el que se ejercía un dispositivo de control del cuerpo<sup>50</sup>. Porque ser bella, ser una mujer del hogar, estaba estrechamente ligada a ser feliz, la mujer era sujeto del ámbito privado donde la docilidad era una de las principales virtudes.

Entre 1931 y 1940, Antioquia fue una de las regiones del país donde más matrimonios legalmente constituidos se daban<sup>51</sup>, lo que da cuenta de esos ideales que había sobre la mujer en la región y la necesidad de verla en estado de matrimonio, dichos ideales responden a la obra de Vélez y la posición de la mujer dentro de la misma. Hay en todo esto una responsabilidad fundamental que recae sobre la familia y la triada de poder, saber y sexualidad que la componen. Poder del hombre dentro de las relaciones de sujeto (hombre-mujer), (madre-hijos), (padre-hijos); saber, donde el hombre ejerce dominación; sexualidad, donde se aprobaba o desaprobaba las decisiones de la mujer y el sexo estaba en función de la procreación para cumplir los deseos del hombre y el plan salvífico de Dios.

Cabe resaltar que frente a esto siempre ha habido mujeres con gran fuerza, capaces de incidir y hacer la diferencia en la sociedad, partiendo del diálogo pero también de la lucha por la reivindicación de sus derechos, algunas incluso han llegado a fundar grupos femeninos que buscaban un espacio para alzar la voz, es el caso de la Unión Femenina Colombiana, la cual se dio a conocer en 1944, éstas, fueran vehementes en su lucha por los derechos de la mujer colombiana, en especial por los derechos laborales que no se les estaban garantizando, sabían que merecían un pago justo y un trato digno en sus labores.

*La Planchadora*, nos introduce en la intimidad del hogar de una mujer de la urbe antioqueña, de la que somos conscientes, porque también hemos sido testigos de la función que tienen muchas mujeres dentro del hogar. Eladio Vélez evidencia la vida concreta, nos pone de cara a una forma de ser y participar dentro de la sociedad. Baldosas limpias, prendas perfectamente dobladas, frutas limpias en la cómoda de la derecha, puertas anchas y abiertas, cuadro con un bello paisaje campesino, mujer correctamente vestida, tal vez lista para una vez realizadas las labores del hogar irse a trabajar en alguna fábrica, el color y el largo de su

---

<sup>49</sup> Dicho popular antioqueño.

<sup>50</sup> Michel Foucault, "El sujeto y el poder," citado en *Javier Ricardo Arias Lancharos, La mujer colombiana en 1390 -1939. De espantapájaros a estudiante de química*, (trabajo de grado para optar al título de Magíster en Educación, Universidad Pedagógica Nacional, 2020), 37.

<sup>51</sup> Juan Higueta, *Anuario general de estadística* (Bogotá: Contraloría general de la república de Colombia, dirección nacional de estadística, 1940), 8.

vestido denotan organización pero no signos de riqueza, —no hay colores vivos este y el diseño del mismo da cuenta de que podría ser un uniforme—.

*La planchadora* es en último término, una obra que enaltece el esfuerzo de la mujer desde la perspectiva de la moral del artista, quien era conservador y seguramente veía el rol del hogar como un mandato divino dado al género femenino, y que cuando este era llevado a cabalidad debía ser motivo de presunción, es la obra la evidencia participante de la mujer en una época, así como la visión y el entorno cercano del artista.

### **2.3 Mujeres en el arte: el papel de la argentina Marta Traba**

Desde que la argentina arribó al país en 1954 su vida estuvo envuelta por la polémica, el elogio y la crítica, hechos que nunca cesaron pues tres décadas después de su muerte, aún sigue siendo motivo de conversación. Marta Traba se destacó en Colombia por sus aportes a la crítica del arte, como docente en la Universidad de América, así como por sus posteriores aportes sobre Arte Moderno y Arte Latinoamericano en la Televisora Nacional y como docente titular en la Universidad de los Andes y la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá. De alguna manera, su paso por diversas universidades responde a la innegable necesidad que se vivió durante el siglo XX por teorizar en torno a las disciplinas humanistas, la crítica de arte también se vio imbuida en este proceso, en el que se comenzó una búsqueda importante en torno metodologías de investigación que le permitieran partir de nuevos elementos interpretativos para racionalizar la obra de arte desde una nueva valorización del gusto. Marta Traba, se convirtió en uno de los corpus más importantes en Latinoamérica y Colombia en torno a la didáctica y teoría de la crítica.

El historiador del arte tenía la obligación de partir de cierto principio rector, el de hacer una adecuada interpretación de lo que se entendía como fenómeno del arte. La tarea del historiador del arte se vio marcada por la propuesta de exigencia de la objetividad, el rigor y la ausencia de anacronismo, aunque por años el historiador haya manifestado que estos supuestos son aspiraciones que casi nunca se pueden alcanzar en su totalidad. Gombrich (1999) por ejemplo, ha sido enfático en la necesidad que tiene la historia del arte de expulsar ciertas ideas hegelianas y pone su atención en la propuesta de Popper sobre la lógica aplicada a los estudios artísticos.<sup>52</sup> Es evidente que al hablar de las condiciones que se dan dentro de la

crítica, muchas veces no se interroga la obra, sino a la misma crítica, pues esta resulta siendo prisionera de su referencialidad.

En el caso latinoamericano la tarea comprendida frente a la crítica de arte fue labor inicialmente de unos pocos, como fue el caso de Federico Morais, Fermin Fevre y por supuesto Marta Traba, quiénes tenían un respeto indudable por la vocación de críticos que ejercían. Sin embargo, se puede evidenciar cierta preponderancia por ir hacia las carencias, sin quedarse meramente en el elemento descriptivo. Álvaro Medina en *Procesos del arte en Colombia* (1978), fue uno de los primeros en realizar un análisis bien logrado de lo que hasta la fecha había sido la historia de la crítica en Colombia, aportando artículos nuevos, así como un texto fundamental para comprender nuestra tradición crítica y analizar desde otra perspectiva, lo que otros críticos han planteado sobre la práctica.

Ahora, en el caso de Marta Traba, esta debía cubrir varios frentes como crítica de arte desde ser una pedagoga hasta responder a la carencia que se vivía en el país frente a las obras de arte. En la actualidad mucho se habla de ella, aunque hay pocos textos que expongan a profundidad sus ideas teniendo en cuenta las influencias críticas y artísticas que recaían sobre esta. Produjo más de 25 obras literarias en torno a la crítica, así como un sin número de ensayos y columnas de opinión. Sin embargo, estas se vieron estrechamente ligadas al campo periodístico, por lo que en muchas ocasiones no se podía desarrollar de manera óptima un análisis serio sobre el campo en cuestión, sin desconocer por supuesto su gran aporte en la creación museológica y académica en el campo colombiano. Hay varios elementos por comprender frente a su obra que sigue siendo una tarea pendiente de historiadores e historiadores del arte, aunque el Museo de Arte Moderno de Bogotá ha emprendido un largo camino recopilando su trabajo, pese a esto, hay muchos vacíos por llenar. Ya Carlos Rincón en un artículo publicado en 2002 para CRCLAS planteaba lo siguiente:

What one doesn't find, however, are the works of Jorge Romero Brest and Marta Traba, art critics whose prolific activity contributed decisively to laying the groundwork for the hegemony of modern art Latin America. In a hyperbolic way, the two functioned as agents of the maelstrom of cultural modernization. They were present day after day with a stream of art reviews, looking at ways of painting and reading specific works, with a practice of art history somewhere between irritation and exasperation set down in personal journals and art theory like bricolage. Thus,

---

<sup>52</sup>Ernest .H. Gombrich, "En busca de la historia cultural", en E.H. Gombrich, *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte* (Madrid: Debate, 1999).

from the 50's to the 70's they were the driving force behind mainstream Modernism, serving as a catalyst, even as directors of Museums of Modern Art, to articulate heritage and canon<sup>53</sup>.

Es Marta Traba durante la segunda mitad del siglo pasado, así como Ana María Escallón y Carolina Ponce de León a finales y principios de este siglo, quiénes han profundizado y visibilizado los procesos de la crítica en Colombia desde una perspectiva femenina. Aunque Traba en muchas ocasiones se lamentó de que su trabajo en el país no hubiese sido 'suficiente' para el establecimiento de una crítica que produjera una especie de filtro dentro de la producción artística y que a su vez tuviera un efecto favorecedor en la formación del público; es por ello que en una entrevista a Beatriz González afirmó.

...“La crítica de arte cumple un papel determinante, sobre todo en sociedades culturalmente desorientadas y desamparadas como la nuestra. No se limita a explicar la obra de arte sino que acerca al público al hecho estético y señala el modo como ese hecho estético puede enriquecer las experiencias del público. Lo revela, lo justifica y le quita su aparente gratuidad. Creo que entre nosotros la crítica debe ser didáctica y esclarecedora; necesita fijar valores ya que el público es incapaz de formularlos por sí solo. En este campo en Colombia creo que en lo único en que fracasé, pese a mi empeño, fue en formar nuevos críticos”<sup>54</sup>.

Marta Traba fue una mujer con un origen conceptual claro donde es posible evidenciar esos elementos disciplinares concretos de una mujer que hizo las veces de historiadora, escritora, docente, crítica, comunicadora e incluso activista dentro del campo del arte latinoamericano y colombiano. Su obra se ha tenido que enfrentar sin duda a la mitificación, bastante comentado y poco analizado. Era claro que la argentina desempeñó un papel de *crítico-juez*, papel que en varias ocasiones le permitió bendecir o excomulgar la obra del artista, las nuevas tendencias o movimientos. Fue ante todo una crítica militante, defensora de “sus” ideas, partidaria de una revolución en la que el compromiso social era la antorcha, un compromiso que llevará a la divulgación, al entendimiento del arte, situación que llevaba a que Marta Traba, fuera, por supuesto una crítica teórica que supiera comprender las distintas vanguardias, capaz de entender y aplicar el concepto.

---

<sup>53</sup> Carlos Rincón, *"The twilight of the pontiffs of art criticism and the rise of art history"*, en DRCLAS News, Winter-Spring, 2001.

<sup>54</sup> Beatriz González, *"Entrevista atemporal"*, en Marta Traba, (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, Planeta, 1983), XX.

Para la crítica de arte, su llegada a Colombia fue el encuentro con un arte estereotipado, marcado por el nacionalismo y la imitación del muralismo mexicano y los pintores de élite a los que esta se refería como “pintores de domingo”, miembros de las familias más prestantes del país que buscaban un conservadurismo que alejaba al arte colombiano de lo que se estaba desarrollando en Estados Unidos y Europa. Sin embargo, hemos de tener en cuenta por supuesto, los artistas que para ella se salían de dicha regla, como era el caso de Eduardo Ramírez Villamizar, Guillermo Weidemann y Alejandro Obregón.

Como crítica de arte, creó un vínculo profundo entre ella y las obras, vínculo en el muchas veces no estaba invitado a participar el artista o siquiera a ser el destinatario de dicho análisis, para ella, la función del crítico está en comunicar al espectador, para que éste emprenda un diálogo propio con la obra, logrando captar lo más significativo que allí repose.

Es por eso, que pensar en Marta Traba, nos remite directamente a pensar en el papel de la crítica de arte y su objetivo comunicacional, es pensar en esa relación del crítico con la obra.

### **2.3.1 Obras disruptivas y posición crítica**

Abandonar la figuración ha sido una de las grandes revoluciones del arte moderno, si bien este ha sido visto por muchos como la perversión del arte es en realidad la rebelión de la pintura. El artista moderno no busca la representación aparente del hombre, se glorifica en cambio en su capacidad creadora y se anula la semejanza que durante décadas había sostenido con la academia.

La obra de arte moderno no es pues, en ningún caso una degeneración no es una expresión de la debilidad en el arte, es ante todo la evidencia de una estética distinta; este arte no propone la continuidad sino más bien la ruptura con lo establecido obligando al espectador al uso mental donde se hace necesario la reflexión. De esta manera el receptor de la obra no queda frente a un acto meramente sensible.

Desde esta perspectiva Marta Traba asumiría ciertas posiciones frente a las obras de arte, exaltando a la “pintura auténtica”, aquella que no respondía a la pauta establecida por la disciplina académica. El arte moderno allanó el camino hacia una forma de arte contemporáneo en la que lo abstracto ya no está limitado por la perfección geométrica. Marta Traba, fue muy crítica frente al problema del arte latinoamericano. Se destacó por su posición

crítica y por ser la crítica criticada. Esta sostenía que el gran problema del arte latinoamericano era su cercanía con el nacionalismo, mal de que según ella no se libraba ni siquiera los intelectuales más progresistas los cuales solían defender las tradiciones más colombiana y ver aberrante el deseo de comer sushi y no sancocho o de mencionar a Papá Noel en vez del Niño Dios hechos que se desenvuelven en un nacionalismo que desconoce el mestizaje.

Para la crítica de arte el marcado nacionalismo latinoamericano produjo cierta cancelación y rechazo de las manifestaciones artísticas extranjeras. se evidenciaba dentro del americanismo un creciente interés por evidenciar en el arte hechos con carácter social y ver la plaza pública como el lugar donde se manifestaban los intereses más generales. Es el nacionalismo desde la mirada que propone Traba, una corriente artística demagógica e histórica, la cual no contribuyó a la creación y desarrollo de nuevas ideas dentro del campo del arte. Es pues el arte latinoamericano escenario de representación de un arte que ha asumido un deber social, que se ha alejado de la voluntad de persuadir el deseo de representar o de verse como un efecto meramente decorativo.

Artistas como el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín son vistos por Marta Traba como capitanes que naufragaron ante una idea de arte muy cercana, ejemplo a la de Picasso pero que no lograron responder en tanto se quedaron en actos sociales y políticos. Hecho que ella considera lamentable, pues esas no son las responsabilidades del pintor.

...“América no es un continente sencillamente vivido, es un continente saqueado por los mismos que imaginan construirlo”<sup>55</sup>. El gran problema radica en la imposibilidad que produce en el artista el no placer de la creación y dejar la obra a cierta conveniencia social o política. Ahora bien, dentro de esta idea de la crítica, frente a la obra disruptiva, Marta Traba fue clara al ver en ciertos artistas líneas muy fuertes de política y transgresión con las que podía estar de acuerdo y aplaudirlas o en profundo desacuerdo, al punto de no nombrarlas dentro de la crítica lo que creaba cierta anulación del artista y de su obra. Tal fue el caso de Débora Arango.

El siglo pasado fue testigo de grandes transformaciones sociales y culturales, el materialismo dialéctico sufrió el revés de la “realidad” en la que la sociedad contemporánea sufría a causa de esta confrontación crítica. En la década de los sesenta y el setenta el arte en Colombia se vio políticamente comprometido, obras como las de Clemencia Lucena o las del

---

<sup>55</sup> Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, ed. Ana Pizarro, trad. John Charles Chasteen (México: Siglo Veintiuno Editores, 1982), 39.

Taller 4 Rojo fueron contundentes en su interés hacia la reivindicación social y proletaria, en las que también era clara la invitación a la acción política en las que había por consiguiente ciertos ideales revolucionarios que Marta Traba no compartía en tanto la denuncia frontal o con un carácter socialista suele manifestar en el arte nacionalista, el cual según la crítica degrada y empobrece el arte latinoamericano. La crítica de arte en su libro *Historia Abierta del Arte en Colombia* (1974) promueve y se concentra de manera particular en los artistas que ella consideraba como productores de arte nacional, tal es el caso de Beatriz González a quien Marta Traba siempre quiso defender, pues la consideraba como la artista valiente capaz de ingresar a una Bienal Internacional (Bienal de São Paulo, 1971), capaz de superar las complejidades administrativas y burocráticas, y suficiente para ser estimuladora de la novedad, logrando desbaratar las ideas consolidadas del crítico de arte. Beatriz González, logró hacer de su obra una unidad de sentido donde el acontecimiento regional sirve como fuente de inspiración que logra expresar ideas estéticas globales de mayor complejidad y amplitud.

Sin embargo, y aunque Marta Traba no lo viera de esta manera artistas como Débora Arango, ya habían hecho uso de un mecanismo crítico donde se miraban desde otra perspectiva los valores hegemónicos que dominaban y eran legitimados dentro de la sociedad colombiana de la época. La representación que el pueblo colombiano tiene de sí mismo ha sido creada a partir de la propuesta de sectores hegemónicos, buscando que se sostengan sus intereses económicos y que haya un poder que les permita cierta permanencia conservadora y extranjerizante donde la etnia, el género y la religión han sido el común denominador.

Artistas como Beatriz González y como Débora Arango asumieron con su obra la responsabilidad de menguar dichos estereotipos, bien sea desde lo alternativo o la sátira esos actos promueven el desarrollo de una labor crítica en la que se fundamenta un rechazo por los valores establecidos, modificando así la representación social. El arte transgresor es desacralizador en tanto su efecto en el espectador produce posturas críticas.

El arte es un fenómeno disruptivo ya que sus motivaciones van más allá de una idea tradicional. Hasta los inicios del siglo XX, el arte buscaba expresarse por medio de un ideal de belleza en el que era posible evidenciar la idea religiosa de un orden marcado por lo divino. Empero, lo anterior no permitía la experimentación del arte por parte de todos y en cambio lo envolvía en una búsqueda esteticista de lo puro, pero el arte disruptivo tiene una sensibilidad social que obliga a los artistas a asumir ciertos compromisos como la renuncia al esteticismo y poniendo por lo tanto su arte al servicio de la acción política y la denuncia

social. El arte disruptivo no es iconoclasta, pero busca cambiar los fundamentos axiológicos, asume la crítica social como un factor favorecedor de una realización humana. Es por ello que artistas como Débora Arango y Beatriz González, aunque distintas en sus pensamientos coinciden en ir más allá del arte por el arte, eluden el esteticismo del arte y reconocen que el acto creador va más allá de una militancia política. Van en contra de los valores establecidos, hecho que resulta para muchos agitador.

### **2.3.2 Arte disruptivo**

Marta Traba se caracterizó por tener una posición crítica frente al artista y sus obras. La argentina consideraba que el arte era el máximo lenguaje entre los seres humanos, capaz de despertar emociones estéticas en cualquiera. Desde esta perspectiva, la modernidad es la madre del arte disruptivo, donde este va más allá de una mera representación totalizante de lo que es el hombre y sus atributos. El arte sale de la academia, pues el ejercicio creativo ya no le pertenece; hay una necesidad de evidenciar el potencial creador del hombre, se exalta la inteligencia, pero ya no como un bastión académico sino más bien como el elemento fundamental que permite el desarrollo de la obra.

Hay una posibilidad de que el arte sea entendido como degeneración, pero en realidad es un nuevo avistamiento, una nueva forma de comprender una estética distinta en la que la obra no tiene que hablar necesariamente de un hecho histórico, pero sí, tal vez, de un acontecimiento sumamente real o importante para su creador. El arte moderno es altamente disruptivo, en tanto que, no busca la continuidad sino más bien la ruptura de las formas establecidas, sus fines nada tienen que ver con los de siglos pasados.

El arte disruptivo abrió la puerta hacia lo que ya decía Leonardo Da Vinci desde la época del Renacimiento “El arte es cosa mental”, pues la apertura del arte abstracto implicó una reflexión estrecha e interesante entre los colores, la medida, la proporción y la idea misma. Todo esto tiene un vínculo con lo que planteaba Marta Traba en la revista *Prisma* de 1957 “La honestidad de la posición de los artistas modernos tiene una gran prueba en el proceso que todos, sin excepción alguna, siguieron, desembarazándose de las apariencias como de una caparazón inhibitoria”.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Marta Traba, “Un pintor colombiano: Eduardo Ramírez Villamizar”, *Prisma* N° 2, marzo - abril de 1957.

Esta afirmación, da pie a pensar que el arte del siglo XX, en tanto moderno fue algo beligerante, teniendo cierta negación frente a la satisfacción de las formas externas. Es claro, que esto también se vivió dentro del arte religioso moderno. A comienzos de siglo, el arte vivía lo que se podría denominar como una separación de lo que hasta la fecha se conocía como sentimiento religioso y se aboca hacia el entendimiento interior del hombre. —Claro, hubo excepciones, como fue el caso de los simbolistas franceses—<sup>57</sup>.

Esto llevó a una industrialización del arte religioso, en el que se evidenció cierta indiferencia de los artistas frente al hecho y una pasividad muy marcada por parte de la Iglesia ante la “renovación del arte sagrado” por lo que se dieron diversas discusiones, inclusive surgiría la pregunta de si realmente existía un arte sagrado, en especial en Francia y Alemania.

“La necesidad de un arte religioso se promovió desde su origen, es decir, desde una estética particular. El arte abstracto y antiorgánico que nació vigorosamente en la primera década del siglo, se prestaba a innumerables confusiones. Si la técnica del arte religioso, en efecto, tal como escribía Gleizes, consistía en ir “de la realidad de los sentidos a la realidad del espíritu”, todo el arte moderno entraba en la categoría de arte religioso, puesto que había renunciado a la naturaleza para bucear en las profundidades del espíritu y traducir los resultados de esta exploración mediante los elementos plásticos puros”<sup>58</sup>.

La obra del artista, pone en evidencia ciertos rasgos personales, esto nos hace recordar las palabras de Febvre cuando decía que los hombres somos más hijos de nuestra época que de nuestros padres, permitiéndonos entonces ver a la obra como fuente, con sus matices y sus silencios. Ahora, para que haya un arte disruptivo —nos atreveremos a decir—, es completamente necesario que exista un artista comprometido, de manera que la obra de este pueda considerarse testimonio del espíritu de una época, pues el artista es hijo de su tiempo y desde ahí puede manifestarse. El francés Bernard Buffet, lideró durante una década un movimiento artístico llamado “Le peintretemoin”<sup>59</sup>, movimiento en el que dejaban en evidencia que el artista no es ajeno al tiempo y el espacio en el que le ha tocado vivir.

---

<sup>57</sup> Simbolismo francés: fue un movimiento artístico y literario que tuvo su origen en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX, iniciando en la literatura y de manera posterior en el arte y el teatro. Dentro de esta expresión, los artistas encontraron posibilidades de representación de una realidad alternativa, relativa a lo onírico y espiritual, en la que hay cierta evasión del presente, teniendo en cuenta una marcada referencialidad a lo mitológico y sobrenatural, donde se da cierta sugestión frente a la realidad, por lo que también se tiene en cuenta el erotismo, el subjetivismo y el antirracionalismo.

<sup>58</sup> Marta Traba, “Problemas del arte religioso moderno”, *Prisma* N° 3, marzo - abril de 1957.

<sup>59</sup> El pintor testigo.

Sin embargo, desde la Edad Media los artistas ejecutaban sus obras según las exigencias de sus mecenas; fueron las corporaciones en un primer momento, la Iglesia, reyes y academias sus grandes patrocinadores; ya en el siglo XX, el cambio se dio de manera muy marcada en el arte, en tanto las nuevas ideas políticas, la fotografía y los grabados que se reproducían en las imprentas, liberaron al artista del mecenazgo tal y como se le conocía en el momento, redirigiendo al desarrollo de la obra sin intermediarios. De alguna manera, esto permitió el desarrollo del espíritu creativo sin normas que les afecten.

Había, por consiguiente, en los artistas una nueva visión en la que el rechazo de la obra era también un triunfo, esto significaba que se necesitaban más que los sentidos para entenderla. Aun así, el público latinoamericano y de manera particular el colombiano se ha caracterizado por su marcada incompreensión del arte moderno, por lo que este ha sufrido como consecuencia el rechazo constante en diversos escenarios; rechazo que Marta Traba relaciona con la falta de conocimiento del público, el cual, en muchos casos, no cuenta con el tiempo, los recursos ni el deseo de adquirirlo. Frente a esto es importante resaltar que dicha indiferencia es bastante nociva dentro de la historia del arte, porque desconoce que el arte moderno responde a unas necesidades de época, donde era necesario volver a la abstracción que ya había comenzado desde el arte medieval, siendo el arte clásico, el de la Grecia Antigua, la única referencia a un desarrollo artístico que no se basa en la abstracción o en la convicción espiritual de los pueblos.

Por lo anterior, el arte del siglo XX contó con muchos cuestionamientos. Sin embargo, es imposible desestimar la importancia de este y su relación con el público. La abstracción del arte no figurativo, no implica necesariamente una desvinculación del espectador. Hay en este una curiosidad —burla, simpatía— que le rodea y de la cual se encuentra desprovisto el arte académico.

Hay entre el arte moderno y su relación con el espectador una nota de humanidad, en la que a veces la obra es un mero pasatiempo y otros ven en ella la posibilidad de encontrar un estímulo que les permita escapar de la cotidianidad de la vida donde ya todo está preestablecido<sup>60</sup>. De alguna manera ese primer encuentro entre el arte y el espectador le da cierta impronta a la obra, pues ha de haber más de un sentido en funcionamiento para pasar de la apercpección al juicio, ese que permite que el espectador vaya más allá de la consideración que ha creado sobre la obra.

---

<sup>60</sup> Marta Traba. “¿Y la simulación en el público?”, *El Tiempo-Intermedio*, 1956.

Muchas de las obras de arte tienen un tinte político, si pensamos en que lo político es todo aquello que permite la organización de una sociedad. Es posible pensar en este tipo de obras como la posibilidad que tiene el artista de lograr llamar la atención sobre la obra y lo que la envuelve.

Uno de los casos internacionales más destacados es el de Christo y Jeanne - Claude, quienes con obras como *Pont Neuf* (1984) o "*The Gates, Central Park, Nueva York, 1979-2005*" (2005) dan cuenta del proceso creativo, que puede llegar a tener una obra que no cuenta con un fin meramente comercial, ya que éstas cuando eran desmontadas solo ofrecían sus memorias. Es aquí donde es completamente necesaria la función de la fotografía, pues es ella quien será garante de la existencia de la obra.

Otro caso muy conocido es el del artista británico Banksy, quien ha intervenido a lo largo de su carrera, distintas calles y objetos públicos sin muchos miramientos. Obras como "*kissing coppers*" (2004) o "*Vandalized Phone Booth*" (2005) evidencian el carácter diferenciador en la obra del artista, su forma particular de manipular las normas establecidas y por tanto la disruptividad de sus acciones.

En el caso colombiano, las vanguardias del siglo XX responden a la necesidad de cambio que se experimentaba en la época, en la que el nacionalismo y las particularidades identitarias eran sumamente marcadas, tanto que de una u otra manera iban poniendo una pauta frente al modo de respuesta del artista ante sucesos religiosos, políticos, sociales, económicos o estéticos. El campo del arte, no es ajeno al dominio de la élite. El caso colombiano por ejemplo, podría ser visto desde lo propuesto por Fernand Braudel de la larga duración, podemos afirmar que América ha sufrido un proceso de invasión y colonización que ha traído consigo efectos colaterales en la evangelización, reeducación y esclavitud que ha dado como resultado una mirada colonizante en las estructuras de la cultura, que confluyen en una naturalización de hechos que resultan siendo lamentables.

Para la segunda mitad del siglo XX, la historia latinoamericana y particularmente Colombiana, atravesó por una serie de crisis y coyunturas políticas que terminaron por permear el modo de producción estético, logrando con mejor economía propagar discursos nacionalistas a partir de la imitación de la cultura europea, potenciando unas jerarquías estéticas sobre el cuerpo, esquivando la multiplicidad y lo raizal, ocultando las tensiones y contradicciones para priorizar las ideas eugenésicas sobre la nación. Es evidente entonces, que las ideas de modernidad sobre el arte se vieron marcadas por una instrumentalización

ideológica, que buscaba el embellecimiento del mundo, un consuelo, la posibilidad de alejarse de la cotidianidad de la vida azarosa que les envuelve.

... “La función del arte era enmascarar ideológicamente totalitarismos, fascismos e intolerancias de las guerras del siglo XX. En contra de estas demandas la actitud de estos artistas se opondrá a la intención originaria del fundador del concepto de estética —La de considerar esta última como un conocimiento sensible— y un instrumento de comunicación cognoscitiva”.<sup>61</sup>

Esto evidencia el sometimiento que se espera del artista y el rechazo que hay a la capacidad creadora del mismo, donde se espera de estos una mera experiencia estética que supla un deseo de consumo. Sin embargo, los artistas han sabido hacer contraposición a esta idea.

---

<sup>61</sup> M. C. Rios Espinosa, "Arte y Estética de la disrupción", *Arte, Individuos y Sociedad* 31, no. 1 (2019): 200.

## CAPÍTULO III

### **Ser mujer artista en Colombia: los casos de Débora Arango, Beatriz González y Clemencia Lucena**

En el contexto colombiano, la intersección entre el arte, la política y la memoria se ha desplegado a lo largo de los años, sirviendo como un medio crucial para narrar y comprender los desafíos que ha enfrentado el país. El arte, entendido como un instrumento y expresión política, ha encontrado en diversos artistas un canal para abordar temas tan complejos como el conflicto armado y los procesos de reconciliación.

La huella visual de la violencia en el campo colombiano y en las comunas urbanas, como Medellín, ha quedado impresa en las fotografías de Jesús Abad Colorado y las pinturas de Ethel Gilmour. Sin embargo, la preocupación por la memoria no se limita a la representación gráfica, sino que se extiende a la construcción misma de la memoria. Artistas notables como Doris Salcedo, Gabriel Mesa Nicholls, Libia Posada, Fernando Botero, Débora Arango, Beatriz González y Clemencia Lucena han tejido en sus obras las narrativas de la violencia, abordando las experiencias tanto de las víctimas como de los victimarios. Este enfoque ha consolidado al arte como un pilar esencial de la memoria histórica, fundamental para la forja de una identidad nacional que abrace la necesidad de reparación frente a una tragedia que todos los colombianos comparten.

El arte se erige como una herramienta transversal en la transición de un país que aspira a pasar de la guerra a la paz. Su naturaleza material y sensible, así como su capacidad para generar experiencias, no solo ilustra y denuncia los hechos, sino que también facilita un espacio único para la construcción y representación de la memoria. En este contexto, el arte se convierte en un elemento crucial para la transición hacia una Colombia más justa y reconciliada.

Particularmente significativas son las experiencias de las mujeres artistas en este proceso. Débora Arango, Beatriz González y Clemencia Lucena, con sus distintas perspectivas y

posiciones políticas, enriquecen la construcción social de la memoria. Cada una de estas artistas aporta a la comprensión de cómo el arte se convierte en una herramienta política esencial. Explorar la experiencia de ser mujer artista en el complejo contexto colombiano permite al lector no solo apreciar sus obras, sino también extraer conclusiones pertinentes sobre su impacto en la sociedad y su contribución a la construcción de un futuro más esperanzador.

### 3.1 Débora Arango

...”El artista debe ser según Camnitzer, un ser ético y tener conciencia de los problemas que lo rodean; de allí que, lejos de tener cualquier intención narcisista como creador, él se proponga realizar una obra que sea, ella misma, un elemento cuestionador de los sistemas tradicionales, de la violencia institucional, del monopolio ejercido por los centros de poder”<sup>62</sup>.

Ivonne Pini.

Con el fin de plantear un ejercicio en el que se pueda tener en cuenta a la mujer artista, disruptiva, dentro del panorama nacional se ha seleccionado la obra de Débora Arango, particularmente dos de sus obras alusivas al Periodo de la violencia; así como una obra concerniente a la maternidad, el desnudo femenino, el abandono de la mujer y la doble moral colombiana, obras que sin duda nos ponen de cara a la condición disruptiva de la artista.

Como estrategia metodológica, hemos optado por no agregar en el cuerpo del trabajo las fichas de imagen de las obras seleccionados, como una estrategia para propiciar mayor comodidad en el momento de la lectura, sin embargo, todo lo allí reposado nos ha dado los insumos necesarios para realizar los análisis concernientes. se pretende entonces, tomar algunas obras que den cuenta de lo disruptivo y la posición crítica, las cuales se enmarcan entre (1953 -1986), evidenciando con dichas obras no solo su posición feminista sino también

---

<sup>62</sup> Ivonne Pini, "Memoria y violencia: reformulando relatos," *Ensayos, Historia y teoría del arte* 16, no. 16 (2009): 49.

anpartidista, anticlerical, lo que como consecuencia la llevaría a la excomunión, al rechazo social y político. Rechazo que también se vería evidenciado en la anulación que varios críticos de arte hicieron de su obra durante muchos años.

Por lo anterior, es importante tener en cuenta autores que nutren nuestra investigación para la comprensión del contexto en que se desarrollaron las obras, es el caso de Alfredo Molano con *Los años del tropel* (1985) e Ivonne Pini con *Arte y política en Colombia* (2005), a partir de estos textos nos fue posible comenzar a comprender cómo una obra puede aportar en la construcción o deconstrucción de ciertas narrativas que parten de acontecimientos nacionales, es por lo tanto Débora Arango un eje fundamental para ver su obra como un instrumento de contramemoria.

### **3.1.1 Historia breve de la artista: una mujer anacrónica para su época**

...”Débora Arango mira las cosas de cerca, quiere conocerlas lo mejor posible, y en ese proceso llega a la conclusión de que puede dominar lo que tiene vida propia. Por eso, la realidad representada invade la tela y muchas veces parece escaparse de sus marcos, porque la vida es mucho más que una mera pintura”.<sup>63</sup>

Carlos Arturo Fernández Uribe.

María Débora Elisa Arango Pérez, nació en Medellín en 1907 y murió en Envigado Antioquia el domingo 04 de diciembre de 2005. Se desempeñó como pintora desde 1923 cuando comenzó sus clases con el maestro Eladio Vélez y posteriormente con el maestro Pedro Nel Gómez, ambos fueron fundamentales en la vida de la artista, tanto para comprender y saber asumir el rechazo que luego viviría por parte de la sociedad como para aprender aspectos fundamentales sobre el color, la fisionomía humana y la composición, elementos que luego se verían reflejados en sus obras. Cabe destacar que ambos artistas, llegaron a rechazar a Débora por moralismo o por cierta inconformidad frente a la atención que esta recibía. La forma en que la antioqueña comenzó a hacer tratamiento de temas sociales, políticos y de género, fueron incomodando al grueso de la población, la cual se

---

<sup>63</sup> Carlos Arturo Fernández Uribe, en Sara Fernández Gómez. *Historia y Arte. Una propuesta desarrollada en Débora Arango y sus obras sobre el período de la Violencia*. (Medellín: UPB, 2016), 107.

caracterizaba por ser bastante conservadora y pacata. La inconformidad en esencia, partía de que dichos asuntos fueran tocados por una mujer.

Su actividad prolífica comenzó en 1939 cuando participó de la Bienal de arte en el Club Unión, ganando el primer premio con la obra *Las Hermanas de la caridad*<sup>64</sup>, un cuadro que según la artista valía la pena y se llevó el premio, empero la artista considera que realmente el fruto de ese logro se debió a la obra *Cantarina*, un desnudo femenino que prendió las alertas de la conservadora sociedad antioqueña, que no esperaba que de una buena familia como la Arango Pérez pudiera salir una mujer con la inmoralidad de pintar un desnudo. La riqueza de esta obra radica en que se considera, tal vez, el primer desnudo realizado y expuesto por una mujer en Colombia. Para la época la riqueza del hecho era irrelevante y antes bien muy preocupante, por ende, sus obras fueron catalogadas como impúdicas, la misma artista afirmó en una entrevista con Santiago Londoño: “Llegó la exposición del Club Unión. Hicimos la exposición y con ese desnudo se prendió Medellín. Me iban a excomulgar. En los púlpitos hablaron de mí”. [...] era claro que estaba incomodando, había una preocupación inminente, las mujeres se podían revelar, quizás alguien más querría pasar de los bodegones a los desnudos, claramente eso debía pararse, no era una posibilidad. Incluso afirma que cuando terminó de pintar un cuadro quiso darle una sorpresa a su maestro Pedro Nel Gómez, pero fue ella quien se vio sorprendida con su respuesta “Llamé al maestro Pedro Nel Gómez, quería darle una sorpresa. Y llegó, y en estas y estas, se agachaba y miraba por entre los anteojos: “pues Débora, yo usted no me metía en esto tan grande”. A mí me gusta mucho maestro, le dije. “Pues usted sabrá”. Volteó y se fue. No me dijo que ni bueno ni malo sino que se volteó y se fue”<sup>65</sup> Es evidente que nadie quería que esta obra fuera presentada, de definir si fue una suerte de autocuidado de su reputación como artista o es posible ver en este hecho una marcada y creciente lejanía que se vendría desarrollando con la artista, algunos manifiestan que por celos, otros por una simple inconformidad con su modo de proceder.

Sin embargo, las consecuencias de la presentación de *Cantarina* no quedaron ahí, pues el sacerdote de la parroquia San José se comunicó con ella manifestando que debía renunciar al desnudo que había presentado en la Bienal, la angustia de la artista fue mucha, pero se dio cuenta por voces de una amiga de su hermana Carolina, que era sobrina de dicho sacerdote que era maestro Eladio Vélez quien había buscado al sacerdote con la intención de que le

---

<sup>64</sup> Es un óleo sobre fique, pintado hacia 1939, conocido también como *Hermanas de la Presentación*, muestra a un grupo de doce religiosas con sus características “cornetas”. Esta obra fue premiada en la Bienal de Arte del Club Unión en 1939; actualmente se encuentra en el Museo de Arte Moderno de Medellín.

<sup>65</sup> Santiago, Londoño Vélez. *Débora Arango: cuaderno de notas*. (Medellín: Tragaluz Editores. 2010), 14.

hiciera retirar la obra. “No te estriztecas. ¿Sabes qué fue? que Eladio Vélez vino a decirle al padre que ese desnudo, que te lo hiciera retirar no se as boba” [...] entonces Carolina ya se quedó más tranquila cuando supimos que era Eladio el de la bulla”<sup>66</sup>. La inconformidad era evidente, se evidenciaba en todos, quien había sido su maestro por cuatro años ahora buscaba la manera de deslegitimarla, de lograr que no fuera tenida en cuenta como artista. Dentro de su archivo personal, es posible encontrar fuentes donde afirma que ni Pedro Nel y Eladio quisieron apoyarla en sus búsquedas posteriores, negando firmas necesarias para sus estudios o negando que conocían su obra. buscó que se le excomulgara. Ante todo pronóstico, un año después fue invitada por Jorge Eliecer Gaitán quien en ese momento era el Ministro de Educación para que expusiera su obra en Bogotá en el Teatro Colón. La artista acudió a la invitación con la ilusión de encontrarse un público menos pacato que el antioqueño, ella y su familia esperaban encontrar menos críticas en la capital del país, tal vez un atisbo de modernismo, liberalismo y formación artística; pero allí obra también fue censurada, en especial por las publicaciones realizadas por el periódico *El Siglo*, de corte conservador, estos hechos ocasionaron que una semana después fuera desmontada la exposición. Laureano Gómez, líder de dicho periódico consideraba los desnudos de Débora, eran “inmorales, perversos, pornográficos e incorrectos técnicamente”.

Por la “inmoralidad” de sus obras, *La liga de la decencia en Medellín* —organización conservadora que surgió a principios del siglo XX, y que logró consolidarse como una institución influyente en la vida social y cultural de la ciudad. Y que tenía como objetivo primordial salvaguardar los valores y tradiciones moralmente correctas, ya que estas desde una perspectiva conservadora permitían una correcta cohesión social—, la criticó fuertemente, promoviendo su excomunió y la crítica social hacia ella. Les incomodaba su auténtica libertad frente a un mundo que parecía no estar listo para ver a una mujer independiente de un hombre hacerse un camino sola.

Débora Arango, fue pionera en la utilización de elementos zoológicos dentro de sus obras para hablar de acontecimientos de importancia nacional, tal y como se evidencia en *La Salida de Laureano* (1953) y *Rojas Pinilla*, (1953). Se caracterizó por la sátira política dentro de sus obras, así como por enmarcar las distintas problemáticas sociales de la época.

La artista tuvo la posibilidad de viajar a México para aprender la técnica del fresco de la mano del maestro Rodrigo Cantú, sin embargo, a su llegada a Colombia solo logró realizar algunos murales en su propiedad residencial y un mural para la Compañía Colombiana de

---

<sup>66</sup> Santiago, Londoño Vélez. *Débora Arango: cuaderno de notas*. (Medellín: Tragaluz Editores. 2010), 15.

Empaques titulado *Cultivadores de fique* (1947) el cual se encuentra actualmente en las oficinas de Almacenes Éxito en Envigado, Antioquia. Se dice que como esta técnica era fuerte en la ciudad, Pedro Nel Gómez se encargó de que Débora no se pudiera desarrollar como muralista. “Un día supe que Pedro Nel Gómez estaba pintando en el Palacio Municipal. Fui a ver lo que estaba haciendo. Me acompañó Luz Hernández y nos subimos a los andamos. Vi que había movimiento, que había vida, tamaño. Desde el primer momento pensé: esta es la pintura para mí, esto es lo que yo quiero hacer, obra grande a tamaño natural”<sup>67</sup>.

En 1955 fue invitada a España por el Instituto Cultural Hispánica de Madrid con la intención de que presentara su obra al público europeo, sin embargo, un día después de haberse inaugurado la exposición esta fue cancelada por orden de las autoridades del régimen franquista, la artista cuestionó en múltiples ocasiones la decisión, pero no obtuvo mayores razones que las que ella ya sabía<sup>68</sup>. Esto motivó su regreso al país, aunque con el malestar de no haber logrado estar por más tiempo con su exposición en Europa. Sin embargo y como una especie de recompensa por el tiempo esperado, en 1995 fue invitada por el presidente Ernesto Samper Pizano y la Ministra de Educación María Emma Mejía a realizar una exposición en Europa. La artista aceptó, afirmando incluso: “Me siento muy entusiasmada con el anuncio de mi exposición en Europa, ya que como le conté, quiero que los españoles puedan ver mis obras, que fueron descolgadas durante la época de Franco”.<sup>69</sup>

Arango se caracterizó por tener en su obra una marcada expresión figurativa, sus obras movilizan al espectador por sus pinceladas dramáticas y visibles, por su carácter eminentemente social y político, con sus obras nos hace partícipes del hambre, el dolor, el moralismo y la corrupción en la que se encuentra sumido el país. En 1944 se unió al movimiento “*Manifiesto de los Independientes*”, enfatizando en la lucha por hacer del arte un medio para la educación y la crítica social.

La obra de Débora se encuentra en su mayoría en el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), la artista donó en 1986 al museo parte de su patrimonio artístico, aunque en una carta del 16 de diciembre de 1997 a Miguel de Bedout, director del periódico *El Colombiano*, afirma lo siguiente: [...]“Es para mí un honor que ese prestigioso diario me dedique tan destacado espacio y esas maravillosas palabras. Sin embargo, quiero hacerle una aclaración en la parte concerniente al Museo de Arte de Medellín, pues no pienso como lo afirman

---

<sup>67</sup> Londoño Vélez, *Débora Arango: cuaderno de notas*, 10.

<sup>68</sup> Londoño Vélez, *Débora Arango: cuaderno de notas*. 21.

<sup>69</sup> Archivo Débora Arango. Colección Patrimonial Universidad Eafit. Carta al presidente Ernesto Samper Pizano. (Medellín: 4 de diciembre 1995) Correspondencia enviada DAP 1. folio 15.

ustedes, que sea el lugar ideal para dejar mi obra. Desafortunadamente en un momento de mi vida, cuando me sentí enferma hice esa donación de la que hoy me arrepiento profundamente”.<sup>70</sup> Lo que da cuenta de las diferencias que tuvieron durante los últimos años de vida Débora y el Museo, ya que esta deseaba que algunas de sus obras permanecieran en su residencia *Casa Blanca* en Envigado como parte del legado que dejaba a su familia, lo que terminó al final de sus días en una gran disputa entre el MAMM y su única heredera su sobrina Cecilia Londoño Estrada. Este episodio al final de sus días plantea cuestionamientos sobre la gestión y las relaciones que se establecen entre artistas e instituciones culturales que buscan preservar y exhibir a la ciudadanía su legado artístico. Además, resalta las tensiones que pueden resultar de las aspiraciones personales de los artistas y las agendas curatoriales de los museos, resaltando la complejidad de manejar las obras y deseos artísticos después de la muerte del creador. Este conflicto entre Débora Arango y el MAMM añade una capa importante a la historia cultural de Medellín, en la que es posible destacar las diferentes dinámicas interpersonales y las luchas de poder por el control y preservación del patrimonio artístico.

### **3.1.2 Obras específicas que evidencian lo disruptivo y lo crítico**

Desde una perspectiva conservadora y dentro del contexto social de la época, la obra de Débora Arango puede ser considerada como agresiva e inmoral. La artista aborda temas como la desnudez, la sexualidad, el género, la crítica social y la religión de manera constante en su obra. Tal es el caso de *La madona del silencio* (1944) esta pintura fue considerada escandalosa por mostrar a una mujer, semidesnuda, con el uniforme de una prisionera, sola, en una celda, pariendo, toda una alegoría a la soledad femenina, a la santidad de quien da vida, al dolor que implica dar y estar vivos, al silencio que habita lo femenino.

Además su obra *La salida de Laureano* (1953), evidencia la incomodidad y desaprobación de la artista hacia las políticas represivas y conservadoras de Laureano Gómez, su pintura era vista como subversiva y peligrosa pues no temía “irrespetar” al poder político. Así mismo, su

---

<sup>70</sup> Archivo Débora Arango. Colección Patrimonial Universidad Eafit. Carta al director del periódico El Colombiano Miguel de Bedout. (Medellín: 16 de diciembre de 1997) Correspondencia enviada DAP 1. folio 41.

representación de la Iglesia católica en obras como *Las monjas y el cardenal* (1970) fue vista como irreverente y ofensiva por retratar a un cardenal dentro de una jaula, mientras las monjas le observaban, como una alegoría a la libertad que estas habían perdido al ingresar a las comunidades religiosas. Sin embargo, hemos de tener en cuenta la sociedad que le correspondió a Débora, marcada por el conservadurismo, clericalismo y claramente por una intolerancia muy fuerte hacia todo aquello que tuviera luces de ser diferente, por lo tanto, como se dijo en líneas anteriores, una sociedad muy dada a la doble moral. Esto resulta acorde a la idea del hombre antioqueño, pujante, trabajador, próspero, motor de su hogar y de la región, caracterizado por su religiosidad y su hegemonía patriarcal.

El expresionismo fue para Débora la herramienta para hacer de la obra de arte un instrumento de crítica social, la artista fue coherente con sus ideas y emociones a la hora de hacer crítica ante aquello que para ella eran acciones nocivas de nuestra sociedad. Si bien su modo de pintar se acercaba al expresionismo, este nunca se rigió ante los parámetros del expresionismo alemán, sino que partía de elementos que se alejaban de lo establecido, propiciando críticas frente a la obra, incomodidad y rechazo de los críticos de arte.

Débora Arango, expone con su arte lo más oscuro de la sociedad colombiana, moralismo, machismo, corrupción, etc.; ella saca la miseria que la sociedad no quiere que sea desvelada nunca y la expone ante todos, sin miramiento a las consecuencias que dicho acto le pueda traer. Su visión cargada de agudeza social, partía desde una perspectiva diferente a la de muchos otros artistas con compromiso social, en este caso su ser de mujer le permitió ver todo desde un plano distinto, llegando a afirmar incluso: “ La vida, con toda su fuerza admirable , no puede apreciarse jamás entre la hipocresía y entre el ocultamiento de las altas capas sociales”.<sup>71</sup>

Por lo anterior, se asume que Arango, buscó ser coherente con su vida, con la cotidianidad que le rodeaba, no le interesaba tener un velo que le propiciara aceptación social a costa de su condición humana, de su capacidad de optar. Débora observa lo que como sociedad se ha decidido omitir, ocultar; ella nos cuenta a través de sus obras su verdad, su percepción del mundo, de lo que le rodea.

Tenía una visión muy crítica de lo que era ser mujer y artista en una sociedad como la colombiana y con sus obras refleja su lucha por la emancipación femenina y la superación de los roles establecidos. La coherencia de Débora Arango la llevó a abordar temas de género, política y religión (entendiendo esta última como la institución de la Iglesia Católica que la

---

<sup>71</sup>Débora Arango, “Mujer valiente”, *El Liberal*. 3 de octubre de 1940.

contiene). En sus obras, las denuncias no son sutiles ni tienen matices, lo que permite un análisis adecuado por parte del espectador, especialmente en lo que respecta al ámbito político. Por su parte, la sexualidad femenina la retrató con una fuerza característica, también la manejó con cierta sutileza que en algunos momentos nos obliga a una interpretación cautelosa y profunda de la obra. En *Las tres gracias* (1946), hay tres mujeres desnudas, con poses seductoras, la obra fue considerada como inmoral y escandalosa por la manera desafiante en que representó la sexualidad femenina. Por otro lado, en la *Costurera* (1957), Arango es sutil a la hora de representar la sexualidad femenina a través de la figura de una mujer costurera, quien está sentada cosiendo en una actitud de reflexión y serenidad. Sin embargo, el cuerpo de la mujer con su vestido ajustado y su postura corporal nos pone de cara ante una sensualidad implícita.

A partir de lo anterior abordaremos la mujer, la Iglesia y el Estado desde la pintura de Débora Arango:

La mujer está en el centro de la obra de Débora, desde allí la artista se vale para hacer una crítica al poder que el hombre ejerce sobre esta y cómo en muchos casos la ve como un mero objeto sexual, responsable de los hijos y del placer que el hombre demanda. Olga Lucia Jaramillo en la *Revista Mujer* afirmaba lo siguiente sobre la realidad de la mujer antioqueña: “ganaderos con familia en Medellín, moza en la finca y rosario todos los días”<sup>72</sup>. La mujer era oprimida desde varios frentes: los hombres y la Iglesia determinaban lo que debía hacer y lo que se consideraba necesario para su realización personal, como tener un esposo y tener hijos.

Débora retrata a la mujer alejándose de la idealización y la superficialidad, y se acerca a una imagen más realista y auténtica. En su obra, la artista representa a mujeres fuertes e independientes, pero también muestra la realidad de las mujeres que son explotadas y abusadas en diferentes roles. Los desnudos de Débora Arango por consiguiente nos ponen de cara a un artista con un espíritu especial capaz de afrontar a una sociedad pacata como la colombiana. Ella nos presenta a la mujer en todo su esplendor; le da vida, le permite verse reflejada en un marco de libertad pero también de decencia a la que ha sido sometida y por la cual suelen renunciar a la potencia de su sexualidad. La Iglesia por su parte tiene una relevancia muy marcada en la obra de la artista.

Débora Arango pintó monjas, religiosos y uno que otro prelado; sí bien era católica, no tuvo miedo en ser crítica frente al clero, de manifestar su inconformidad ante la hipocresía de

---

<sup>72</sup> Olga Lucía Jaramillo, "Débora Arango: un volcán de 89 años", *Revista Mujer*, no. 130 (2006): 40.

sacerdotes, monjas o feligreses. sin embargo, la artista también tiene obras que dan cuenta de su vida espiritual, de la intimidad con su dios; obras como *Cristo* (1948), dan cuenta de su lenguaje expresivo, hay un poder en sus trazos, hay espiritualidad en lo que plasma, sin dejar de lado su criticidad. su obra, nos plantea un pasado y un presente, los colores utilizados en el fondo con manchas de acuarela azules y amarillas dan una sensación de que no hay un momento u ubicación en el que se desarrolla la escena, sino más bien es una experiencia de trascendencia, una experiencia de crucifixión que vive cada una de las personas que presencia el hecho.

Esta obra es importante porque enmarca el sentir de una mujer que se sabía espiritual y cercana a una Iglesia, a un dios en el que ella creía y que tal vez por esa misma razón se sentía en la necesidad de no callar ante todo aquello con lo que difería. Obras como *La Primera Comunión* (1949), evidencia una intención crítica, se percibe un malestar fuerte a lo que parece ser la imposición de tres monjas frente a cuatro niñas a punto de llevar a cabo su Primera Comunión. Es claro en la obra la autoridad de las monjas, la fuerza de la cornette, de sus vestidos; la influencia e incomodidad que ejercen. Una obra como *Las monjas y el cardenal* (1962) presenta una crítica a la estructura jerárquica y opresiva de la Iglesia católica, especialmente en lo que respecta a su papel en la opresión de las mujeres.

La imagen del cardenal enjaulado sugiere la idea de una institución religiosa que está encarcelada en sus propias contradicciones y dogmas. Por su parte las monjas se presentan en diferentes posturas, algunas se ven en posición sumisa mientras que otras se notan un poco más expresivas, el rojo en aquella época era el simbolismo del Partido Liberal así como el gorro frigio en el escudo del país es símbolo de libertad. Es pues esta obra una representación de lo que la mujer al ingresar a la vida religiosa pierde, para Débora Arango hay unas limitaciones muy marcadas dentro de la Iglesia hacia la mujer.

Por otro lado, obras como *Maternidad y violencia* (1944) refleja el interés de Débora Arango por la maternidad y la figura de la mujer en la sociedad nos pone cara una realidad social que no nos es ajena, hay una serie de hechos violentos que se ven retratados en la obra. Afirmando incluso: "Yo soy muy sensible (...) me conmuevo muy fácil. Veo a una pobre mujer y con verla por ahí en la calle me duele y siento algo en contra de la sociedad (...) lo que me inspira es el dolor y la vida, el sufrimiento"<sup>73</sup>. Débora Arango no busca representar la sociedad desde el costumbrismo, ella expone aquello que la sociedad se opone a ver y apela a

---

<sup>73</sup>Débora Arango, entrevista con Ángel Castaño, "La pintura es la expresión de mi vida", *El Colombiano*, 12 de noviembre de 1997.

la objetividad y agudeza del espectador para significar la obra, lo que redundaba en muchas ocasiones en una postura crítica y objetiva del espectador frente a lo que se le ha planteado. La artista no cumple con un papel social creado e idealizado por el contrario ella no busca la moral como algo que la sostenga o le de un estatus social, sabe bien qué se espera de una mujer; sin embargo, sabe con mayor claridad lo que ella espera y quiere vivir dentro de su realidad femenina.

Además, en sus obras, Débora Arango no solo eliminó el monopolio masculino en la representación artística, sino que también abordó temas que eran considerados tabú en su época, como la sexualidad femenina y la maternidad. Con su estilo crudo y directo, la artista logró retratar la realidad de la mujer en la sociedad colombiana, desafiando los estereotipos de género y las normas establecidas.

La obra de Débora Arango es en consecuencia, altamente disruptiva, en tanto representa temas que son tabú dentro de la sociedad colombiana de la época, como la violencia, la sexualidad, etc. Su estilo trasgresor es relevante dentro de la historia del arte moderno en Colombia. Serrano afirma que la obra de Débora Arango "rompe con la tradición de la pintura colombiana y se enfrenta a la moralidad conservadora de su tiempo"<sup>74</sup>. Su trabajo ha sido fundamental en la construcción de una identidad nacional en la que se reconoce la diversidad y su riqueza, así como la complejidad de la sociedad colombiana.

---

<sup>74</sup> Eduardo Serrano, "*Débora Arango, la transgresora*," en *La pintura moderna en Colombia* (Bogotá: Villegas Editores, 2002), 85-90.

### 3.1.3 La salida de Laureano y La República (1953 - 1957).

[...] Obra en la que representó al caudillo conservador como un batracio llevado en andas por gallinazos. El cortejo aparece presidido por el heraldo de la muerte y lo cierra Rojas Pinilla con su uniforme militar, quien empuja al saliente con la culata de su fusil. A manera de coro jubiloso, aparecen clérigos, estudiantes, cañones y militares”<sup>75</sup>

Santiago Londoño

Laureano Gómez llegó a la presidencia de Colombia el 7 de agosto de 1950, después de unas convulsas elecciones, las cuales fueron anticipadas en noviembre de 1949 en vez de mayo de 1950, y así evitar que se anularan algunas cédulas liberales, lo que dio pie a que se dijera que los liberales eran corruptos. A partir de ese momento se dieron múltiples conflictos, sesiones del Congreso cargadas de violencia, asesinatos, conspiraciones para destruir al presidente, lo que llevó a que desde el 9 de noviembre Mariano Ospina Pérez cerrara el Congreso de la República y gobernara mediante Decretos de Emergencia o “Estado de Sitio”, situación que se prolongó por nueve años.

Laureano Gómez no tuvo opositor en las elecciones del 27 de noviembre, lo que propició un éxito rotundo de los conservadores en las elecciones nacionales. Desde entonces, el conservadurismo lideró la política nacional. Gómez se destacó por su cercanía con el falangismo de Francisco Franco, buscando así más autoridad presidencial. Sin embargo, Laureano enfermó en 1952 por lo que debió ser reemplazado de su cargo por Roberto Urdaneta hasta el 13 de junio de 1953, empero, el poder político no veía conveniente su regreso por lo que impulsaron al General Rojas Pinilla a tomarse el poder del Estado por medio de un golpe militar, recibiendo el apoyo de la gran mayoría de miembros del Estado, exceptuando los Laurantistas y los comunistas.

La presidencia de Laureano Gómez es catalogada por Bushnell como un período de controversia y polarización política en Colombia en la que se vio una fuerte represión de las libertades civiles, propiciando que se asentaran las bases para un conflicto armado posterior a causa de la exclusión de las voces políticas disidentes. “La violencia política entre los dos

---

<sup>75</sup> Santiago Londoño en *Historia y Arte una propuesta desarrollada en Débora Arango y sus obras sobre el periodo de la Violencia*. Fernández Gómez, Sara. (Medellín: UPB, 2016), 133.

bandos, que había crecido a medida que se acercaban las elecciones presidenciales, se intensificó una vez finalizado el proceso de elección del presidente y se mantuvo sin tregua durante toda la administración de Gómez, desde 1950 hasta 1953”.<sup>76</sup>

Es claro que el orden público se había deteriorado, no había un control político eficiente que procurara la estabilidad nacional, el crimen organizado iba en aumento, así como la crisis de una institucionalidad democrática y eficaz.



*Imagen 2. 13 de junio o La salida de Laureano (1953). Museo de Arte Moderno de Medellín.*

Fotografía de Carlos Tobón.

En la obra *La salida de Laureano*, Débora Arango nos presenta un cortejo encabezado por la muerte —un esqueleto vivo que enarbola una bandera con el signo peligro—; detrás de este va el líder conservador representado como un anfibio, acostado en una camilla en la que es sacado por cuatro gallinazos y detrás de él se ubica el general Rojas Pinilla quien empuja

---

<sup>76</sup> David Bushnell. en *Historia y Arte una propuesta desarrollada en Débora Arango y sus obras sobre el periodo de la Violencia*. Fernández Gómez, Sara. (Medellín: UPB, 2016), 136.

el cortejo con la culata de su fusil, militares y civiles del lado derecho así como algunos clérigos del lado izquierdo parecen celebrar su salida.

Dicha representación da cuenta de los hechos que provocaron su retirada, en un principio su estado de salud, razón por la cual tuvo que ser reemplazado por Roberto Urdaneta Arbeláez. Los gallinazos, representan a la policía chulavita —facción armada paramilitar— que durante el período de la Violencia bipartidista cumplió funciones de policía secreta a favor del Partido Conservador, siendo agentes del terror entre campesinos y los alzados en armas liberales; desarrollaron su función en los territorios de Cundinamarca, Huila y Tolima.

Es comprensible la representación zoomorfa de Débora hacia Laureano Gómez, da cuenta de su repudio hacia su gobierno conservador, su estilo autoritario y represivo. Es posible evidenciar características físicas del sapo como son su piel viscosa y su gran capacidad para camuflarse en su entorno lo que concuerda con la capacidad de Gómez para actuar de manera sigilosa y sombría, pero sin embargo, al final sale a la luz su actuar represivo y autoritario, la banda presidencial cae casi que completamente al suelo, dando cuenta que el poder ya no le pertenece; detrás de él se encuentra el general Rojas Pinilla de apariencia joven y fuerte. Asu alrededor, militares, población civil y uno que otro clérigo parecen alegres, aludiendo al positivismo y alegría que produjo en un principio entre liberales y conservadores la llegada del General. Los colombianos tenían la fe puesta en que él pondría fin a la violencia bipartidista, se cumpliría por fin la sentencia del himno nacional “Cesó la horrible noche”<sup>77</sup>.

“El 10 de mayo [1957], en las horas de la mañana, se supo de la renuncia de Rojas en favor de una junta militar. En el discurso que dio para explicar su renuncia, Rojas dijo: “Sería imposible que yo, que di al país la paz, fuera a causar un inútil derramamiento de sangre”<sup>78</sup>

La Junta Militar que el general Rojas Pinilla dejó a cargo tras su renuncia, estaba compuesta por cinco miembros: Gabriel París, Rafael Navas, Rubén Piedrahita, Luís Eduardo Ordoñez y Deocracias Fonseca. Al renunciar el general Rojas Pinilla pretendía dejar en el poder un gobierno militar que cumpliera con el objetivo de defender al pueblo de las oligarquías; mientras la calma volvía al país él se refugiaba en España. Sin embargo, este grupo se alejó de lo propuesto inicialmente por el General y rápidamente convocaron a

---

<sup>77</sup>Himno Nacional de la República de Colombia, "Coro," verso 3, letra de Rafael Núñez, música de Oreste Sindici.

<sup>78</sup> Álvaro Tirado Mejía en *Historia y Arte una propuesta desarrollada en Débora Arango y sus obras sobre el periodo de la Violencia*. Fernández Gómez, Sara. (Medellín: UPB, 2016), 143.

elecciones populares para 1958, uniéndose a la alianza ciudadana. A partir de ese momento, comenzó la consolidación de un sistema bipartidista en el país. “El Frente Nacional puede ser visto como una forma de solucionar la crisis política, pero también puede ser considerado como un acuerdo que consolidó la hegemonía bipartidista y limitó la participación de fuerzas políticas y sociales”.<sup>79</sup>

El Frente Nacional, como periodo de transición política no solo estuvo marcado por la exclusión y la violencia, sino que es producto del acuerdo entre Laureano Gómez y Alberto Lleras Camargo, quienes tenían el objetivo de compartir el poder una vez fuese derrocada la dictadura. Dicho acuerdo llevó a la marginación de otros partidos y movimientos políticos, limitando la participación ciudadana y con ella la construcción de un sistema político más democrático y pluralista.



*Imagen 3. La República. Museo de Arte Moderno de Medellín.*

Fotografía: Carlos Tobón.

---

<sup>79</sup> Marco Palacios, *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875-1994*. (Bogotá: Editorial Norma, 2002), 167.

La obra *La República* da cuenta de la visión que tenía la artista ante la situación político-social del país, particularmente del Frente Nacional (F.N.). Dicha unión se dio por medio del Pacto de Sitges: un acuerdo que inicialmente contemplaba 12 años de gobierno conjunto entre liberales y conservadores, contando con igualdad de número en los ministerios, así como en el ejecutivo y el legislativo. La obra presenta nuevamente a Laureano Gómez ahora no como una rana sino como un lobo con estrabismo que sostiene entre sus garras una paloma blanca que tiene por cabeza el rostro de Alberto Lleras Camargo, quien sería el primer presidente fruto del F.N. Tal acción, parece la presentación y aprobación de Gómez hacia Lleras Camargo.

Si bien en un principio se pensó que el F.N. tuviera una duración de 12 años este se prolongó 16, hasta que se dio lo que Marco Palacios (2002) denominó el desmonte, a causa de cuatro factores fundamentales:

1. Agotamiento del modelo bipartidista y la necesidad de nuevas fuerzas políticas.
2. Violencia política, presión de movimientos sociales y organizaciones de izquierda.
3. Descontento generalizado por falta de reformas estructurales que acaben con la exclusión social y política.
4. Crisis económica y falta de medidas acorde a los nuevos desafíos globales.

“El Frente Nacional, al margen de la modernización económica, no fue capaz de articular un proyecto de desarrollo coherente y equitativo que diera respuesta a las necesidades de la mayoría de la población.”<sup>80</sup>.

*La República*, cuenta de cada lado con lo que sería una representación de dos bandos políticos —liberales y conservadores—, saludando al nuevo presidente, quien es sostenido por Gómez en una representación zoomorfa. Las personas que saludan con euforia al nuevo líder nacional, han levantado su brazo izquierdo o derecho, posiblemente como una señal de lealtad hacia el nuevo mandatario. En la parte inferior de la obra, yace una mujer acostada, desnuda que es embestida por dos aves de rapiña que atacan su boca y su vientre. Al atacar su boca, la condenan al silencio, a la conformidad, y al hacer lo mismo con su vientre la condena es mayor pues la infertilidad, la ausencia de primogénitos acaba con la descendencia; en el centro de la bandera, se evidencian cinco lobos, que hacen referencia a los miembros de la Junta Militar, quienes parecen observar y aprobar lo que las aves de rapiña llevan a cabo con la mujer, quien consideramos representa a la República de Colombia, destruida por el mismo Estado.

---

<sup>80</sup> Marco Palacios, *Historia de Colombia, 1843-2005*, (Bogotá: Editorial Norma, 2006), 441.

La obra de Débora nos recuerda la idea de una república que agoniza en el silencio a causa del ataque a las nuevas ideas y generaciones, esta república que representa la artista impide la creación de nuevos partidos políticos, en ella no hay espacio a terceras opciones. Hay un Frente que deseaba controlarlo todo, hecho que no solo produjo consecuencias nefastas en esa época, sino que en la actualidad del país se ve reflejado en la desigualdad social, el conflicto armado y la corrupción.

Es de destacar la posición crítica que tuvo ante la creación del Frente Nacional el Ministro de Educación Gilberto Alzate Avendaño, no solo estuvo en disenso con el acuerdo bipartidista sino que también denunció fuertemente la oleada de violencia y el manejo que se le daba a esta problemática en el país. En su libro *“Problemas de la democracia en Colombia”* (1985) se refirió al F.N. como “un experimento político destinado a darle a Colombia la posibilidad de superar su trágica tradición de violencia”<sup>81</sup>, empero, también advierte que excluir otros movimientos políticos, otras fuerzas, permitiendo la condensación del poder político entre las élites bipartidistas podría poner en riesgo la estabilidad del sistema político colombiano, hecho que no solo ocurrió sino que también dejó huellas indelebles en la historia de nuestro país.

### **3.1.4 La Madona en el silencio (1986)**

La mujer en Colombia ha estado marcada por una pronunciada desventaja social y política. Estas se han visto en la necesidad de asumir múltiples empleos con hasta dos y tres jornadas laborales por día, llevándolas a vivir en un margen de pobreza más alto, habitando zonas rurales y urbanas con altos índices de inseguridad. Como mujeres les ha tocado asumir con mayor frecuencia la maternidad siendo solteras, con pocas posibilidades de acceso a la educación superior, difícil acceso a la tierra y por consiguiente a la propiedad privada. Al casarse suelen perder redes de apoyo y se ven absorbidas por los nuevos roles del hogar.

Pensar en *La Madona del Silencio* es pensar también en la figura de la artista que retrataba la obra, en la forma en que Débora Arango ha desnudado su alma y ha plasmado cierta realidad, la de ella, la que ve.

---

<sup>81</sup> Gilberto Alzate Avendaño, *Problemas de la democracia en Colombia*, (Bogotá: Editorial Temis, 1985), xx.

“Yo creo que el pintor no es un retratista al detalle, cuando se pinta hay que darle humanidad a la pintura. Si no fuera así estaríamos haciéndole la competencia a los fotógrafos. Algunas personas amigas se extrañan de mis cuadros y llegan a decirme que cómo puedo decir que es un bello desnudo, a juicio de ellos grotesco. Ahí está el grande error. Un cuerpo humano puede no ser bello, pero es natural, es humano, es real, con sus defectos y deficiencias”<sup>82</sup>.



*Imagen 4. La Madona del Silencio. Museo de Arte Moderno de Medellín.*

Fotografía: Carlos Tobón.

Podríamos pensar entonces que la mujer tal y como la ve Débora Arango tiene una estética del cuerpo donde el desnudo no solo es natural, sino que también es bello. La obra de arte es un modo de denuncia social en la que la artista manifiesta la soledad femenina, la desigualdad y la desatención en los partos. Situaciones derivadas de la ignorancia y la miseria en que

---

<sup>82</sup> Catálogo *Museo de Arte Moderno de Medellín. Exposición Retrospectiva 1937-1994.*

vivían las mujeres de las clases marginadas.<sup>83</sup> Libia J Restrepo (2004) declara seis hechos que influían en la marginación social de la mujer embarazada.

Falta de recursos económicos, es evidente en *La Madona del Silencio* que la mujer carece de fondos financieros y por ende de un acompañamiento adecuado, seguramente no tenía con qué pagar una asistencia médica o de una comadrona o simplemente no se le permitió por el hecho de que la obra evidencia que la mujer en trabajo de parto se encuentra privada de su libertad, su vestido con rayas y los muros que le rodean, dan cuenta de ello. Es quizás la manera de evidenciar como las mujeres de las prisiones, parían solas, sin la posibilidad de ir a una casa de maternidad o a un pabellón en los hospitales de caridad; a esto hace referencia la historiadora Libia J. Restrepo autora de *Médicos y comadronas o el arte de los partos* (2006) denominando estos hechos como consecuencia del aislamiento de las mujeres o así como la ignorancia de la propia preñez.

En su libro nos aproxima a dicha experiencia con afirmaciones como esta: “Todavía en 1922, en Envigado Imelda Rosa decía estas palabras: “no sabía el estado de embarazo en que me encontraba, pues el individuo que me perdió me manifestó que nada me sucedería”.<sup>84</sup> En una madrugada ella sintió necesidad de ir a la excusado y en ese lugar comprendí a ver arrojado un cuerpo grande que me impresionó.<sup>85</sup> Hoy tal ignorancia parece imposible, pero en esa época mientras el peritaje médico-legal estableció que el alumbramiento sí podía haber ocurrido en una letrina y que casos como ese no eran raros,<sup>86</sup> algunos autores planteaban que podía tratarse de un engaño “muy invocado para los criminales que voluntariamente arrojan a su hijo por el conducto del retrete.”<sup>87</sup> Con el fin de descubrir si la madre estaba diciendo mentiras se le practica un examen a la criatura:

[...] El examen de la cabeza del recién nacido indica, por la falta o la presencia de un abultamiento sanguíneo en la parte que primero entró en la excavación de la pelvis, si el parto

---

<sup>83</sup> Libia Josefa, Restrepo. *Médicos y comadronas o el arte de los partos. La obstetricia y la ginecología en Antioquia 1870 - 1930*. (Medellín: Instituto para el Desarrollo de Antioquia, 2004), 114.

<sup>84</sup> AJA Fondo Criminal, caja 655, documento sin numerar, f6 en *Médicos y comadronas o el arte de los partos. La obstetricia y la ginecología en Antioquia 1870 - 1930*. Restrepo, Libia Josefa. (Medellín: IDEEA, 2004), 120.

<sup>85</sup> AJA Fondo Criminal, caja 655, documento sin numerar, f6 en *Médicos y comadronas o el arte de los partos. La obstetricia y la ginecología en Antioquia 1870 - 1930*. Restrepo, Libia Josefa. (Medellín: IDEEA, 2004), 120.

<sup>86</sup> AJA Fondo Criminal, caja 655, documento sin numerar, ff. 12-12 y 18 en *Médicos y comadronas o el arte de los partos. La obstetricia y la ginecología en Antioquia 1870 - 1930*. Restrepo, Libia Josefa. (Medellín: IDEEA, 2004), 120.

<sup>87</sup> AJA Fondo Criminal, caja 655, documento sin numerar, f. 18 en *Médicos y comadronas o el arte de los partos. La obstetricia y la ginecología en Antioquia 1870 - 1930*. Restrepo, Libia Josefa. (Medellín: IDEEA, 2004), 120.

fue rápido o laborioso, y por consiguiente si puede atribuirse la muerte del feto a un error de sensación o a un infanticidio.<sup>88</sup>

Este ejemplo deja en evidencia la situación de poca favorabilidad en la que se encontraba la mujer, es un caso que no se aleja de la realidad que se vivía en la década de los cuarenta e inclusive mucho después en mujeres que vivían en la marginalidad urbana o rural. Los hombres casi nunca comparten esa culpabilidad o asumen el haber engañado a una mujer que no ha contado con las herramientas suficientes para su autoconocimiento. Es por ello que muchas de estas mujeres acuden en la soledad de su hogar o prisión a la práctica de infanticidios premeditados o después del parto a esconder sus hijos “bastardos”. Ante la sociedad siempre ha habido erróneamente una única culpable, la mujer.

### 3.2 Beatriz González

Se dice que la historia siempre tiene un punto de partida, se podría afirmar entonces que el estudio del arte contemporáneo en Colombia parte en 1965, con la obra *Los suicidas del sisga* de Beatriz González. Nacida en 1938, la artista contó con la influencia y amistad de artistas como Luis Caballero y la crítica de arte Marta Traba. González, en varias ocasiones retrató los hechos más contundentes de la historia colombiana. En cierta ocasión llegó a afirmar “Quiero intensificar el dolor [...] la prensa registra, pero vuelve todo tan cotidiano que la gente ya no siente nada. yo retomo la prensa y la vuelvo más perenne. La prensa es temporal; de cierta manera la labor del artista es que no se olviden la muerte y el dolor”<sup>89</sup>.

La obra se inscribe, en términos generales, dentro de los mecanismos del arte pop, pero solo en el sentido que utiliza imágenes cerradas y anónimas para crear obras únicas, en las que la libertad estética le permitió trabajar en torno a las reflexiones del sentido del arte. González es por consiguiente protagonista en asumir con plena conciencia los alcances de su obra, porque despliega constantemente una actitud conceptual. Se dedicó de manera sistemática al estudio de la historia del arte, proponiendo metodologías novedosas para su enseñanza, convencida de su trascendencia para los procesos de un arte con sentido.

---

<sup>88</sup> G. J. Witkowski en *Médicos y comadronas o el arte de los partos. La obstetricia y la ginecología en Antioquia 1870 - 1930*. Restrepo, Libia Josefa. (Medellín: IDEA, 2004), 121.

<sup>89</sup> Carlos Arturo Fernández Uribe, “Arte en Colombia 1981-2006”. Medellín: Universidad de Antioquia. 2007), 19.

### 3.2.1 Historia breve de la artista

Nació en Bucaramanga el 16 de noviembre de 1932, allí vivió su adolescencia, posteriormente comenzó sus estudios profesionales en el Departamento de Arte de la Universidad de Los Andes. En esta universidad conocería al maestro Antonio Rodas quien será una gran influencia en el campo del arte, así como la crítica de arte Marta Traba, quien le daría grandes aportes en el campo de la teoría y la crítica de arte, esto último sería fundamental en el desarrollo artístico de Beatriz González.

En un principio las obras de la artista trabajan sensaciones sobre las obras de Jan Vermeer y Diego Velázquez, en ellas es posible evidenciar el colorido y la composición de manera majestuosa. Sin embargo, solo hasta 1965 con *Los Suicidas del Sisga* es catapultada como la madre del pop art colombiano.

Beatriz González profundizó en la técnica del grado en la academia Van Beeldende Kunsten te Rotterdam. Luego comenzó a trabajar la madera a través de la realización de camas, escaparates que compraba en el mercado local.

Con los *Suicidas del Sisga (1965)* ganó el segundo premio especial de pintura del Salón Nacional de Artistas. Su trabajo se nutre de la reportería gráfica y de la prensa nacional. con dicha obra la artista abandonó las variaciones sobre obras maestras de la pintura y comienza a trabajar el arte desde una mirada pasional y popular. Esta obra se compone de una pareja joven, de bajos recursos económicos que se suicida por la imposibilidad de vivir su amor.

La obra llegó en un momento en que la artista se sentía perdida a nivel profesional, afirmando incluso que se sentía como una simple tonta que pintaba.

### 3.2.2 Obras específicas que evidencian lo disruptivo y lo crítico

Bolívar en su discurso del Segundo Congreso de Venezuela, celebrado en la ciudad de Santo Tomás de la Nueva Guayana en la Angostura del Orinoco –actual Ciudad Bolívar–, el 15 de febrero de 1819, decía: “[...] No somos Europeos, no somos Indios, sino una especie media entre los Aborígenes y los Españoles.”<sup>90</sup>.

Estas palabras dan cuenta de la complejidad que emana de la composición social de la Gran Colombia. Es una complejidad que nos precede y llega hasta nuestros días. Es aquí donde la presencia de una artista como Beatriz González se hace tan pertinente; ella ha sabido pintar colombiano, expresar emociones, situaciones y sensaciones a través de la obra de arte. La narrativa moderna parte de una visión europeizada en la que se desea hacer una lectura del presente y el futuro, una visión importada. Es por ello que tener un arte nacional, donde el artista tenga en cuenta que nuestra cultura está cimentada en el mestizaje es fundamental para el enriquecimiento cultural.

El punto de partida de Beatriz González en la que se evidencia lo universal y al mismo tiempo lo local, en obras como *La Encajera* (1964) de Vermeer. Obra a la que le realizó 13 variaciones hasta lograr alejarla de su autor y hacerla suya, local, popular, nacional. Frente a esto la artista llegó a afirmar en la revista *Nova* en 1964:

...Entendí entonces que mis relaciones eran más con la *Encajera* en particular que con el pintor, su forma y figura debían ser totalmente conocidas por mí. Y si lograba por medio de dibujos previos podría hacer obedecer la *Encajera*; ordenarle que mirara por el lado contrario, hacerle levantar la cabeza, metamorfosearla en gárgola, cariátide, ave, mona. [...] Fui transformando la *Encajera*, recordándola hasta desligarla de Vermeer, de su ambiente, de sí misma<sup>91</sup>.

Con la *Encajera almanaque Pielroja*, se evidencian las inquietudes teórico-artísticas de Beatriz González, empieza en Vermeer, pero la obra termina en algo local.

Con los *Suicidas del Sisga* (1965), Beatriz muestra un alto interés por lo iconográfico, por crear relación con los recursos visuales, la publicidad y las imágenes populares. En su obra hay cierta ironía hacia lo políticamente correcto, a lo tradicional. Hay cierta disruptividad en la manera en la que reconstruye las obras, en los colores fuertes que utiliza, en la forma de enseñar a ver lo cursi como algo que tiene un valor estético que puede aportar a la historia del arte. Frente a esto Germán Rubiano sostenía: “Beatriz González no tiene términos medios. Es una pintora extremista. O recuerda su pasión por uno de los pintores más finos y exclusivos de la historia del arte, o muestra alegremente las estampas más baratas y prosaicas”<sup>92</sup>. Es clara la riqueza teórica, social y cultural de la artista para lograr una combinación que no se ve forzada entre su formación pictórica y su visión popular.

---

<sup>90</sup> Discurso pronunciado por Simón Bolívar ante el Congreso de Venezuela en Angostura. 15 de febrero de 1819, *Coherencia*. Vol.16 N°31 (julio-diciembre de 2019):405, doi: 10.17230/co-herencia.16.31.13.

<sup>91</sup> Beatriz, González, “Variaciones sobre la Encajera de Vermeer” en *Revista Nova*. (1964), 33.

<sup>92</sup> Germán Rubiano. *Beatriz González en el Museo de Arte Moderno*, (Bogotá: 1967).

Esta reflexión apunta a una pregunta clara: ¿Qué hay de disruptivo en la obra de la artista? ¿De qué manera se puede entender su obra y su aplicabilidad en lo cotidiano? Desde esta perspectiva Beatriz nos sumerge en lo que constituye la cultura colombiana y los códigos que hay entre lo culto, lo inculto y lo popular. Beatriz no degluta lo que viene de afuera sino que reacondiciona desde una postura crítica sus obras, donde no hay espacio para lo que se considera correcto. En ella hay una sensibilidad que es imposible no ver. Afirmación que ya hacía Luis Caballero desde 1974 en la que quedaba muy claro que para él ella era la gran pintora de Colombia:

Si la función de la pintura consiste en hacer ver, cosa que yo creo, usted ha hecho ver todo un mundo (que además es colombiano), y lo ha hecho ver porque lo ha levantado a una categoría artística que antes de usted sólo existía latentemente.

1. Sensibilidad para ver lo que otros no ven.
2. Inteligencia para ver y analizar lo visto.
3. Talento para hacer ver a los demás (a través de la pintura) lo que todavía no han visto y no han sentido<sup>93</sup>.

Su mirada es local y no pone en duda su deseo de hablar sobre las hegemonías existentes. Su objetivo no era hacer una burla a lo cursi sino más bien entenderlo. Su carácter de mujer provinciana y al mismo tiempo bien formada intelectualmente, le permitió crear una sinergia no solo interesante sino también necesaria en lo que concierne a la construcción de un arte nacional. La artista por consiguiente lleva lo que se considera cursi al campo del arte, sus obras van más allá de lo que se podría considerar folclorismo, crean significados profundos y transgresores. Beatriz en una entrevista con Marta Traba respondió a su pregunta con cuatro aclaraciones contundentes:

*¿Si haces objetos cursis dentro de una sociedad cursi, se le representa o se le divierte?*

Primero una aclaración: no hago objetos cursis con la misma especie de morbosidad que mueve a ciertas personas a coleccionar objetos del llamado mal gusto. Esta actitud es insana como la de cualquier coleccionista de cosas especiales.

Segunda aclaración: no creo que la sociedad en que trabajo sea una sociedad cursi sino desdemedida, en todas las proporciones y sentidos. Lo cursi es ya todo un tratado.

---

<sup>93</sup> Luis, Caballero en Ardila Jaime. *Beatriz González. Apuntes para la historia extensa*. (Bogotá: Tercer Mundo, 1974), t. I., 43-43.

Tercera aclaración: en esta sociedad desmedida he encontrado gente que se divierte hasta morir con mis pinturas y gente que pasa indiferente delante de ellas. Gente que las mira con asombroso respeto y gente que se llena de una rabia sagrada.

Cuarta aclaración y es ya la respuesta: si llamamos a esta sociedad desmedida y no cursi; así la represento pues mi pintura tiene el destempe de lo desmedido<sup>94</sup>.

Beatriz desacraliza las ideologías dominantes en el arte, en ella hay un interés por lo popular. Su forma de abordar obras como *La Última Cena* o *El Señor de Monserrate* dan cuenta de ello. La manera en que aborda cada tema, la intimidad que le pone a cada obra hablan de una originalidad particularidad.

En los años setenta pintó unos muebles que fueron sumamente polémicos, no solo los adquirió en negocios populares, sino que en ellos imitó materiales como el mármol y la madera, evidenciando así su gusto por las falsas texturas. En dichas obras aludía a grandes figuras de la historia del arte y de la Iglesia. De alguna manera hay una parodia en la complejidad de su pintura.

Los muebles que hago, son unas pinturas ceñidas en todo el arte tradicional, es decir, yo los realizo con pigmentos de color y con pinceles y represento algo que, aunque ya esté dado a través de fotografías o reproducciones de obras de arte, es, al fin y al cabo, una representación —una representación de una representación—. A estas pinturas les coloco un gran marco, con alusiones sensibles a la pintura que enmarcan. Grandes marcos, como en la colonia, los altares marcos. ¿Qué más querría tener por marco una Madonna de Rafael que un peinador cubista para reflejar su belleza? ¿Y Bolívar muerto, no es mejor que repose en una cama?<sup>95</sup> Es claro que la artista explora los entramados culturales con sus obras de arte. En *saluti da San Pietro, Trisagio* (1971), desarrolla en tres mesitas de noche metálicas la representación de tres papas, quitándoles su sacralidad sin llevarlo a lo burdo o cursi, son obras silentes y que permiten al espectador plantearse diversas preguntas. ¿No es mejor que el papa esté en una mesita de noche acompañando a un fiel creyente y no solo desde el balcón de la plaza? La artista nos da la ruta de la cultura en la que vivimos, toca nuestros fetiches, lo sacro dentro de una cultura de la religión mediada por la imagen.

Sin embargo, en la década de los ochenta su obra sufre un cambio evidente; nos atrevemos a afirmar que la violencia del país fue permeando su ya marcada sensibilidad social. Ella llegó a sostener:

---

<sup>94</sup> Marta Traba, Diez preguntas de Marta Traba a Beatriz González, en *Beatriz González-Luis Caballero* [Catálogo de exposición], (Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1973).

<sup>95</sup> Marta Traba, *los muebles de Beatriz González*. (Bogotá: Museo de Arte Moderno. 1977), 65.

Creo que ya no estoy en el terreno del humor. Eso es capítulo cerrado... Lo que me interesa desde hace algún tiempo es el drama [...] No puedo trabajar con colores alegres, porque pretendo plasmar el instante del drama. No sé qué tipo de drama sea, la muerte o cualquier otro, pero quisiera expresar esa intensidad. Esta realidad tan fuerte que estamos viviendo quisiera volverla metáfora. Deseo trabajar un lenguaje metafórico, pero no de manera intelectual sino muy sentida<sup>96</sup>.

Hay en su obra un hálito de temporalidades contradictorias y confusas. Obras como *Estudio 1/500* (1992) abren la conversación sobre la violencia que se ha vuelto parte de la cotidianidad y que enluta los ríos del país así con la tranquilidad con la que se puede remar sobre ellos. Hay situaciones e identidades que coexisten dentro de la obra. Beatriz González es en cualquier caso una artista que crea cierta evolución en el campo del arte, partiendo de reflexiones profundas y de una variada riqueza cultural que nutren las observaciones en torno a la violencia social del país.

### **3.2.3 Decoración de interiores (1981)**

Ernst Gombrich en *Historia del arte* (1995), afirma que hoy en día el artista puede ser en tanto ya no existe la necesidad de un mecenas para la realización de la obra si así lo desea. El artista contemporáneo debe tener como requisito principal para el desarrollo de una obra el deseo de hacerla, una intención. El arte que por mucho tiempo se escribió con “A” mayúscula no debe denominarse de esta manera, como lo expresa Gombrich esto crea un fantasma que se convierte en ídolo que termina obnubilando al artista y su obra. Sin embargo, la condición de élite de las artistas mencionadas en esta investigación se mantiene en mayor o menor medida pero se mantiene. Artistas como Beatriz González o Débora Arango dan cuenta de ello, las condiciones sociales de la época no se adaptaban para que una mujer sin recursos pudiese dedicarse al arte de manera integral. En consecuencia y a pesar de lo que plantea Gombrich, durante la segunda mitad del siglo XX si bien no había un mecenas se mantiene la posición jerárquica del arte y el artista.

---

<sup>96</sup> Katherine Chacón. Entrevista en Beatriz González retrospectiva [catálogo de exposición]. (Caracas: Museo de Bellas Artes. 1994), 20-21.

Por lo general el hombre tiende a inclinarse por aquello que estéticamente le parece bello y frente al arte esto suele generar en algunos casos algún tipo de conflicto con la obra que se desea ver y con lo que es en realidad; en el caso de Beatriz González, sus obras no solo transgreden la concepción de lo bello, sino que dan un giro hacia lo cursi o como diría ella hacia lo desmedido. En el caso de *“Decoración de interiores”* la artista evidencia una incomodidad frente a las acciones del entonces presidente Julio César Turbay Ayala. Hay una jerarquía presidencial que es cuestionada, la artista a esta le da un carácter meramente decorativo al convertir la fotografía tomada por uno de los fotógrafos más importantes del país y que fue publicada en prensa nacional en una cortina que se vendía por metros.



*Imagen 5. Decoración de Interiores. Museo La Tertulia.*

Fotografía: Google Arts & Culture.

Esta serigrafía da cuenta de la manera en que Beatriz González ve a la sociedad y como la representa. Dentro de la obra resaltan los bordes superiores de la cortina, los cuales evidencian que las personas que se ven plasmadas allí se encontraban en un recinto cerrado. Hay una figura central, un hombre elegante que parece estar cantando, el cual sostiene con una de sus manos una hoja y con la otra una copa. A su alrededor se ubican cuatro mujeres, algunas de ellas se notan como observadoras, mientras otras parecen tener una gran sonrisa. Con esta obra la artista resalta la indiferencia del presidente frente a la situación social del país; es posible leer entre líneas una inconformidad con la gestión presidencial.

Sin duda la manera en que representa la idea de una corte colombiana, nos pone de cara frente a una obra hermosa, y no precisamente por sus tonos cálidos y expresivos, pues esta se mueve entre colores planos y simples, sino porque la obra logra comunicar lo que Gombrich plantea al afirmar que la hermosura de un cuadro no reside realmente en la belleza de su tema<sup>97</sup>, por tanto reside en la belleza con que el artista logra manifestar su intención dentro de la obra y cómo esta logra hacerse visible.

La obra de Beatriz González cada vez cobra mayor valor a la luz del conflicto nacional que vivimos y de las distintas corrientes políticas y formas de ejercer el poder dentro del gobierno colombiano. A través de su obra se puede dilucidar la historia de un país. Cada persona logra juzgar la obra desde una intencionalidad particular. La propuesta artística de González implica una mirada crítica y sensible de las cosas.

En su obra "Introducción: el arte y los artistas" (1995), Gombrich plantea una perspectiva sobre la historia que, aunque válida en ciertos contextos, presenta limitaciones notables. Su afirmación de que los acontecimientos diarios solo se convierten en historia cuando se logra la suficiente distancia para evaluar sus efectos puede resultar simplista. Esta concepción lineal de la historia sugiere un proceso causa-efecto, ignorando la complejidad intrínseca del devenir histórico. La realidad es que los eventos pueden tener consecuencias imprevisibles e influencias ocultas. La idea de que el historiador debe evaluar objetivamente el impacto de los acontecimientos choca con la naturaleza subjetiva de esta tarea, dependiendo de la perspectiva individual del historiador. Asimismo, la temporalidad no siempre es esencial para comprender el significado de un suceso; un evento diario puede tener consecuencias a largo plazo, no inmediatamente perceptibles.

Por último, Gombrich limita la historia a eventos con impacto significativo, obviando la importancia de los acontecimientos cotidianos que reflejan la vida de las personas. Estos eventos, aunque no alteren directamente el curso de la historia, son esenciales para comprender la cultura y sociedad de una época. En contraposición a esta postura, es crucial reconocer que la historia abarca tanto lo trascendental como lo cotidiano, revelando las complejidades y matices que definen la trama de la experiencia humana a lo largo del tiempo.

---

<sup>97</sup> Ernst Gombrich, "Introducción: el arte y los artistas", en *Historia del Arte*, coord. Ernts Gombrich, (México: Diana, 1995), 18

*Decoración de Interiores* juega una función fundamental en la idea de transmisión que propone Debray en *Introducción a la metodología* (2001), su obra no pretende adaptarse a propuestas artísticas establecidas o una idea de lo moralmente correcto, sino explorar desde las situaciones cotidianas maneras de expresar el arte.

Arnold Hauser en *Introducción a la Historia del Arte* (1973) nos pone de cara una aproximación sociológica de lo que es la obra de arte, las obras desde Debray deben ser vistas como provocaciones que no solo se deben entender sino también interpretar de la manera adecuada, es decir, teniendo en cuenta las aspiraciones del artista frente a la obra que ha desarrollado. Esto nos permite desvincular a la obra de ciertas pretensiones de autonomía, de aquello que por cierto tiempo se ha conocido como “arte por el arte”. Desde esta perspectiva la grandeza del arte consiste en una interpretación de la vida que permite dominar mejor el caos de las cosas y ayuda a extraer de la existencia un sentido también mejor, es decir más imperativo y más cierto<sup>98</sup>. En consecuencia, *Decoración de Interiores*, evidencia cómo los distintos fenómenos socio políticos pueden determinar la manera en que se desarrolla su carácter artístico, en este caso, el paradigma sociológico de la élite política del país define el interés de Beatriz González a la hora de desarrollar la obra. A su vez, el hecho de que la obra se titule como *Decoración de Interiores* da cuenta de los cambios en el arte del siglo XX. Es claro que la artista ve en el campo del arte una manera de narrar la historia.

### **3.2.4 Las delicias 3 (1996)**

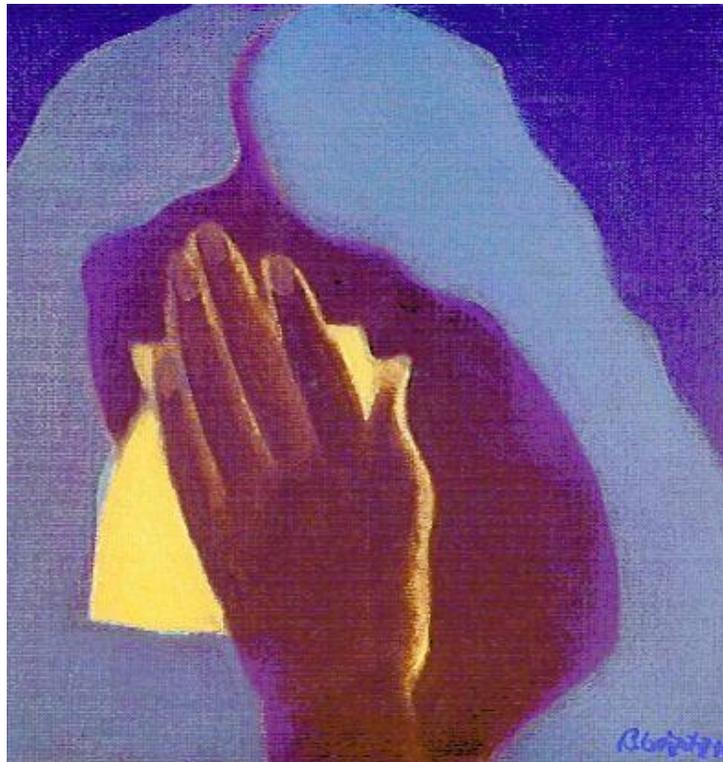
La memoria está cargada de mitos, dogmatismo, subjetividad, separación, división y fragmentación; tiene elementos afectivos y simbólicos, emocionales y sensitivos; y logra manipular el pasado a partir de las condiciones del presente y las angustias del futuro. Por su parte, la historia se rige a partir de cuatro elementos fundamentales: el logos, el antidogmatismo, la intersubjetividad y los componentes de unión e integración. *Las Delicias 2* (1996) cumple un papel fundamental en tanto nos recuerda el rostro de las mujeres que salieron a la Plaza de Bolívar en Bogotá a manifestar su dolor por los actos violentos perpetrados por las extintas FARC contra la base militar Las Delicias en Puerto Leguizamo

---

<sup>98</sup> Arnold Hauser, *Introducción a la Historia del Arte*, (Madrid: Guadarrama, 1973), 15

Putumayo. El título de la serie evidencia el contraste del drama humano con la belleza natural del territorio donde ocurrieron los hechos. El contexto histórico de la obra es el siguiente:

El 30 de agosto de 1996, los guerrilleros de las FARC con aproximadamente 450 de sus miembros atacaron la base militar *Las Delicias* en horas de la noche. Dejando un saldo de 27 soldados asesinados y 60 más secuestrados por casi un año. Con esta masacre se buscaba desestabilizar al Ejército Nacional, quienes se encontraban dando golpes constantes a los distintos laboratorios de coca en el país. La zona del Putumayo ha sido crucial para el cultivo de coca, procesamiento de cocaína y rutas de narcotráfico, lo que la ha hecho vulnerable a múltiples hechos violentos desde la década de 1980 hasta la fecha.



*Imagen 6. Serie Las Delicias. Delicias 3. Galería Garcés Velásquez.*

Fotografía: Catálogo Razonado Beatriz González. Universidad de los Andes.

Durante la década de los años noventa la extinta guerrilla de las FARC realizó varios ataques a bases militares. Dentro de los más sonados se encuentran: Patascoy en 1997, Mitú y Miraflores en 1998. Para el año 1999 en el país se implementó el ya conocido Plan Colombia, el cual consistía en un acuerdo bilateral entre los gobiernos de Estados Unidos y Colombia,

con el fin de crear una estrategia para debilitar la fuerza de las guerrillas, el aumento de cultivos ilícitos y la profusa presencia de narcotraficantes. Sin embargo, a 2023 la implementación de dicho plan no ha tenido los resultados esperados, los cultivos ilícitos en el país siguen en aumento y las violaciones a Derechos Humanos por parte de grupos al margen de la ley se encuentran a la orden del día.

La obra de González cuenta con varios bocetos y representaciones en las que se puede encontrar: *Máteme a mí que yo ya viví 4* (1997), Recortes de periódico complementarios de la serie *Delicias*, *Autorretrato desnuda llorando* (1997), *Las delicias* (1997), *Boceto Las Delicias 5* (1996), *Las delicias 14* (1997), *Boceto Las Delicias 4* (1996), *Contrapaces* (1996), *Las delicias 1* (1996), recortes de periódico complementarios de la serie *Delicias*, recorte de periódico con la noticia "Con estas señoras ha jugado todo el ...", *Boceto Las Delicias 21* (1998), Recorte serie *delicias*, *Boceto Las Delicias* (1997), Recorte de periódico con la noticia "Las víctimas de la guerrilla", *Boceto Las Delicias 20* (1998), Recorte con la noticia "De las *Delicias* al infierno", *Las Delicias 3* (1996), Recorte de periódico con la noticia "Adiós a los Quinn", *El Paraíso* (1997). Todos estos elementos fueron los insumos de los cuales partió la artista para el desarrollo de la serie. Dentro de la obra es posible encontrar una paleta de colores sombríos, claramente, acordes a la realidad dolorosa del país. Su trabajo manifiesta un deseo profundo por hacer de la iconografía una herramienta que le permita identificar y arrojar en el arte el dolor que ha producido la guerra en Colombia.

*Las Delicias 3* puede ser para el país una obra que hace un ejercicio de memoria, de aquella que se intenta ver alterada por la indiferencia de algunos. Es necesario entonces remontarnos al tipo de amnesia que impera en Colombia, un país "que intenta ser ejemplo para la región", pero que al mismo tiempo es violento, sí, Colombia es un país violento, que asesina a sus jóvenes, muta las esperanzas de sus niños y abandona a sus ancianos. Es un país con una memoria colectiva que a través del tiempo ha creado como diría David Rieff, una memoria moral, que hace ver todo acto de rememoración como un acto meramente político. A menudo, la memoria individual, se convierte en un fragmento de la memoria colectiva, de una memoria, que necesita ser relacionada con las acciones que se realizan, para que, dentro de la sociedad, esta no sea manipulada y por tanto dominada.

El caso al que se enfrenta Colombia es complejo, pues los actores armados han hecho de cada persona un cúmulo de memoria, que no desea ser expresada, manifestada y sí olvidada,

anulada y sí fuese posible eliminada. Durante la década de 1980, el país sufrió grandes procesos de violencia y represión, de los cuales las víctimas hasta hoy siguen recordando, mitificando. Hay una parte de la sociedad que desea responder a estas llamadas de la memoria, pero no a una memoria excesiva, sino más bien como respuesta a lo humano a esa necesidad intrínseca de memoria, de la cual es portador el hombre.

Las víctimas de la violencia en el país, han vivido el constreñimiento de cerca, hasta el día hoy los jóvenes, resilientes se empeñan en comprender lo que ocurre en sus regiones, tal vez, sin los instrumentos necesarios, tal vez haciendo de lado a la historia, esa que puede ayudarles a reagrupar a poner en conjuntos, todas esas experiencias que ha construido una memoria colectiva y que a su vez a desestructurado lo que podría ser un elemento clave para para el perdón, la reconciliación y el resurgimiento de nuevas posibilidades en la Colombia violenta, dividida y un tanto indiferente del del siglo XXI.

Colombia, se ha convertido en un de intento de monumento, empeñado en crear un historia colectiva, donde no permanezca lo que ha ocurrido en el pasado, sino lo elegido por las fuerzas que operan en el mundo, lo elegido por los historiadores, pero tal acontecimiento, ni siquiera es decisión de los historiadores, pues para esto, sería necesario que el país contara con ellos, pero no lo hace, es entonces la memoria colectiva una decisión que irrumpe, que se define, en los escritorios de quienes manejan la ciudad, ya se había dicho antes que se desconoce, las fuerzas que operan en ella, las fuerzas que la dominan. Dentro de la tesis central de Butler es que al suprimir un hecho para evitar la incomodidad que produce más tarde se pedirá que se le rechace. Este es el panorama al que se enfrenta la historia colombiana, a la contradicción del acontecimiento y esto es lo que de alguna manera logra revertir obras como *Las Delicias 3*.

Es elocuente hablar en estas instancias de procesos de rememoración contra la compulsión de repetición que vive hoy nuestro país. En el deseo de la negación, se reprime el dolor y a su vez se perpetúa el suceso en otros sujetos. David Rieff afirma que hay necesidad de duelo de sanación, proceso en el que el país se presenta con pequeños balbuceos, gracias a personas como Beatriz González que en lo cotidiano, se empeñan en dar luz a las sombrías calles y callejones de Colombia, que apuestan por hacer historia, no memoria, porque como dice Pierre Nora “la historia une, la memoria divide y separa”<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> Romrée de Vichenet diciembre 2009- abril.

La violencia que ha experimentado el país y que representa González ocurre en lo clandestino, porque los colombianos no conocen su historia, por ende, son incapaces de hacer un análisis crítico de los sucesos que la componen. En Colombia, ocurre un fenómeno propio del pensamiento y es que los interrogantes han sido predefinidos, suprimiendo la esencia misma de la indagación espontánea. La sociedad colombiana está velada a toda pregunta que implique una rememoración del ser a una mirada retrospectiva hacia las acciones particulares.

Pero ante todo esto, ¿existe entonces la posibilidad de progreso, se atisba acaso un cambio en la mentalidad? —claro qué sí—. En la medida en que se dé espacio para la duda examinadora, esa que se inmiscuye en todo, que intenta analizar lo que llamaría Marc Bloch, las reglas objetivas, esas que elaboran, analizan la manera de escoger entre la mentira y la verdad; habrá cabida para la esperanza en el progreso, en un presente no violento. Sino en cambio, Colombia, seguirá girando en esa compulsión de repetición inconsciente, en palabras de George Santayana, La Colombia que se niega a asumir su pasado está condenado a repetirlo y seguiremos viendo en la obra de Beatriz González colores opacos y rostros doloridos que nos recuerdan la guerra constante en la que vivimos.

Las palabras de Arthur Schopenhauer, “Chacun a le maximum de mémoire pour ce qui l’intéresse et le minimum pour ce qu’il ne se soucie pas (Schopenhauer 2010)”<sup>100</sup>. Sí hemos de tomar como afirmativa la expresión de Schopenhauer, tendremos que asumir como verdad, la indolencia del pueblo colombiano frente a la barbarie, la doble moral de la “raza pujante”. Una moral que se basa en poner ante Dios los problemas y posteriormente olvidarse de ellos, olvidarse de lo humano, de lo que realmente debería tenerse como sacro. Pero se ha de dejar de hablar de un todo para hablar de un yo, tal vez de un nosotros, quisiera que usted y yo, como lector y yo como autora de este texto, nos preguntemos ¿creo en la memoria? ¿Cuido la memoria, o es esta para mí algo lejano que no me aproxima al otro, sino que más bien me ayuda a crear sentimientos de superioridad e inequidad frente al más vulnerable? Y por último y no menos importante, desde el quehacer particular de cada uno, desde las creencias particulares ¿qué estoy haciendo o que puedo hacer para que la realidad de la Colombia violenta, pero también la amada, cambie, para que artista como Beatriz González puedan plasmar en sus obras una realidad distinta, algo que no esté cargado de dolor? Como país tenemos una responsabilidad social, hemos de empezar a responder a ella.

---

<sup>100</sup> “Cada uno tiene el máximo de memoria para lo que le interesa y el mínimo para lo que no le interesa”. Traducción realizada por Beatriz Acosta Mesa, odn.

### 3.3 Clemencia Lucena

“La imagen del mundo y la imagen de sí mismo están evidentemente unidas siempre. Pero, a la vez, su unidad es producida por la definición que cada sociedad otorga a sus necesidades, tal como ella se inscribe en la actividad, en el hacer efectivo”.

Cornelius Castoradis

La artista se destacó porque dentro de su proceso tuvo un marcado enfoque multidisciplinar entre el arte y la política. Dicho enfoque se caracterizó por ser muy crítico frente a las realidades sociales del país. Sus obras por ende, cuentan con una simbología muy cargada que suele llevar al espectador a hacerse cuestionamientos históricos importantes.

En Colombia en las décadas del sesenta y el setenta se dieron grandes cambios sociopolíticos que afectaron el curso de la historia, como el nacimiento de movimientos armados como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) en 1964 y el Ejército de Liberación Nacional (ELN) en 1964. Frente a dichas situaciones los artistas comenzaron a hacer de sus obras un espacio de denuncia social en el que dejaban en evidencia los actos delictivos y violentos que venían ocurriendo en el país.

Por su parte Clemencia Lucena desde los sesenta y hasta su muerte en 1983, se vinculó de manera comprometida al Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR), por la defensa de los derechos de la clase popular. Desde el arte manifestaba sus inconformidades a través de lo que podríamos denominar un arte panfletario, el cual suele estar cargado de una sátira mordaz y agresiva en la que suele destacar la crítica política.

Sus obras se ubican entre la creación de dibujos y óleos de gran formato en los que solía plasmar situaciones que habían aparecido de manera previa en el periódico del partido comunista Tribuna Roja. Lucena utilizó las imágenes documentadas que en muchos casos ella misma registró para convertirlas en pinturas.

### 3.3.1 Historia breve de la artista

Clemencia Lucena, nació en Manizales, Caldas el 5 de diciembre de 1945 y murió en Cali el 24 de julio de 1983. Como artista, su obra estuvo muy marcada por su ideología feminista, sin embargo, se adhirió al MOIR en 1971, dicho partido que se caracterizó por su marcada orientación maoísta y el trabajo de Lucena desde ese momento se comenzó a tornar propagandístico, ideológico y militante.

Lucena en un principio cambió el apellido de su padre Escobar en 1962 al contraer matrimonio con Luis Fernando Lucena; con este apellido se le conoció como artista y militante. Clemencia Lucena, comenzó su formación en el campo del arte con cursos en la Universidad de Los Andes entre 1964 y 1966 y comenzó a pintar de manera activa desde 1967.

Antes de su vinculación política, la artista realizó una obra que buscó criticar el papel que juegan los medios de comunicación en la construcción de subjetividades, con un particular interés en los roles de género<sup>101</sup>. Es posible desde ese momento ver la cargada influencia que maoísta que estaba teniendo Lucena, así como el acento socialista que estaba poniendo en sus obras. Es posible pensar que dentro de la propuesta de Lucena se encuentra la teoría de las tres presencias de Lacan, entre lo real, lo imaginario y lo simbólico —esto a profundidad lo hablaremos más adelante—. Dentro de su producción artística también era posible encontrar obras que apelan a lo popular y por ende a cierta cotidianidad; una oda a la clase obrera colombiana. Esto es posible verlo en obras como *Educación revolucionaria* (1976) en la que

---

<sup>101</sup> María Sol, Barón y Camilo, Ordoñez Robayo – Equipo TransHisTor(ia) (2019), “Lucena, Clemencia”, en *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas*. Disponible en <http://diccionario.cedinci.org>

se ve a un padre enseñando a sus hijos lo que sería el libro rojo del MOIR o en *Primero de mayo revolucionario* (1977), en la obra, un grupo de personas marchan por los derechos que tienen como trabajadores obreros, mientras ondean las banderas de su movimiento.

Lucena también hizo parte del partido político Tribuna Roja, al que le donó algunas de sus obras realizadas en la década del 70, para que fueran reproducidas en litografías y se pudiera hacer propaganda política con ellas. La artista se destacó por ser crítica del sistema capitalista que imperaba en la época, dejando ver su inconformidad no solo en su producción artística sino también en las obras literarias que desarrollaba, como *El arte y la política* de 1975 así como en sus múltiples columnas de opinión en periódicos como *El Tiempo*, *Vanguardia Liberal* y *el Pueblo Estravagario*. Con su esposo Luis Fernando Lucena, fundó la editorial Bandera Roja, en la que publicaron 1984 de manera póstuma algunas de sus obras y su pensamiento.

### **3.3.2 Obras específicas que evidencian lo disruptivo y lo crítico**

La obra de Lucena se desarrolla a partir del uso de la prensa, en específico de lo publicado en *Tribuna Roja*, es casi imposible pensar en la propuesta artística de Clemencia sin hacer referencia al MOIR y a las luchas feministas. Su obra es una evidencia latente de su ideología política y su radicalizada visión hacia el Movimiento Obrero; en ella es posible constatar varios niveles de complejidad en los que se puede ubicar la teoría de las tres presencias de Jacques Lacan.

Lacan propone que hay tres dimensiones interrelacionadas que operan en el ámbito de lo psíquico, que al unirse crean una dimensión espacial a modo de un nudo de borromeo. Para Lacan, estos tres registros son los que posibilitan el funcionamiento de la psique, en tanto que los procesos, mecanismo o cualquier entidad del ámbito psíquico puede ser analizado desde lo real, lo imaginativo y lo simbólico.

En el registro de lo real, es posible ubicar al MOIR, como un movimiento existente, como algo que no se puede imaginar, que es tangible, que cuenta con una presencia política, con un grupo de masas que lo conforman y lo validan.

Dentro del registro lo imaginativo, es posible ubicar su obra, que no solo que no solo permite como el nombre lo dice, pensar con imágenes, sino que también es posible significar las cosas. Ubicar en esto un estadio del espejo, en el que su obra habla de un sujeto que se identifica como un Yo, como un nosotros que es revolucionario, que entiende la lucha de clases. Miembro del MOIR, lo que la diferencia de otro humano, de otra artista en la que su obra no tiene un carácter revolucionario o que no ondea la misma bandera ideológica. Ahora bien, dentro del registro de lo simbólico, encontramos el registro psíquico del lenguaje; el sujeto surge dentro del registro de lo simbólico. Es así como la obra de Lucena es el símbolo y ella surge en torno a unas implicaciones políticas artísticas muy específicas.

Ahora bien, Lucena consideraba que el arte se dividía en dos vertientes, por un lado estaba el arte revolucionario y por el otro el arte reaccionario. Frente a esto la artista solía ser bastante radical con su posición. En el caso del arte revolucionario, Lucena llegó a afirmar: “Sirve para educar y unir a un pueblo en la lucha por la liberación del imperialismo yanqui”.<sup>102</sup> Es claro que para la artista, el arte debía ser un instrumento que sirviera a la toma de conciencia, estar al servicio del proletariado y sus necesidades. Por su parte, el arte reaccionario era para ella un arte burgués con intereses antinacionalistas e imperialistas. Es claro que para Clemencia Lucena el arte reaccionario es aquel que vive de mostrar la violencia, la sangre, el dolor ocasionado por diversas situaciones que acontecen en el país, creando cierto desánimo en las personas, infundiendo desesperanza mientras que el arte revolucionario, da cuenta de la estudiantil y campesina, es contundente en evidenciar que hay una revolución y que esta ha tenido sus frutos<sup>103</sup>.

Para Clemencia, había un grupo de artistas “a sueldo”<sup>104</sup> que ponían su arte en función de las clases dominantes, por lo que consideraba que su arte no tenía ningún tipo de valor social. Para ella eran meras obras abstractas sin ningún valor social, no eran más que mercancía.<sup>105</sup> Su inconformidad, la llevó a ser una mujer y una artista trasgresora, en la que sus obras daban protagonismo a los individuos, que no tenían presencia, que en los grandes espacios no contaban con una representación, logrando crear discusiones políticas en un medio plástico. En el Primer Encuentro Nacional de Bellas Artes en la Universidad Nacional de Colombia el 9 de noviembre de 1977 la artista afirmó:

---

<sup>102</sup>Clemencia Lucena, *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana* (Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1975), 66.

<sup>103</sup> Clemencia Lucena, *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*, 49 -69.

<sup>104</sup> Clemencia Lucena, *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*, 53-63.

<sup>105</sup> Clemencia, Lucena. *La revolución, el arte y la mujer*, 40.

... “Los estudiantes de arte en nuestro país, es decir las influencias que reciben, la información que obtienen, las técnicas que aprenden, los valores y gustos que les son inculcados, está orientada por lo general a producir profesionales inofensivos y mediocres que se adapten fácilmente al pensamiento oficial, cortesanos y bufones que alegren el ocio de la oligarquía colombiana”.<sup>106</sup>

Es claro que para ella, los artistas capitalistas o de falsa izquierda emergen en el seno de las universidades. Es inequívoco que su perspectiva sobre lo que era el arte y su función social es bastante radicalizada. Para Andrea Giunta, el hecho de que Clemencia Lucena radicalizara su obra su obra, la convertía “en una artista intelectual”, ya que esta buscaba ser agente de cambio e influir en la concesión de nociones e ideas con un carácter social<sup>107</sup>. Ahora bien, las primeras obras de Lucena se conocieron en 1967 y 1968 respectivamente, las cuales tituló “Gente común y corriente”, ubicada actualmente en la galería El Grifo Negro en la ciudad de Bogotá y “Colombia al borde de la gloria”, ubicada en la galería Usted de Bogotá. Sus primeras apariciones en el campo del arte fueron a través de dibujos satíricos en la que había una deformación del cuerpo, con lo que lograba caricaturizar y burlarse de ciertos individuos, esto se reafirmaba con los títulos de sus obras “*Espero que se me quite el susto cuando llegue a Cartagena*”, “*Carlos Lleras es cheverísimo*” (1968), “*Todas merecen ganar*” (1968), “*Preclara dama, altísima cifra de rancio abolengo y vasta cul*” (1970), “*Vivan las marchas campesinas*”(1971).

Eugenio Barney Cabrera llegó a comentar la obra de Clemencia Lucena afirmando: “Es la artista cultivada en disciplinas intelectuales diferentes a sólo el oficio del taller que tiene conciencia de que debe decir algo y lo dice con gracia acibarada aunque para ello se acerque a la caricatura de transitoria importancia”.<sup>108</sup> Así pues, que sus dibujos desde un inicio estuvieron enfocados en la crítica, tanto en asuntos políticos como de la posición de la mujer en la sociedad.

Su metodología era un poco parecida a la utilizada por Beatriz González, usaban las fotografías existentes en la sección “sociales” de algunos periódicos o revistas y a través del dibujo copiaba la fotografía y a su vez la deformaba con sus interacciones. su obra en este tiempo fue vista de manera favorable, tanto que Marta Traba afirmó:

---

<sup>106</sup> Clemencia, Lucena. *La revolución, el arte y la mujer*, 41.

<sup>107</sup> Andrea, Giunta. *Vanguardia Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. (Buenos Aires: Paidós, 2001), 335-337.

<sup>108</sup> Eugenio, Barney Cabrera. *Folleto para la exposición: Colombia al borde de la gloria*. (Bogotá: Usted, Galería de Arte. 1968).

“En el caso de los dibujos de Clemencia Lucena, el humor negro es una trampa. Imagino que el espectador, al mirarlos, lanza una carcajada, luego se sonríe de un modo menos ostentoso y termina sintiendo que se le congela la sonrisa. Y creo que es en este punto donde se comprende la reserva de drama disfrazado de parodia, que da un real tremendísimo a estos dibujos”.<sup>109</sup>

Me atrevo a decir que una de las razones por las cuales Traba valida el arte de Lucena es precisamente por esa cercanía con lo que ya proponía Beatriz González, artista que desde un principio contaba con sus afectos. Es en cualquier caso, la obra de Clemencia Lucena, una representación de las luchas populares y femeninas, frente a esto último, Lucena nunca fue ajena a este género, sin embargo, en ella es posible vislumbrar ciertas tensiones entre feminismo y política. El discurso de la obra de Lucena se basó en la creación de un arte nuevo, concretado en la idea de aceptar la relación entre arte y política, fundamentada en la presencia de un artista comprometido con la revolución<sup>110</sup>.

### **3.3.3 Preclara dama, altísima cifra de rancio abolengo y vasta cul (1970)**

Para entender por qué Lucena desarrolló esta obra primero debemos remitirnos a finales de la década de 1960 cuando la artista ingresa al Movimiento Obrero Revolucionario (MOIR), lo que ya la distanciaba un poco de las mujeres “comunes” de la época. Para ese momento su obra se enfocaba en hacer una crítica a los roles que ocupaba la mujer dentro de una sociedad, que pone entre sus máximas de idealización femenina contraer matrimonio con un hombre de “familia de bien”, que pueda correr con los gastos de una ostentosa boda. Lucena es bastante sarcástica en los títulos de sus obras, pues busca hacer una crítica a la banalidad con la que se asume el rol femenino.

Roles que causan aversión en ella, considera que esos son valores burgueses que neutralizan la incidencia política, intelectual y económica de la mujer, dejándola como un ente

---

<sup>109</sup> Marta, Traba. *Los que son*. (Galería Marta Traba, 1968).

<sup>110</sup> Clemencia Lucena en *Clemencia Lucena en los años setenta: arte y activismo como proyecto participativo*. Mariana, Garrido Hormaza. Clemencia Lucena en los años setenta: arte y activismo como proyecto participativo. Mariana, Garrido Hormaza. Tesis: Programa de Historia del Arte. (Bogotá: Universidad de los Andes. 2014), 20.

irrelevante y meramente decorativo, donde la mujer al creer (fe en un dios cristiano) y criar eran colmadas casi que de manera inmediata de cualidades para restringirles sus derechos. Por ello, el matrimonio para Clemencia Lucena era concebido dentro de esta sociedad como una suerte de objetivo cumplido o paso decisivo hacia una vida consumada.



*Imagen 7. Preclara dama, altísima cifra de rancio abolengo y vasta cul. 1970*

El título de la obra señala la estirpe a la que pertenece la pareja, quizás aristócratas. La obra recrea a una mujer con un traje de bodas adornado con rosas que cruzan como una banda desde su hombro a través de su torso, mientras su cabeza, levemente inclinada ante el reportero gráfico, lleva una enrarecida mueca que pretende ser una sonrisa; detrás de ella, el novio, en corbata clara y saco oscuro, la sujeta del brazo con actitud calma y aplomada. El añadido es un poco ordinario para lo que sería la boda del año. Lucena colocó, muy cerca del rostro de la mujer, una mosca que parece no ser perceptible a pesar de ser un detalle muy

visible. Posado apaciblemente sobre el blanco velo de la novia, el insecto parece un adorno más, prendido de su aura transparente de tul —que se supone representa su inocencia— Indicio de alcurnias y valores que la artista consideraba deberían estar en proceso de acelerada descomposición. Como si el traslado de la imagen y el destacado título no fueran suficientes, esa mosca no es tanto un vehículo contaminante como un vehículo de su opinión: ella hace énfasis en otra acepción del término "rancio" que se destaca sobre el "abolengo": no lo añejo sino lo podrido.

### **3.3.4 Vivan las marchas campesinas (1971)**

Para comprender la obra de Lucena, nos debemos aproximar a lo que la artista pretendía al hacer de su obra un ejercicio crítico donde se subvertía las dinámicas legitimadoras del campo artístico en Colombia en las décadas de 1960 y 1970.

Dada la agitación política y cultural de aquel entonces la artista se vio influenciada en su obrar. Recordemos que en 1958 se reinstaura el régimen electoral con el Frente Nacional, los reductos de la violencia de los años 50, los movimientos sociales de los 60 y el ejemplo de revolución cubana, dio origen a varios grupos guerrilleros como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC – EP) en 1964, el Ejército de Liberación Nacional (ELN) en 1956 y el Movimiento 19 de Abril (M-19) en 1974. Durante los años 70 se acrecentó el fenómeno del narcotráfico y debido a esto comenzó una entrada inusitada de dólares al país, a lo cual se le llamó la “Bonanza marimbera”. Estos capitales ilícitos se legalizaron gracias a la “Ventanilla Sinistra” del Banco de la República durante el gobierno de Alfonso López Michelsen. Estos capitales se juntaban a la vez con otros ingresos derivados de otra bonanza, la de los altos precios de la libra de café, e hicieron que Colombia viviera un auge inusitado en su economía. Sin embargo, en medio de esta falsa prosperidad aumentó el descontento de la clase trabajadora que se vio enfrentada a los problemas inflacionarios que se derivaron de esta expansión, a tal punto que en septiembre de 1977 las centrales obreras realizaron un gran paro cívico nacional.

Con todos esos acontecimientos sociales, en la década del 70 nace el Movimiento Obrero Independiente (MOIR), agrupación de izquierda que aglutinó a intelectuales y artistas que estaban comprometidos con las causas del pueblo, entre ellos se encontraba Clemencia Lucena, quien llegó a afirmar “En Colombia no ha existido un movimiento de artistas plásticos que encare la denuncia de los males sociales con realismo, vale decir con objetividad”<sup>111</sup>.



*Imagen 8. La tierra para el que trabaja. Serie: Vivan las marchas campesinas. 1972-1973.*

De alguna manera, esta afirmación de Lucena nos adentra en sus convicciones más profundas. En obras como esta, la artista tuvo en cuenta la tesis de Mao Tsetung acerca del papel de los intelectuales y artistas en los partidos revolucionarios. De acuerdo con el dirigente chino, las personas ligadas al arte y al campo de las ideas debían “ir a las masas”, convivir con ellas y estar a su servicio. Tales premisas fueron asumidas como válidas por Lucena, quien consideró que la tarea del artista era “plasmear artísticamente la lucha de las fuerzas revolucionarias”<sup>112</sup>. De este modo Lucena no solo cuestionó el argumento de que el

---

<sup>111</sup>Clemencia Lucena, *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana* (Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1975), 52

arte no tenía relación alguna con la política, sino que consideró “necesario romper con una superchería propagada por los reaccionarios de que el arte no es un fenómeno social sino la expresión subjetiva de los fenómenos subjetivos”, postura que servían para “velar su contenido clasista y divorciar a los artistas de la sociedad donde actúan”.<sup>113</sup> La estética tiene sello de clase y las clases defienden su patrimonio artístico, por lo que consideraba que el artista debía dirigir su atención a la vida real, de lo contrario caería en la fantasía, creando una vía de ideal en sus obras.<sup>114</sup>

## Conclusiones

“En la guerra se habla de ataque y contra ataque.  
En la paz se habla de monumento y contra monumento.”

Doris Salcedo (s.f.)

Desde el siglo XIX la historia de la naciente República ha estado marcada por la violencia. Desde la guerra iniciada por Simón Bolívar buscando la independencia de los españoles hasta la Guerra de los Mil Días, marcada por las diferencias entre conservadores y liberales que llevó de manera posterior al período conocido como *La Violencia* y que dio como resultado la conformación de las primeras guerrillas campesinas, estas guerrillas fueron creando una fuerte oposición frente al Estado y las diferencias de ideales dieron como fin último el inicio del conflicto armado colombiano, el cual se ha sostenido en el tiempo por más de 60 años.

En el año 2016 con el gobierno del entonces presidente Juan Manuel Santos se logró el Acuerdo de Paz entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC-EP, con el cual se buscaba establecer un precedente para acabar con el conflicto entre colombianos y lograr una transición hacia el desarme y la reconciliación. Sin embargo, la falta de garantías de los gobiernos siguientes no ha permitido que el objetivo se logre en su totalidad, las disidencias de los grupos armados han cobrado una fuerza importante tanto en el campo como en las ciudades y el país se ve de nuevo sumido en graves episodios de violencia.

---

<sup>112</sup> Clemencia, Lucena. Diario personal Batallar. (Bogotá: Bandera Roja. 1984), 52.

<sup>113</sup> Clemencia, Lucena. Diario personal Batallar, 54.

<sup>114</sup> Clemencia, Lucena. Diario personal Batallar, 53.

Empero, el Estado colombiano, ha dado mayor relevancia a los espacios de justicia transicional, así como a los espacios de diálogo entre víctimas y victimarios. Lo anterior demuestra no solo el interés sino también la necesidad de crear y crear una memoria histórica. Como ejemplo de lo anterior podemos hablar de obras como *Fragmentos* de Doris Salcedo, *Hombre Cayendo* (2002) de Fernando Botero, *Silencios* de Juan Manuel Echavarría, *Campaña por la verdad: ¿Quién dio la orden?* Por las Madres de Soacha, entre muchos otros. Cada una de estas obras, logra cavar el espacio para la reflexión en quien la ve y evidencia la necesidad de recordar y no olvidar la realidad violenta de este país.

El historiador Álvaro Medina, fue de los primeros en enunciar el tema hacia 1999 con la exposición “*Arte y Violencia en Colombia desde 1948*” en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en esa ocasión Medina propuso tres ejes que permitían abarcar los rasgos predominantes de la producción artística enfocada en temas violencia desde la década del setenta hasta finales de los noventa. El arte y la violencia bipartidista (1948 - 1959), el arte revolucionario (1960 - 1980) y la violencia narcotizada (1985-1999), cada uno de estos períodos contó con una configuración estética, que si bien no es el centro de este texto es importante tenerlo en cuenta. En este sentido, es fundamental tener como referencia la obra *Violencia* (1962) de Alejandro Obregón, el artista hace un cambio en el registro expresivo dentro de las prácticas artísticas hasta ese momento existentes frente a la violencia política. Este pone en evidencia la forma en que los cuerpos y el territorio encarnan la violencia. El cuerpo de una mujer tendida en el suelo, mutilada, ensombrecida nos habla de lo femenino, pero al mismo tiempo logra remitirnos a lo territorial; lo montañoso, lo devastado, evoca aquello que yace sin vida. Obregón es la evidencia de que en Colombia los artistas tuvieron cierto giro expresivo hacia el modo en que se representaba la violencia política, giro que estuvo en consonancia con las distintas aproximaciones académicas de la época hacia este tema, como fue el caso de la publicación en 1962 *La Violencia Política en Colombia* de Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña y Germán Guzmán.

La crítica de arte Marta Traba, hacia 1965 comenzó a mencionar la nueva figuración, como el modo de expresión de los artistas en la que se les permitía cuestionar las formas violentas con las cuales la sociedad colombiana estaba definiendo su condición humana. Estos artistas aluden en sus trabajos a la violencia que se ha ejercido sobre el cuerpo, su separación de las formas, la fragmentación, la composición individual, así como las condiciones morales y éticas de una sociedad.

Estas formas expresivas están vinculadas a los contextos de consolidación del Frente Nacional, que ulteriormente se vieron intensificadas por las nuevas fuerzas ideológicas marcadas por la resistencia política y militar propias de las décadas del sesenta y el setenta. Como vimos en capítulos anteriores, dentro del arte de la época también era posible encontrar artistas con cierta militancia ideológica, como Clemencia Lucena y el Taller 4 Rojo que encauzaron su producción artística a un panorama estrechamente relacionado con el movimiento que representaban, claramente con unas intenciones que iban desde generar inquietud hasta generar cuestionamientos sociales. Sus propuestas creativas evidenciaban de manera explícita la necesidad que ellos encontraban de que el arte sirviera como instrumento de militancia política, que reivindicara a la clase obrera y diera cuenta de las luchas sociales que se estaban llevando a cabo.

Hacia la década de los ochenta, el conflicto armado colombiano sufrió cambios a consecuencia de los intentos de diálogo en 1984 entre el gobierno de Belisario Betancur y las FARC-EP que dieron como resultados los acuerdos de La Uribe, estos acuerdos se llevaron a cabo en los campamentos de La Uribe- Meta, allí se estableció un cese bilateral al fuego, la creación de una agenda de negociación y la posibilidad de que a estos se les reconociera como grupo político y no como grupo guerrillero; hacia 1984 y hasta 1986, se dio el Diálogo Nacional, el cual buscaba poner en una misma mesa de negociación al Estado colombiano, al M-19 y al EPL, este diálogo pretendía encontrar un camino hacia la desmovilización de sus miembros. Sin embargo, las conversaciones se iniciaron sin un cese bilateral al fuego y sin lograr condiciones claras que beneficiaran a las partes, por ende, fue imposible llegar a un acuerdo. En esos contextos algunos artistas vieron en la apropiación y significación de las imágenes un modo de expresión al que de manera posterior modificaban-alteraban algunas de las partes que lograron inscribir con otras conformaciones de sentido. Fue el caso de Beatriz González, quien en el *XXXI Salón Nacional de Artistas*, presentó la obra *Sr. Presidente que honor estar con usted en este momento histórico*, (1987) en la obra se puede ver claramente al presidente Belisario Betancur, rodeado de su gabinete y en el centro de la mesa de la reunión una figura humana calcinada. El cuadro expresa de manera muy evidente lo ocurrido en la retoma del Palacio de Justicia en 1985. El texto del cuadro por su parte fue extraído por González de la expresión de uno de sus ministros, la cual fue captada por un medio de comunicación nacional.

En esta misma línea podemos comenzar a encontrar obras e instalaciones como *Musa Paradisiaca* (1996) de José Alejandro Restrepo, el artista presentó como instalación varios

racimos de plátano, los cuales pendían del techo de la sala, en algunas flores de la parte de abajo de los racimos, se podían ver unas pequeñas pantallas, en ellas era posible ver pequeños fragmentos de vídeos que hacían referencia a masacres ocurridas en el territorio nacional.

Los artistas empiezan a retratar los efectos concretos de la violencia tanto en las personas como en los territorios, no son ajenos a estas situaciones, su sensibilidad les lleva no solo a denunciar o describir la violencia, sino también a particularizarla. Una de las artistas que comenzó a particularizar su obra fue Doris Salcedo con *Atrabiliarios* (1992-1993) con esta instalación la artista hizo memoria de las señales que dejan las víctimas de la violencia, señales que se convierten en fragmentos de identidad que en muchos casos se convierten en su rastro, en la huella inconfundible de identificación.

Frente a lo anterior es posible afirmar: A diferencia de los artistas de la década de 1960 que se esforzaban por representar atrocidades físicas y psicológicas, los artistas actuales han elegido mostrar escenas, procesos y objetos que, en lugar de representar, presentan imágenes complejas de indiferencia, olvido y sufrimiento.

Ahora, el inicio del siglo XXI estuvo marcado por las nuevas nociones hacia las víctimas y los victimarios del conflicto armado colombiano, sus testimonios no solo comienzan a tener visibilidad, sino que también son tenidos en cuenta a la hora de construir una memoria narrativa. Estos comenzaron a ser tomados en consideración tanto en los espacios académicos como en los procesos humanitarios y legales. Ocurrió, gracias a la Ley de Justicia y Paz de 2005 que dio como resultado de manera posterior la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) que después dio lugar al Centro Nacional de Memoria Histórica. Esta última ha sido fundamental en la construcción de la memoria y el esclarecimiento de la verdad frente a las causas estructurales de la violencia en Colombia. Los informes regionales de memoria histórica, que a su vez han tenido en cuenta los informes testimoniales como una vía para comprender algunas de las dinámicas ligadas al conflicto armado en Colombia.

En este contexto, es de gran valor las prácticas artísticas que hacen referencia a la violencia política, dado que este tipo de arte no solo remite a una denuncia o una función documental sino a que esta práctica permite ver al sujeto involucrado como una presencia inquieta que emerge de la experiencia colectiva de la violencia política. Esta forma de mediación ha llevado a algunos artistas a recorrer los espacios geográficos del país, reconociendo los lugares donde la violencia ha tenido lugar, abriendo el corazón a experiencias de sensibilización diferentes donde la escucha atenta y la acogida de la palabra es fundamental

para así entrar en contacto con los testimonios de sobrevivientes, víctimas y victimarios y de este modo propiciar espacios de creación colectiva.

En consecuencia, el arte ofrece distintas formas de intervención que no se abogan en lo tradicional, en lo ideológico y su labor es por tanto un poco poética, un poco política, lo que no significa que dejen por fuera la duda examinadora frente a lo mediático y lo político. Artistas como Débora Arango, Beatriz González y Clemencia constituyen un testimonio elocuente del carácter político que se puede encontrar en el arte, emergiendo como consecuencia natural del camino previamente trazado a lo largo del siglo XX.

En el ámbito del arte contemporáneo colombiano, es evidente que perdura la influencia de corrientes artísticas que generaban inquietud entre críticos como Marta Traba y Walter Engels, debido a su marcado carácter americanista y nacionalista. No obstante, es válido argumentar que la violencia y la exclusión social poseen una naturaleza universal, mediada por la intervención humana. En este contexto, artistas como Arango y Lucena desempeñaron un papel crucial al romper con las convenciones de la academia decimonónica. A diferencia de otros, estas artistas no obtuvieron el respaldo de críticos como Traba, lo que las excluyó del marco de un nuevo arte moderno, que se buscaba sin restricciones.

Aunque en la década de 1920 surgió la iniciativa de los "*Artistas Bachué*", compuesta por figuras como Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez y Débora Arango, con la intención de contrarrestar el academicismo predominante, se percibe un anhelo por liberarse de las convenciones artísticas convencionales, favoreciendo el tratamiento del color y la exuberancia imaginativa. En consecuencia, nos atrevemos a considerar a *los Bachué* como los precursores del arte moderno en Colombia, al concebir el entorno social como una fuente de belleza y sensibilización a través de los valores estéticos de la sociedad.

Sin embargo, la autonomía del arte, defendida en las vanguardias europeas, se vio cuestionada en Colombia. Débora Arango, al no adherirse a las premisas de críticos y algunos artistas, fue excluida de eventos artísticos nacionales. Aunque algunos artistas americanistas lograron participar y ganar en los salones de arte de la década del cuarenta, la aprobación de críticos y la sociedad en general influyó más en el éxito que artístico que cualquier otra premisa.

El periodo de 1946 a 1949 fue testigo de posiciones más definidas frente a las vanguardias y las rupturas con el arte academicista. Sin embargo, las opiniones del clero y de la sociedad

continuaron siendo determinantes en la aprobación o desaprobación de un artista. La llegada de la crítica de arte Marta Traba en 1954 marcó un hito, contribuyendo a la difusión del arte moderno en Colombia y a la aniquilación de las tendencias academicistas y americanistas, así como de los artistas que las seguían. Traba, a través de la revista "*Plástica*", ejerció una influencia significativa en eventos artísticos, como la Bienal de San Paulo de 1956, afectando la participación de artistas como Beatriz González y desprestigiando la pintura de Clemencia Lucena y Débora Arango. En Antioquia, el rechazo a las nuevas vanguardias durante el siglo XX llevó a artistas como Arango y Lucena a enfrentar el silencio y el castigo social. La aceptación de artistas como González estuvo condicionada por la aprobación social y la veneración de críticos en la capital, evidenciando la resistencia del país a cambios en las ideas estéticas y al diálogo con los artistas.

Por lo anterior, trasegar a través de las obras de arte de Débora Arango, Beatriz González y Clemencia Lucena, no solo ha permitido desvelar algunas de sus intenciones en cada una de sus pinceladas, sino también comprender la red de narrativas que han dejado huella en la identidad cultural del país. Un país marcado por la violencia y la desigualdad social, así como por el empeño de su gente. Las mujeres dentro del campo del arte en Colombia, mencionadas en esta investigación, pintaron, esculpieron, instalaron, entrevistaron o fotografiaron; ellas, desafiaron, cuestionaron y transformaron un entorno, convirtiéndose por consiguiente en agentes activas de cambio social y cultural. Es claro que cada una de ellas, es posible evidenciar un sentido amor al arte, no obstante sus obras no pertenecen al ámbito de "arte por el arte", dado que en ellas es posible encontrar un carácter político, marcado por experiencia, emociones, posturas ideológicas y reivindicaciones sociales.

Débora Arango, creó una rebelión a través del pincel. La artista no solo se reveló ante las convenciones artísticas de su tiempo sobre lo que debía o no pintar una mujer sino que también enfrentó las restricciones que una sociedad pacata como la Colombiana. Con sus pinturas, Arango no solo desarrolló grandes obras de artes, sino que dio pie a una revolución femenina, específicamente la de la mujer en el arte. Sus desnudos y su agudeza para abordar temas de interés político no solo la condujeron a la excomuniación sino también al rechazo social. Su obra nos introdujo en una revolución, en la que el eco de la moralidad de la Iglesia no tenía validez alguna cuando la obra tenía en sí misma una reflexión profunda sobre las marginalidades y ansiedades propias de la sociedad de su tiempo. Arango, en consecuencia, es el punto de quiebre frente a la visión o función social que se creía debería tener una mujer

artista en Colombia, ella no pintaba bodegones, ella retrató aquello que como sociedad no se quería ver.

Beatriz González y Clemencia Lucena, vieron en el arte una declaración política, a partir de la década del setenta ambas artistas evidencian cómo el arte se convirtió en un medio para buscar nuevas formas de expresión que permitieran confrontar la realidad social y política del país. Beatriz González, fue enfática en cuestionar los modos de subordinación entre las grandes academias e instituciones de arte y lo marginal o mañé, así como de hacer una crítica constante a los modos de proceder de los gobernantes, marcados por el enfoque poco ético y sí despilfarrador e indiferente. Clemencia Lucena, por su parte, demostró con su pertenencia al MOIR la vinculación intrínseca que puede haber entre el arte y la política. Su arte estuvo marcado por sus aspiraciones políticas, siendo por consiguiente un vehículo efectivo a la hora de expresar sus inclinaciones, el modo de vida y los retos de la sociedad de su tiempo.

La reflexión social en el arte, se ha podido evidenciar en esta investigación gracias a sus obras. Todas fueron más allá de lo convencional, sus creaciones, han logrado sumergir al espectador en una bruma de reflexión en torno a la violencia endémica y la exclusión social en Colombia. Estas no solo son la evidencia de un cambio en las corrientes artísticas o en las influencias que las permean sino también una herramienta para la construcción de una conciencia social. Arango, González y Lucena son una generación de artistas, pertenecientes al campo del arte contemporáneo y con sus obras han logrado crear una narrativa visual en la que es posible abordar las complejidades de una sociedad ensombrecida como la colombiana, brindando nuevos espacios de representación y de construcción de memoria.

Analizar a estas tres artistas reveló la conexión intrínseca entre arte, identidad, cultura y política y la transformación social en Colombia. La presencia y disrupción de la mujer en el arte a partir de la segunda mitad del siglo XX, no solo evidencia unos cambios en las corrientes artísticas sino que también son un desafío para las estructuras políticas, sociales y conservadoras de la época. con sus obras es posible ver cómo las situaciones sociales pueden moldear la forma en que nos aproximamos al arte. Ellas, desde sus diferencias, han contribuido a crear una visión comunitaria del arte, redefiniendo de manera constante la relación entre la obra, el artista y el público, siendo en consecuencia agentes de cambio.

Por otro lado, Colombia ha estado marcada por una resistencia artística desde un entorno conservador, por la sombra de la Iglesia en el arte, la violencia perenne, el conservadurismo estatal: durante todo el siglo XX Colombia experimentó tensiones sociales y políticas que impregnaron todos los ámbitos de la vida, en un país donde la presencia masculina en el arte

estaba respaldada por el conservadurismo, artistas como Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez, eran la clara representación de la antítesis de lo que estaban promoviendo mujeres como Débora Arango. Su visión, estaba marcada no solo por valores conservadores sino también machistas (propios de la época), la cual se tuvo que enfrentar a la constante presencia y expresión de las mujeres artistas. La Iglesia, por su parte, ha tenido una influencia constante en las decisiones políticas del país, dejando de lado la supuesta laicidad del Estado. Imponiendo a su paso normas estéticas y morales, desde ahí se han modelado supuestas expresiones moralmente adecuadas del arte que no corresponden a la realidad inmediata y a las cuales las artistas trabajadas en esta investigación no acudieron. Particularmente cuando personajes como Débora Arango o Beatriz González han desafiado las restricciones eclesiásticas para representar desnudos y temas sociales. Uno de esos temas ha sido la violencia, que a lo largo de la historia en Colombia ha sido una constante. Durante las décadas de 1950 y 1960 el panorama nacional, estuvo marcado por tensiones políticas que dieron los insumos a Lucena y Arango para plasmar las ansiedades sociales.

El conservadurismo estatal se evidenció durante el siglo XX en la limitada participación femenina en las distintas Academias de Bellas Artes, por su preferencia hacia temas un poco “bruscos o masculinos” y hacia ciertos estilos académicos. Desde esta perspectiva, artistas como Beatriz González lograron desafiar lo establecido a partir de un plano crítico en el arte contemporáneo, cuestionando la relación entre arte, poder, política y violencias.

En consecuencia, esta investigación revela una fascinante odisea de resistencia de nuestras mujeres en el campo del arte en Colombia, en un contexto marcado por la rigidez conservadora. Las artistas trabajadas en esta investigación, desde sus posturas emprendieron un valiente viaje en la búsqueda por redefinir no sólo su papel en la escena artística sino en el panorama nacional, desafiando no sólo la narrativa tradicional, sino también a los espacios que se le habían dado a la relación entre arte y memoria.

## Referencias y bibliografía

### *Teórica:*

Álvarez, M. (2009). La lectura del presente en la construcción de la historia. Revisiones y propuestas. *Ensayos, Historia y teoría del arte*, 16 (16), 6-17.

Braudel, F. (1980). *La Historia y las Ciencias Sociales*. Madrid: Alianza.

Bloch, M. (2010). *Introducción a la historia*. México: Fondo de Cultura Económica

Burke, P. (2005). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Burke, P. (2008). *Debates y perspectivas de la nueva historia cultural*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Castro, S. (2003). La temporalidad de la obra de arte. *Anuario Filosófico*, (36), 587-599.

Recuperado de: <https://dadun.unav.edu/dspace/handle/10171/4401>

Chartier, R. (2002). *El mundo como representación: historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

Danto, A. (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós.

Didi-Huberman, G. (2005). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Dominguez Hernández, J. (2004). El arte y su tiempo como “arte para nosotros” en la estética de Hegel. *Artes La Revista*, 3 (6), 20-31.

Duby, G. (1997). La memoria para el historiador. *Zona erógena*, (36). Recuperado de [www.educ.ar](http://www.educ.ar)

Febvre, L. (1975). *Combates por la historia*. Barcelona: Ariel.

Fernández, C. A. (2007b). *Concepto de arte e idea de progreso en la Historia del Arte*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Geertz, Clifford .(1973) *Local Knowledge*. New York: Basic Books.Lemons, Stanley. *The Woman Citizen: Social Feminism in the 1920s* (Urbana-Chicago-Londres: Yale University Press, 1973),

Giraldo Martínez, Efrén. *Marta Traba: Biografía política de una crítica de arte*. (Medellín:La Carreta Editores, 2013) .

Gombrich, E. (1981). En busca de la historia cultural. En E. Gombrich, *Ideales e ídolos* (pp. 29-70). España: GG Arte S.A.

Gombrich, E. (2007). *Historia del arte*. Londres: Phaidon.

Gombrich, E., & D. Eribon. (1993). *Lo que nos dice la imagen*. Colombia: Norma.

Goyes Nárvaez, J.C. (2011). La imagen como huella de lo real. *Ensayos, Historia y teoría del arte*, 21 (21), 53-75.

Guasch, A. M. (2003). Las estrategias de la crítica de arte. En A. M., Guasch (Cord.), *La crítica de arte: historia, teoría y praxis* (211-244). España: Serbal.

Harnecher, M. (1982). *Los conceptos elementales del materialismo histórico*. Bogotá: Siglo XXI.

Hauser, A. (1969). *Introducción a la historia del arte*. España: Guadarrama.

Hobsbawm, E. (1999). *A la zaga: decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica.

Hobsbawm, E. (2002). *Sobre la historia*. Barcelona: Crítica.

Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.

Le Goff, J. (1995). *Pensar la historia*. Buenos Aires: Altaya.

Nora, P., & De Romrée de Vichenet, C. (2009-2010). Entrevista a Pierre Nora. *AdVersuS*, 6-7 (16-17), 231-238.

Panofsky, E. (1980). *La perspectiva como “forma simbólica”*. Barcelona, Tusquets.

Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.

- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. España: Arrecife.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Tzara, Tristan. "Manifiesto Dada", Revista Dada de Zurich, n.º 3 (1918), <https://proyectoidis.org/manifiesto-dada/>.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Venturi, L. (1979). *Historia de la crítica de arte*. España: Editorial Gustavo Gil.
- Wölfflin, H. (1956). *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid: Espasa Calpe.

### ***Histórica:***

- Arias Lancheros, Javier Ricardo. (2020) *La mujer colombiana en 1390 -1939. De espantapájaros a estudiante de química*. Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Educación, Universidad Pedagógica Nacional.
- Barón, María Sol, y Ordoñez Robayo, Camilo – Equipo TransHisTor(ia) (2019), “Lucena, Clemencia”, en *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas*. Disponible en <http://diccionario.cedinci.org>
- Bushnell, David. (2013). *Colombia una nación a pesar de sí misma*. Bogotá: Planeta.
- Constitución Política de Colombia. (1886).
- Dabrowski, Magdalena. (1991) *The Museum of Modern Art*, Distributed by H.N. Abrams, (New York: The Museum of Modern Art, URL [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_328\\_300063008.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_328_300063008.pdf)
- Duby, Georges & Perrot, Michelle. (1993) *Historia de las mujeres en Occidente, tomo 9 El siglo XX, guerras entreguerras y posguerra*, ed. Madrid: Taurus).
- Castro- Gómez, Santiago, Flórez- Malagón, Alberto, Hoyos Vásquez, Guillermo, de Benavides, Carmen Millán. (2007) eds., *Pensamiento Colombiano del siglo XX* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana).
- Fernández Gómez, S. (2017). *Conceptos generales en las historias del arte colombiano: historia, arte y nación, 1959-1985*. Tesis de maestría, Universidad de Antioquia.

- Higueta, Juan. (1940). *Anuario general de estadística* (Bogotá: Contraloría general de la república de Colombia, dirección nacional de estadística.
- Hobsbawm, E. (2009). Historiografía del bandolerismo. En G. Sánchez & R. Peñaranda (Comp.), *Pasado y presente de la violencia en Colombia* (pp. 61 -69). Medellín: La Carreta Editores, Universidad Nacional de Colombia.
- Majoch, María. (1921). "La educación de las hijas," *El Gráfico*: Bogotá, mayo 6 de 1921, Serie xxix - N° 296.
- Melo, Jorge Orlando. (1991). *Algunas consideraciones globales sobre "modernidad" y "modernización" en el caso colombiano*. Recuperado de:  
<http://www.jorgeorlandomelo.com/modernidad.htm>. Consultado 23/08/2020.
- Moreno Torres, P. Y. (2015). *El valor estético de la idea. Los años setenta y la génesis de un nuevo paradigma estético en Colombia*. Tesis de maestría. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Londoño Vélez, Santiago. (2010) *Débora Arango: cuaderno de notas*. Medellín: Tragaluz Editores.
- Palacios, Marco. (2002) "Entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875-1994". Bogotá: Editorial Norma.
- Peñaranda, R. (2009). La guerra en el papel. Balance de la producción sobre la violencia durante los años noventa. En G. Sánchez & R. Peñaranda (Comp.), *Pasado y presente de la violencia en Colombia* (pp. 33-46). Medellín: La Carreta Editores, Universidad Nacional de Colombia.
- Rendón, Ricardo. (1930) *Caricaturas de Cromos*. Bogotá: Rendón caricaturas. tomo II. Recuperado de  
[https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es\\_ES/search/asset/192438/0](https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/192438/0).
- Restrepo, Libia Josefa.(2004) *Médicos y comadronas o el arte de los partos. La obstetricia y la ginecología en Antioquia 1870 - 1930*. Medellín: Instituto para el Desarrollo de Antioquia.
- SANTAFE Y BOGOTA: Congreso internacional femenino." (1930) *Biblioteca Nacional catálogo en línea*, septiembre 1930, nro. 80, recuperado de  
[https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es\\_ES/search/asset/132733/0](https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/132733/0).
- Schultz Hottman, Carla. (1987) *Niki de Saint-Phalle*, Berlín: Prestel.
- Tirado Mejía, Alvaro. (2015) *Los años sesenta una revolución en la cultura*. Bogotá: Penguin Random House.

Uribe de Acosta, Ofelia. (1963) *Una voz insurgente: lucha feminista en Colombia*.  
Guadalupe: Editorial.  
[http://bdigital.unal.edu.co/42985/60/Cap10\\_LuchafeministaenColombia.p](http://bdigital.unal.edu.co/42985/60/Cap10_LuchafeministaenColombia.p).

### ***Historia del arte:***

Arango, Débora. (1997) entrevista con Ángel Castaño, "*La pintura es la expresión de mi vida*", El Colombiano, 12 de noviembre de 1997.

Archivo Débora Arango. Colección Patrimonial Universidad Eafit. Carta al presidente Ernesto Samper Pizano. (Medellín: 4 de diciembre 1995) Correspondencia enviada DAP 1. folio 15.

Archivo Débora Arango. Colección Patrimonial Universidad Eafit. Carta al director del periódico El Colombiano Miguel de Bedout. (Medellín: 16 de diciembre de 1997) Correspondencia enviada DAP 1. folio 41.

Arango Restrepo, S. (2011). Comienzos de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia. *Historia y sociedad*, (21), 147-172.

Ardila, Jaime. (1974) *Beatriz González. Apuntes para la historia extensa*. Bogotá: Tercer Mundo.

Ariza, Gonzalo (1944) "El V Salón de artistas colombianos. Variaciones sobre el arte y la crítica en Colombia". El Tiempo. Bogotá, Colombia. --- Oct. 22, 1944

Barney Cabrera, E. (1963). *Geografía del arte en Colombia 1960*. Bogotá: Imprenta Nacional.

Barney Cabrera, Eugenio. (1968) *Folleto para la exposición: Colombia al borde de la gloria*. Bogotá: Usted, Galería de Arte.

Camnitzer, L. (2012). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Bogotá: Alcaldía mayor de Bogotá, secretaría de recreación, cultura y deporte. Bogotá.

Cristancho, R. (1991). *Miguel Ángel Rojas, de la imagen fotográfica a la imagen pictórica*. Bogotá: Banco de la República.

Catálogo *Museo de Arte Moderno de Medellín*. Exposición Retrospectiva 1937-1994.

Engels, Walter. (1944) "El V Salón de Artistas Colombianos", *Revista de las Indias* (Bogotá, N.º 72, diciembre de 1944).

El Liberal. (1940) Débora Arango "*Mujer valiente*", El Liberal. Bogotá: Octubre 3 de 1940.

- Fourier, Charles. (1996) *The Theory of the Four Movements*. New York: Zone Books.
- Garganta, J. (1959). *Artes plásticas en Colombia*. Colombia: Compañía Suramericana de Seguros.
- Garrido Hormaza, Mariana. (2014) *Clemencia Lucena en los años setenta: arte y activismo como proyecto participativo*. Tesis: Programa de Historia del Arte. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Garzón, D. (2005). *Otras voces otro arte: diez conversaciones con artistas colombianos*. Bogotá: Planeta.
- Gil Tovar, F. (1982). Las artes plásticas durante el período colonial. En Jaime Jaramillo Uribe (Dir.). *Manual de historia de Colombia, Tomo 1 (463-492)*. Colombia: Círculo de Lectores.
- Gil Tovar, F. (1982). Las artes plásticas durante el período colonial. En Jaime Jaramillo Uribe (Dir.). *Manual de historia de Colombia. (Tomo I) (463-492)*. Colombia: Círculo de Lectores.
- González, B. (\_\_\_). *Andy Warhol y la recepción del arte pop en Colombia*. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/warhol/colombia/b-gonzalez-colombia-pop.html#diez>.
- Giunta, Andrea. (2001). *Vanguardia Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- González, Beatriz-Caballero, Luis. (1973) [Catálogo de exposición], Bogotá, Museo de Arte Moderno.
- González, Beatriz. (1994) retrospectiva [ catálogo de exposición]. Caracas: Museo de Bellas Artes.
- González, M. (1980). *Antonio Caro, Todo está muy caro*. (13 de octubre de 1980). Bogotá: Revista arte en Colombia.
- Herrera Buitrago, M. M. (2012). Marta Traba y Clemencia Lucena: Dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta”. *Memoria y Sociedad*, 16, n°33 (pp.121-134).
- Huertas Sánchez, M. A. (2005). *El largo instante de la percepción. Los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes.
- Jaramillo, Olga Lucía. (2006) "*Débora Arango: un volcán de 89 años*", Revista Mujer, no. 130.
- Jiménez, C. (2004). La enclaustrada silenciosa. *Débora Arango: una revolución inédita del arte colombiano* (catálogo de exposición en el Museo de América en Madrid). España: Museo de América, 17-19.

- Laverde Ospina, A. (2010). Con-fabulación entre la historia y la poesía: legitimación retórica de la identidad hispanoamericana en el siglo XIX. *Historia y sociedad*, (18), 65-82.
- Londoño, F. (2010). Un momento histórico sin precedentes. Arte y cultura determinan la concepción del desarrollo. *Artes La Revista*, 9 (16), 7-9.
- Lucena, Clemencia. (1975). *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*. Bogotá: Editorial Bandera Roja.
- Lucena, Clemencia. (1984). *La revolución, el arte y la mujer*. Bogotá: Editorial Bandera Roja.
- Lucena, Clemencia. (1984) *Diario personal Batallar*. Bogotá: Bandera Roja.
- Medina, A. (1978). *Procesos del arte en Colombia*. Colombia: Instituto Colombiano de Cultura.
- Mosquera, G. (2010). *Caminar con el diablo, textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit publicaciones.
- Ordóñez Ortégón, L. (2013). El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano. *Nómadas*, (38), 233-24. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105127475015>.
- Pini, Ivone. (2005). Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a los ochenta). *Ensayos, Historia y teoría del arte*, 10 (10), 178-206.
- Ponce de León, C. (2005). *El efecto mariposa: Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo- Gerencia de Artes Plásticas.
- Rey-Márquez, J.R. (2007). *El movimiento estudiantil en las artes plásticas. Ensayos, Historia y teoría del arte*, 12, (12), 102-133.
- Rincón, Carlos. (2001). "The twilight of the pontiffs of art criticism and the rise of art history", en DRCLAS News, Winter-Spring.
- Rios Espinosa, M. C. (2019). "Arte y Estética de la disrupción". *Arte, Individuos y Sociedad*. 31 (1)
- Rubiano Caballero, G. (1984). El arte de la violencia. *Arte en Colombia internacional*, (25).
- Rubiano Caballero, G. (1977). La figuración política. En Salvat Editores Colombianos (Ed.), *Historia del arte colombiano* (Tomo VII). Colombia: Salvat.
- Salamanca, C. (2009). Prácticas estéticas en un mundo injusto, indigno y sin memoria. *Errata#*, (0), 110-139.
- Salvat, M. (Dir.) Barney Cabrera, E (Dir. científico). (1977). *Historia del arte colombiano*. España: Salvat Editores.

- Sánchez, G. (2000). Museo, memoria y nación. En Museo Nacional de Colombia (Ed.), *Memoria, museo y nación, misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Bogotá: Museo nacional de Colombia.
- Serrano, E. (1974). *Arte y política*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Serrano, E. (1985). *Cien años de arte colombiano 1886-1986*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Serna, J. C. (2009). El valor del arte. Historia de las primeras galerías de arte de Colombia (1948-1957). *Ensayos, Historia y teoría del arte*, 17 (17), 60-84.
- Traba, Marta. (1956). “¿Y la simulación en el público?”, *El Tiempo-Intermedio*.
- Traba, Marta. (1957). “*Problemas del arte religioso moderno*”, Prisma N° 3, marzo - abril.
- Traba, Marta. (1957). “*Un pintor colombiano: Eduardo Ramírez Villamizar*”, Prisma N° 2, marzo - abril.
- Traba, Marta. (1968) *Los que son*. Galería Marta Traba.
- Traba, Marta. (1977). *los muebles de Beatriz González*. Bogotá: Museo de Arte Moderno.
- Traba, Marta. (1973). *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: Ediciones Museo La Tertulia.
- Vidales, Luis. *Notas sobre el Salón de Artistas Colombianos*. Bogotá: El Tiempo. 1946, noviembre 10.

## **Trabajo de archivo**

Para este trabajo se realizó trabajo de archivo del periódico *El Colombiano, El Heraldo de Antioquia, La Defensa, El Espectador, La Razón, El Tiempo, Vanguardia Liberal*; a su vez en el *Archivo Sociedad Amigo del Arte. Colección FAES, Universidad Eafit, Museo de Arte Moderno de Medellín, Biblioteca Pública Piloto de Medellín, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, Fondo Patrimonial de la Universidad Pontificia Bolivariana, Cinemateca Distrital*.

## Anexo 1: Panfleto de Margaret Sanger.

Panfleto que circulaba por Nueva York en tres idiomas anunciando la apertura de la clínica de Margaret Sanger en 1916. Fuente: BBC Mundo (2020).

**MOTHERS!**  
Can you afford to have a large family?  
Do you want any more children?  
If not, why do you have them?  
DO NOT KILL, DO NOT TAKE LIFE, BUT PREVENT  
Safe, Harmless Information can be obtained of trained  
Nurses at  
**46 AMBOY STREET**  
NEAR PITKIN AVE. — BROOKLYN.  
Tell Your Friends and Neighbors. All Mothers Welcome  
A registration fee of 10 cents entitles any mother to this information.

---

**מוטערס!**  
וויס איהר פערמעגליך צו האבען א גרויסע פאמיליע?  
וויילט איהר האבען נאך קינדער?  
אויב ניט, ווארום האט איהר זיי?  
מעדיצערס ניט, נעהמט ניט קיין לעבען, נור פערדיג זיך.  
ווערט, אונטערליבע אויסקלעסע קענט איהר בעקומען פון טראיניטעט נורסעס און

**46 אמבאיי סטריט** ניער פֿיטקין עוועניו **ברוקלין**  
מאכט דאס בעקאמט צו אייניקע זיינד און שונות. יעדער מוטער און ווילקאמט  
פֿיר 10 סענטס איינשרייבעלעך וויילט איהר בעקומען ניט צו דיעזע אינפארמאציען.

---

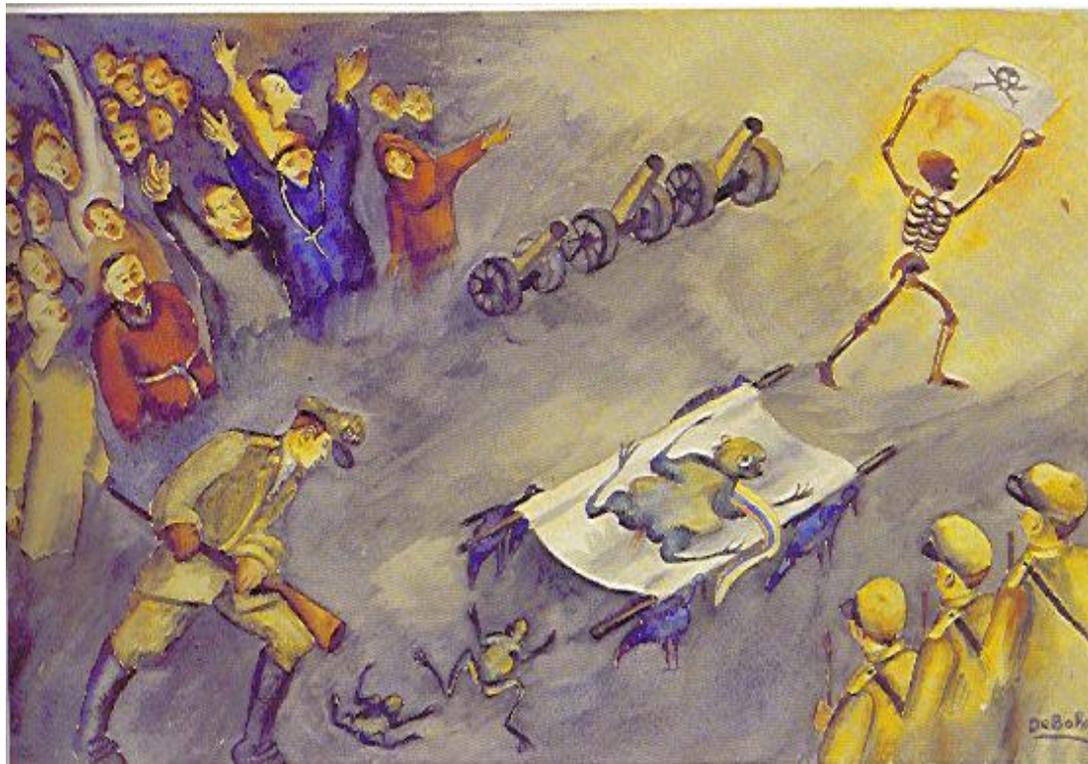
**MADRI!**  
Potete permettervi il lusso d'avere altri bambini?  
Ne volete ancora?  
Se non ne volete piu', perche' continuate a metterli  
al mondo?  
NON UCCIDETE MA PREVENITE!  
Informazioni sicure ed innocue saranno fornite da infermiere autorizzate a  
**46 AMBOY STREET** Near Pitkin Ave. Brooklyn  
a cominciare dal 12 Ottobre. Avvertite le vostre amiche e vicine.  
Tutte le madri sono ben accette. La tassa d'iscrizione di 10 cents da diritto  
a qualunque madre di ricevere consigli ed informazioni gratis.  
*Margaret Sanger*

## Anexo 2: Fichas técnicas

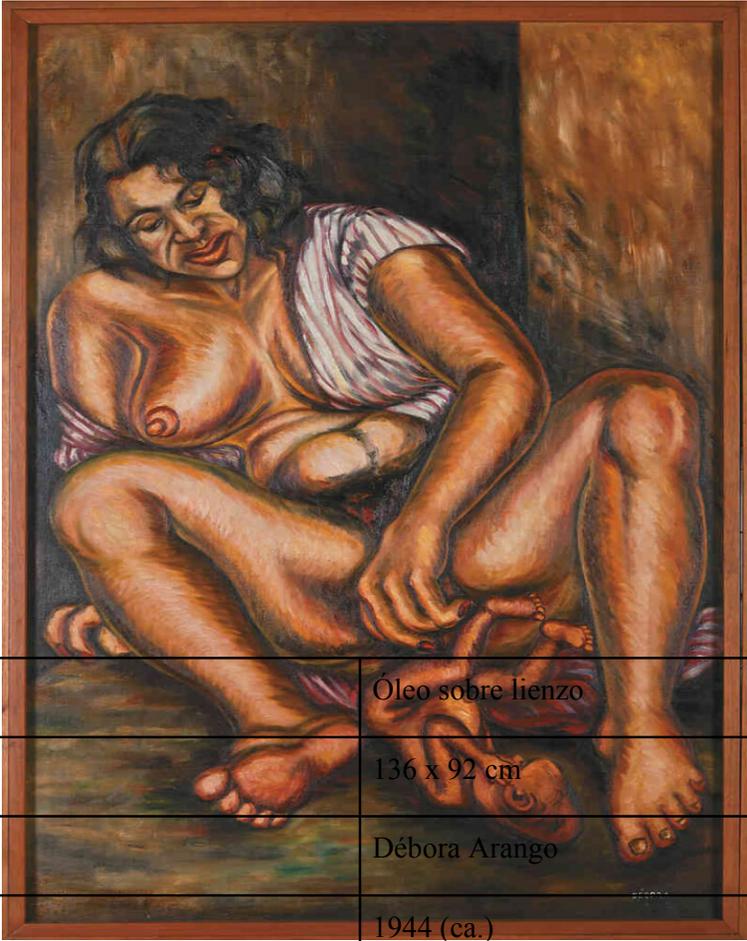
Título	La República
	
Técnica	Acuarela

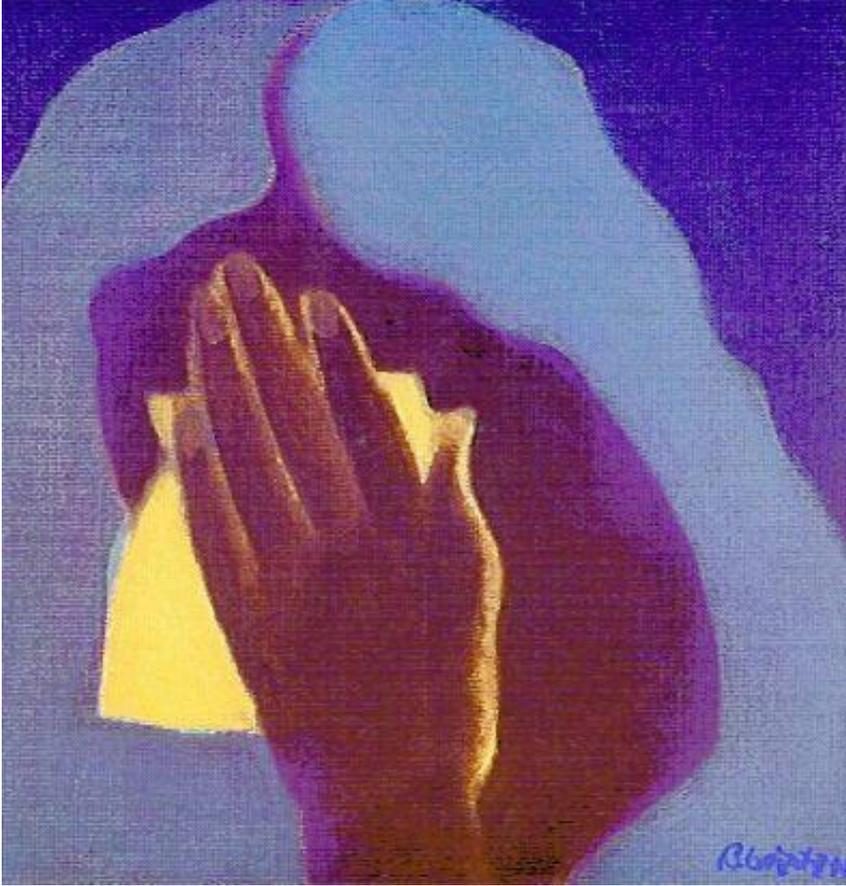
Dimensiones	77 x 56 cm
Artista	Débora Arango
Año	1957 (ca)
Ubicación	Museo de Arte Moderno de Medellín

Título	Salida de Laureano Gómez
--------	--------------------------



Técnica	Óleo sobre lienzo
Dimensiones	37 x 56 cm
Artista	Débora Arango
Año	1953
Ubicación	Museo de Arte Moderno de Medellín

Título	La Madona del Silencio
	
Técnica	Óleo sobre lienzo
Dimensiones	136 x 92 cm
Artista	Débora Arango
Año	1944 (ca.)
Ubicación	Museo de Arte Moderno de Medellín

Título	Las delicias 3
	
Técnica	Óleo sobre lienzo
Artista	Beatriz González
Año	1996
Ubicación	Museo de Arte del Banco de la República. Colección de Arte del Banco de la República de Colombia.

Título	Decoración de interiores
	
Técnica	Serigrafía sobre lienzo
Dimensiones	220 x 600 cm
Artista	Beatriz González
Año	1981
Ubicación	Museo de Arte del Banco de la República. Colección de Arte del Banco de la República de Colombia.

Título	Pleclara dama, altísima cifra de rancio
--------	---

	abolengo y vasta cul
	
Técnica	Dibujo gouache sobre papel
Dimensiones	28 ¾ pulg. (107 x 73 cm)
Artista	Clemencia Lucena
Año	1970
Ubicación	Colección Permanente. Museo Nacional de Colombia

Título	Vivan las marchas campesinas
	
Técnica	Tinta china y tempera
Artista	Clemencia Lucena

Año	1972 - 1973
Ubicación	Colección Permanente. Museo Nacional de Colombia.

### Anexo 3. Ficha de imagen

Este es un ejemplo de la forma en que se desarrollaron cada uno de los análisis de las obras presentadas en este trabajo de grado.

Ficha de imagen	
Título o nombre de la obra	Clemencia Lucena “Preclara dama, altísima cifra de rancio abolengo y vasta cul”
Obra	

			
Ubicación de la obra		Medellín - Antioquia	
Fecha de elaboración	1970	Lugar de elaboración	Envigado, Antioquia
Técnica	Dibujo y guache sobre papel.	Dimensiones	42 1/8 x 28 3/4 pulg. (107 x 73)
Artista		Clemencia Lucena	
Posición del mismo en la sociedad		Clemencia para la época era considerada una artista rebelde y revolucionaria, pues hacía parte del MOIR, donde jugaba un papel fundamental dentro de las políticas del partido, su obra no muy conocida por el grueso de la población sino que también solía recibir	

	grandes críticas por su posición frente al rol que tenía la mujer en aquel momento.
Breve biografía del artista	<b>Clemencia Lucena</b> , nació en Manizales en 1945 y murió en Cali en 1983. Su obra estuvo marcada por el trabajo artístico que comprendió la imagen como un dispositivo para la imaginación política. A su vez, se interesó en crear obras de propaganda y agitación política para el MOIR (Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario) al cual perteneció. Participó de algunas iniciativas de carácter colaborativo y colectivo; en 1971 elaboró junto con Nirma Zárate y Diego Arango, integrantes del Taller 4 Rojo, algunos carteles de carácter cultural y de contrainformación sobre la represión al movimiento estudiantil de 1971. Luego de su incorporación al MOIR hizo parte del Frente Cultural de ese partido y particularmente de las actividades de los autodenominados Trabajadores del Arte Revolucionario (TAR) vinculados al partido
Relación del autor con la obra	Clemencia evidencia esa mirada cáustica que tiene sobre la forma en que los medios de comunión ven a la mujer, a su vez el matrimonio, como acto público y social, ha sido fuertemente idealizado por las novelas, fotonovelas y las telenovelas románticas, que muchas veces lo muestran como desenlace feliz de un melodrama (estas últimas producciones que empiezan a realizarse y transmitirse en Colombia en los sesenta, congregando gran audiencia).
Patrón o persona que encarga la obra	No aplica
Público destinatario	No aplica

Situación a la que alude la obra (lo general)	Una mujer que se casa con su pareja, respondiendo a los cánones establecidos por una época.
Época de la situación	1970
Evento (lo particular)	Matrimonio entre una pareja de la alta sociedad colombiana.
Circunstancias (lo accidental)	La respuesta de la artista con la obra es evidenciar la hegemonía burguesa proyectada de manera dulcificada y deseable la idea de familia nuclear, así, como los estereotipos de género que deberíamos esforzarnos por alcanzar
Objetivos que se persiguen	Con esta obra en particular la artista evidencia como el matrimonio ya sea considerado un estado civil o elevado a la condición de sacramento, adquiere un valor social promovido como un logro, una suerte de objetivo cumplido o paso decisivo hacia la vida consumada. Los títulos escogidos para designar las piezas, cuando son incluidos en la imagen que hace la artista, reproducen también los detalles tipográficos de origen y un especie de guiño a la crítica literaria.
Crítica de la obra	Las pinturas de Lucena son en gran medida un calco de notas de prensa (ya se hayan tomado de anuncios pagados en periódicos o páginas de revistas que comentan eventos de la alta sociedad colombiana) y estas, como todo calco, suponen un proceso de traducción en el cual el sentido inicial de la imagen y el texto se desvían en un proceso de sobre-escritura: en una pintura titulada “Preclara dama, altísima cifra de rancio abolengo y vasta cul de 1970, la artista introduce un elemento disruptivo que puede leerse

como un acre comentario. En primer plano, sobre ese texto-título que señala su estirpe pseudo-aristocrática, la obra copia la imagen de una mujer con un traje de bodas cuyos adornos de rosas cruzan como una banda desde su hombro a través de su torso, mientras su cabeza, levemente inclinada ante el reportero gráfico, lleva una enrarecida mueca que pretende ser una sonrisa; detrás de ella, el novio, en corbata clara y saco oscuro, la sujeta del brazo con actitud calma y aplomada. El añadido perturba lo que de otro modo habría sido un registro ordinario para una foto de boda: Lucena pone, muy cerca de su rostro, una mosca que nadie parece percibir, a pesar de ser un detalle muy visible. Posado apaciblemente sobre el blanco velo de la novia, el insecto parece un adorno más, prendido de su aura transparente de tul (que se supone representa su inocencia): indicio de alcurnias y valores que la artista supone deberían estar en proceso acelerado de descomposición. Como si el traslado de la imagen y el absurdo fragmento destacado del comentario periodístico no fueran suficientes, esa mosca no es tanto un vehículo contaminante como un vehículo de su opinión.