

**Ruptura con los Estereotipos del Academicismo
en la Representación del Cuerpo Femenino.
Tres Generaciones de Artistas Mujeres Colombianas**

LAURA ÚSUGA TANGARIFE

Monografía de Grado para Optar al Título de Maestra en Artes Visuales

Asesor

Ferran Diaz Muñoz

Licenciado en Bellas Artes

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

MEDELLÍN

2021

**Ruptura con los Estereotipos del Academicismo
en la Representación del Cuerpo Femenino.
Tres Generaciones de Artistas Mujeres Colombianas**

LAURA ÚSUGA TANGARIFE

Monografía de Grado para Optar al Título de Maestra en Artes Visuales

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

MEDELLÍN

2021

A todas las artistas mujeres que siguen de-construyendo estereotipos

Agradecimientos

El desarrollo del trabajo investigativo contó con la ayuda de diferentes personas que iluminaron el proceso y le agregaron mayor estructura al proyecto. Agradezco inicialmente a mi madre, Luz Mirelia Tangarife y a mi tía, Mary Luz Tangarife por creer siempre en mí y apoyarme en mi proceso; a mi compañero de vida, Leonardo Soto, que ha sido la voz de la persistencia en mis metas. Muy especialmente a mi asesor de trabajo de grado, el profesor Ferran Diaz, quien me orientó en todo el proyecto monográfico para que tuviera mayor sentido; al docente Fernando Rojo Betancur y a la docente Juli Zapata Rincón por facilitarme material bibliográfico de suma importancia. Finalmente, agradezco a la artista Martha Amorocho por concederme una entrevista para culminar el presente trabajo.

A cada uno de ustedes, mis más sinceros agradecimientos.

Tabla de Contenido

RESUMEN	11
INTRODUCCIÓN	12
JUSTIFICACIÓN	18
OBJETIVOS	22
OBJETIVO GENERAL	22
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	22
1. MARCO TEÓRICO	23
1.1 LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO FEMENINO EN EL ARTE	23
<i>1.1.1 LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO FEMENINO EN EL CONTEXTO INTERNACIONAL</i>	24
<i>1.1.2 LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO FEMENINO EN EL CONTEXTO COLOMBIANO</i>	29
1.2 LA EDUCACIÓN EN ARTES PARA LAS MUJERES EN EL CONTEXTO COLOMBIANO	34
2. METODOLOGÍA	36
3. ESTEREOTIPOS DEL CUERPO FEMENINO DE FINALES DEL SIGLO XIX HASTA LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX EN COLOMBIA	39
3.1 LA ESCUELA DE BELLAS ARTES Y EL ARTE ACADÉMICISTA EN COLOMBIA	39
3.2 PEDRO NEL GÓMEZ Y LA OPOSICIÓN A LAS VANGUARDIAS EUROPEAS	43
4. RUPTURA DE ESTEREOTIPOS DEL CUERPO FEMENINO: DÉBORA ARANGO Y FLOR MARÍA BOUHOT	48
4.1 DISIDENCIA DEL ARTE ACADÉMICO Y LA MORAL RELIGIOSA: LOS CUERPOS DEL RECHAZO DE DÉBORA ARANGO	48
4.2 LIBERTAD Y EXPLORACIÓN DEL CUERPO EN LA PINTURA: LOS CUERPOS DEL DESEO DE FLOR MARÍA BOUHOT	57
5. DESLIGACIÓN DE ESTEREOTIPOS EN UNA NUEVA GENERACIÓN DE ARTISTAS: MARTHA AMOROCHO Y LILIANA ANGULO	64
5.1 UN ANÁLISIS INTROSPECTIVO: LA METAMORFOSIS DE LA MUJER DE MARTHA AMOROCHO	64
5.2 LA VISIBILIZACIÓN DE LA MUJER AFRO DE LILIANA ANGULO	73
6. CONCLUSIONES	84
BIBLIOGRAFÍA	88
ANEXO	93
ENTREVISTA A MARTHA AMOROCHO	93

Resumen

El papel de la mujer en la sociedad, especialmente en Colombia, ha desarrollado múltiples construcciones y deconstrucciones. Desde el período colonial en el contexto colombiano, la presencia femenina no fue relevante en ningún ámbito diferente a las actividades domésticas. Sin embargo, en la década de 1930, la opresión hacia el género femenino obligó a que las mujeres comenzaran a manifestar sus descontentos, lo que traería consigo las primeras luchas feministas en el país. Estas luchas dieron pie a los cambios en la Constitución Política de Colombia sobre la igualdad de género y los derechos humanos. Mujeres de diferentes disciplinas manifestaron su sentir sobre lo que sucedía en el país en torno al rol de la mujer. Desde el arte se puede visualizar como en diferentes períodos la mujer ha sido entendida. Si inicialmente se representaba desde la mirada masculina, artistas como Débora Arango, Flor María Bouhot, Martha Amorocho y Liliana Angulo, han ido deconstruyendo con su trabajo la representación estereotipada existente del cuerpo femenino que servía únicamente para el deleite masculino, que debía encajar en el canon europeo y que no tenía voz propia ni libertad.

En el presente trabajo monográfico se analiza la producción de estas cuatro artistas y el papel que este ha tenido en romper los patrones planteados por el arte academicista y la moral religiosa.

Palabras claves: cliché, cuerpo femenino, estereotipos, feminismo, representación, subjetividades.

Introducción

La representación del cuerpo femenino en el arte colombiano ha pasado por un proceso de transmutación, donde inicialmente dichas representaciones eran exclusivamente plasmadas por el género masculino. Sin embargo, paulatinamente se observa como el género femenino comienzan a adquirir un papel en la sociedad, trayendo consigo una generación de artistas mujeres que se preocuparían por deconstruir su representación en el arte y la idealización de la mujer en la sociedad. Esta primera generación de artistas mujeres sirvió como punto de partida para cambiar la mirada moralista sobre el cuerpo femenino y permitieron que posteriormente, muchas otras artistas siguieran los pasos de estas transformaciones. Podemos observar una línea de tiempo sobre la evolución de la concepción de la mujer y el rol que desempeña en la sociedad. Se evidencia un contraste en la representación de la mujer en el arte del período colonial y en la actualidad, resultado de las luchas feministas que han ido consiguiendo un trato más equitativo para las mujeres contemporáneas.

Las obras de los artistas Francisco Antonio Cano, Epifanio Garay, Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Andrés de Santa María o Eladio Vélez, son un un claro ejemplo de como se entendía el cuerpo femenino desde esa mirada masculina. Una mirada que se contrapone con la ofrecida por las artistas Martha Amorocho, Liliana Angulo, Débora Arango o Flor María Bouhot, que son un testimonio de cómo una nueva representación del cuerpo femenino desde la mirada femenina, dejando de lado la idealización del cuerpo de la mujer. Este contraste sirve para entender cómo la concepción del cuerpo femenino fue cambiando en el contexto del arte colombiano.

El objetivo principal del trabajo es investigar el papel de tres generaciones de artistas mujeres colombianas que han ido deconstruyendo los estereotipos del cuerpo femenino con su trabajo.

El primer objetivo específico contextualiza los estereotipos propuestos por la escuela academicista de finales del XIX y hasta la primera mitad del siglo XX. Obras realizadas por una generación de artistas hombres que, siguiendo las normas canónicas europeas, idealizaban el cuerpo de la mujer y su comportamiento en la sociedad.

El segundo objetivo específico analiza el papel de las artistas Débora Arango y Flor María Bouhot, que proponen una ruptura con los estereotipos de la generación anterior, presentándonos una concepción de la mujer mucho más amplia, donde deja de ser un objeto para complacer la mirada masculina. Débora Arango se preocupa por representar a la mujer de forma política, independiente sexualmente, pero también mucho más sensible. Las mujeres que representa Flor María Bouhot derrochan una nueva tipología de erotismo, la mujer ya no es deseada, ella es la que desea y decide por sí misma sobre su sexualidad.

El tercer objetivo analiza el papel de las artistas Martha Amorocho y Liliana Angulo. Ambas artistas hacen uso de los nuevos medios como la fotografía e incluyen elementos escultóricos. Martha Amorocho presenta en sus obras un cuerpo que ha sido violentado por un abuso sexual, un evento traumático que aparece representado, de forma simbólica, en sus obras. Liliana Angulo trabaja a partir de su condición de mujer afrodescendiente, visualizando cómo en la historia del arte la presencia afro ha estado permeada de exotismos y rechazo, visualizando los clichés hacia las comunidades afrodescendientes.

Este trabajo de investigación pretende analizar el papel de la mujer en la sociedad colombiana y su emancipación representada en el arte. La primera unidad temática titulada

“Estereotipos del cuerpo femenino de finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX en Colombia” investiga la influencia que tuvo la enseñanza de La Escuela de Bellas Artes y el arte academicista en Colombia, en la canonización del cuerpo femenino. Haciendo hincapié al papel del artista Pedro Nel Gómez en la ruptura de las influencias del arte clásico europeo, apostando por la representación de temas de origen político y social en sus obras.

La segunda unidad temática titulada “Ruptura de estereotipos del cuerpo femenino en la obra de Débora Arango y Flor María Bouhot” investiga el papel de ruptura del trabajo de Débora Arango y las controversias con la moral religiosa de la sociedad del momento al proponer un nuevo ideal de mujer; e investiga el papel de Flor María Bouhot, a la hora de visualizar nuevos modelos femeninos sexualmente emancipados.

La tercera unidad temática titulada "Desligación de estereotipos en una nueva generación de artistas: Martha Amorocho y Liliana Angulo" investiga el análisis introspectivo que realiza Martha Amorocho sobre la violencia de género que visualiza en sus obras de forma simbólica; e investiga el trabajo de Liliana Angulo, que reivindica la condición de las personas afrodescendientes en el país.

Planteamiento del Problema

El arte ha reflejado los cambios en la sociedad evidenciando las luchas igualitarias, como los feminismos, resaltando el papel de la mujer en la sociedad y en las esferas del conocimiento. La fundación de Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia el 20 de julio de 1886, dio fruto a la emergencia de artistas que abogaban por un arte académico (donde predominaba el tecnicismo, el virtuosismo o la mimesis), con una fuerte influencia de movimientos del arte europeo como el Renacimiento, el Barroco o el Neoclasicismo. A lo largo del siglo XX han ido surgiendo un seguido de artistas mujeres que han deconstruido este paradigma. El presente proyecto se va a centrar en la figura de cuatro artistas mujeres que han generado grietas en esos paradigmas representando a la mujer como un ente político y con entidad propia.

La concepción y representación del cuerpo femenino es un tema recurrente en la historia del arte desde sus inicios hasta la actualidad. La mujer ha estado presente en el trabajo de diferentes artistas y su representación ha estado muy influenciada por la moral religiosa de las diferentes épocas. A lo largo del tiempo ha ido evolucionando, de un ser delicado y sagrado (en el arte religioso antiguo), pasando a ser contemplación, sensualidad y debilidad (en el arte academicista moderno), hasta llegar a un ser independiente que rompe con su imagen objetualizada y apuesta por una mujer emancipada (en el contemporáneo o actual).

El papel de la mujer en la sociedad ha generado un debate desde múltiples esferas del conocimiento. Desde el ámbito de los estudios de género, se han abordado temas claves como la categoría mujer en la sociedad, la reflexión sobre el trabajo doméstico, la función reproductiva y/o el cuerpo como objeto de reflexión teórica. En el contexto del arte, primaban los artistas masculinos sobre las artistas femeninas, situación que con el tiempo generaría debates sobre la

representación del cuerpo femenino desde el ojo masculino y el ojo femenino, siendo los artistas masculinos en su mayoría los que desarrollarían obras desde un punto más erotizado y canónico del cuerpo. Por otra parte, la perspectiva de la misma mujer sobre la representación del cuerpo generaría rupturas estereotipadas añadiendo otros caminos y símbolos de libertad y liderazgo, potenciando el papel de la mujer en la sociedad.

Como es el caso de las artistas colombianas Débora Arango, Flor María Bouhot, Liliana Angulo y Martha Amorocho. Las cuatro artistas abordan el papel de la mujer en la sociedad desde una nueva mirada femenina, alejándose de los estereotipos del academicismo y centrándose en problemáticas más acordes a su condición de mujer en la sociedad.

La artista Débora Arango rompió con los cánones del arte académico en Colombia, desde la pintura y ofreció una perspectiva de la mujer en la sociedad. No se preocupó por representar cuerpos estéticamente aceptados, sino por plasmar problemáticas del país en torno a la sociedad y a la mujer. Posteriormente, la artista Flor María Bouhot construye un discurso en torno a los cuerpos del deseo. En los cuerpos de sus pinturas nos encontramos con mujeres que ya no son representadas para ser deseadas, sino que, por el contrario, ellas son las que desean desde la diversidad sexual. Por otra parte, la artista Martha Amorocho, desde la fotografía y la instalación, propone una obra más íntima, con propuestas que dan visibilidad a la violencia de género por medio de un lenguaje visual simbólico. Por último, la artista Liliana Angulo, por medio de la fotografía, la escultura y la instalación presenta en su obra la mujer afrodescendiente, alejándose del paradigma europeo impuesto y visibiliza a una nueva mujer que huye de los exotismos. A partir de retomar las representaciones clichés reivindica los fenotipos propios de los afrodescendientes.

El presente trabajo analiza cómo la representación del cuerpo femenino en el arte ha dejado de ser una imagen estereotipada para el consumo masculino y se ha convertido en un motivo para presentar la diversidad de géneros y razas. Y como la obra de las artistas mujeres colabora a deconstruir los clichés academicistas y propicia nuevos modelos más acordes con el papel de la mujer emancipada actual.

Justificación

La importancia de abordar el papel de la mujer en la sociedad a partir del trabajo desarrollado por varias artistas se convierte en una tarea importante para generar conciencia. Se parte de todas las luchas históricas que se han generado para lograr igualdad de condiciones en la sociedad. El tema ha sido tratado con persistencia, logrando beneficios notorios para la mujer. Asimismo, existen individuos que se contraponen a estos cambios que se han generado en el constructo social de la mujer, violentando cualquier acto de libertad y resistencia. En este tipo de acciones negativas se encuentran los abusos sexuales, el prejuicio sobre una concepción específica del cuerpo, sobre el color de la piel y sobre la libertad de expresión.

Las artes plásticas han visibilizado todas estas problemáticas y a su vez han alcanzado un mayor cambio positivo, y más aún con las herramientas tecnológicas y de información como las redes sociales que han servido como divulgadoras de la promulgación de un arte social abogando por la equidad. En sentido, la investigación se centra en cuatro artistas colombianas de épocas históricas diferentes. Ellas son Martha Amorocho, Liliana Angulo, Débora Arango y Flor María Bouhot, quienes dan lugar a una serie de rupturas con el arte académico colombiano que iniciaría la artista Débora Arango, hasta la actualidad con la artista Liliana Angulo. Es importante hilar el trabajo de este grupo de mujeres y su mirada al cuerpo femenino y el papel que ha cumplido en la sociedad, generando una cronología contemporánea sobre la evolución de la mujer en la sociedad mediante sus procesos artísticos.

Esta investigación servirá para contextualizar la igualdad de género en Colombia, partiendo desde el contexto histórico y los feminismos, contrastándolo con la época de cada artista, generando así una narrativa que no solo pretende centrarse en el análisis de las obras de

las artistas y cómo romperían con los estereotipos del arte académico, sino también a su vez las luchas feministas que surgieron en el país, generando así un discurso en relación a lo visual y a la participación de la mujer en la sociedad en el contexto colombiano.

La historiadora de arte María Cecilia Ríos (2007) en su tesis de maestría realiza un recorrido de la presencia femenina en las artes plásticas de Antioquia en la primera mitad del siglo XX y cómo paulatinamente las mujeres comienzan a incursionar en el arte tímidamente y cómo posteriormente construyen una mirada y un lenguaje propio de su condición de ser mujer.

Entender la posición de la mujer en la sociedad es clave para deconstruir la representación del cuerpo femenino canónico en el arte, generando nuevas narrativas. La mujer deja de estar situada en la obra como un objeto, para salir de ella, observarse y generar cambios sobre la representación de esta, tal como Marisa Vadillo Rodríguez (2009) propone:

Esta masiva utilización de la imagen femenina como modelo durante siglos impuso la recreación de lo femenino desde el punto de vista del varón. Esta mirada masculina del autor convertía la imagen de la mujer en un ente impreciso, en un auténtico no lugar: un sujeto vacío y pasivo, un arquetipo múltiple sin identidad ni historia (p. 1387).

Para hacer relaciones precisas, es importante analizar la historia de la mujer y la equidad de género, como las mujeres han alzado la voz desde luchas feministas para poder desempeñar labores diferentes a las domésticas o a la procreación, todo esto entendido desde el análisis de Ana García Peña (2016):

Bajo esta definición, el género se convierte en un instrumento muy útil, ya que habla de las relaciones-procesos entre los sexos y las construcciones que se establecen alrededor de los roles masculino y femenino (roles de género) –después se desarrollan las múltiples identidades de género– como un conjunto de patrones de comportamiento, normas y

prescripciones, pero también de signos y símbolos contradictorios, emociones y costumbres que se construyen, imponen y transforman o reproducen con el paso del tiempo; lo que permite explorar la variabilidad histórica (p. 6).

Esta postura entra en contraste con el análisis de la representación femenina a lo largo de la historia, la jerarquización entre el hombre y la mujer se remonta desde antes de Cristo en piezas de arte, trayendo consigo una evolución fructífera, análisis que realiza Luz del Carmen Magaña Villaseñor (2014) cuando afirma que “se busca la participación de la mujer como creadora dentro de la historia del arte, pues por mucho tiempo las mujeres no tenían espacio dentro de las academias” (p. 191).

Partiendo de la revisión de los libros de la crítica de arte Sol Astrid Giraldo, *Cuerpos de mujer, modelo para armar*, y *Retratos en blanco y afro*. Liliana Angulo, se evidencia cómo la lectura que realiza sobre las obras de las artistas Débora Arango, Flor María Bouhot y Liliana Angulo, se desvinculan de los estereotipos del cuerpo femenino, logrando una emancipación de la mujer en sus obras y a su vez la búsqueda de la equidad de género.

El presente trabajo permite que, por medio de tres generaciones de artistas femeninas colombianas, se pueda comprender la historia de la representación del cuerpo femenino en Colombia y las transformaciones por las que dicha representación pasó. Por medio de las obras de las artistas se relata la historia sobre la igualdad de género en el país, y la deconstrucción del ideal de mujer que imponía la iglesia, al igual que la idealización del cuerpo según los cánones europeos. El análisis historiográfico del contexto colombiano permite entender las dinámicas en torno a la concepción del cuerpo femenino y las obras de estas artistas ejemplifican la evolución de esta concepción en Colombia. Es así como las luchas feministas ayudaron a mejorar la calidad de vida de las mujeres en la sociedad. El arte se convirtió en un vehículo importante para

acercarse a la sociedad y representar diferentes problemáticas en torno al papel de la mujer en la sociedad. Actualmente sigue siendo importante escribir o alzar la voz sobre la desigualdad de género, ya que, de esta manera, se puede lograr un mayor alcance para minimizar los femicidios y la opresión femenina no solamente en el país, sino también a nivel mundial.

Objetivos

Objetivo General

Profundizar en el estudio de la injerencia que tres generaciones de artistas mujeres colombianas han tenido en la deconstrucción de los estereotipos de la representación del cuerpo femenino.

Objetivos Específicos

1. Contextualizar los estereotipos del cuerpo femenino propuestos por la escuela academicista de finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX.
2. Reconocer el papel de las artistas Débora Arango y Flor María Bouhot en la ruptura de los estereotipos del cuerpo femenino.
3. Estudiar el papel feminista de una nueva generación en la obra de las artistas Liliana Angulo y Martha Amorocho que desligan de los estereotipos asociados con la figura femenina.

1. Marco Teórico

1.1 La Representación del Cuerpo Femenino en el Arte

Históricamente se consolidó una jerarquía entre el hombre y la mujer, donde se le ha otorgado a cada uno un papel desigual en la sociedad. La historia de género ha pasado por una metamorfosis, permitiendo paulatinamente cambios en los constructos sociales sobre el mismo en relación con la sociedad.

Magaña Villaseñor (2014) propone que la jerarquía entre el hombre y la mujer tiene su origen en una visión religiosa, con este imaginario social se generarían discrepancias en actividades y disciplinas por la condición de género:

Eva fue creada a partir de una de las costillas de Adán para ser sublevada por toda la eternidad, y Lilit, primera mujer de Adán según algunos textos nósticos fue expulsada del paraíso terrenal por emanciparse a los decretos de Adán y exigir su igualdad frente a él. Desde que a la “entidad” *Dios* se le puso un género, se le puso también un sexo, y con esto una supremacía de derecho al hombre en relación con la mujer, en la historia del arte ha pasado exactamente lo mismo, se le ha dado el concepto de masculino al arte y de femenino a la artesanía por nombrar solo un ejemplo (p. 191).

El arte en sus inicios ha sido dominado por el género masculino, interesado en representar el cuerpo femenino, siendo uno de los tópicos más trabajados desde el campo de las artes. El cuerpo femenino era observado como un objeto de contemplación, dejando en evidencia un estereotipo global establecido, que desatiende aquellas estéticas que se alejan de dicho canon.

1.1.1 La Representación del Cuerpo Femenino en el Contexto Internacional

En este contexto, tiene sentido analizar cómo se ha interpretado el cuerpo femenino a través de la historia, comprendiendo que en cada época y lugar se cuestionan los estándares de belleza de forma diferente. El contexto histórico es importante para entender la manera en que las cargas simbólicas atribuidas a la mujer van cambiando, en función de los constructos sociales.

La primera representación del cuerpo femenino que se conoce en la historia, *La Venus de Willendorf*, data entre 20.000 y 22.000 a. C. (figura 1). La escultura es un cuerpo desnudo, y sin rostro, sus rasgos más distintivos son sus caderas y sus pechos. La pieza fue tallada en piedra caliza, y se le ha otorgado significados simbólicos como la fertilidad por las caderas y pechos voluptuosos, y como un símbolo de belleza estética para la época en la que está inmersa.



Figura 1. *La Venus de Willendorf* (22.000 a. C. – 20.000 a. C.). Museo de Historia Natural de Viena. Escultura en Piedra Caliza, Ocre Rojo. Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/19/Venus_of_Willendorf_frontview_retouched_2.jpg/1200px-Venus_of_Willendorf_frontview_retouched_2.jpg

Otra de las piezas claves en la historia del arte, es la escultura griega *La Venus de Milo* (130 a. C. - 100 a. C.). Tanto la pieza del Paleolítico antes mencionada, como esta escultura del

período helenístico, son representaciones de Venus, la diosa romana del amor y la belleza. En ambas esculturas, se representan a este ser mitológico reiterando su carácter carnal de la mujer con fines reproductivos. *La Venus de Milo* es representación más fidedigna de la realidad, desnuda de la cintura hacia arriba, un velo cubre su pelvis y sus piernas, aunque deja intuir las curvas de su figura. En esta escultura se hace evidente el rol de la mujer representada desde la mirada masculina, tal como Vadillo Rodríguez (2009) lo anuncia:

Evidentemente, no podríamos ignorar que la representación de la mujer en el arte fue, en general, la de una imagen vacía y deshabitada. Habitualmente, esta producción respondió a una visión única que las retrató desde el punto de vista masculino repetidamente durante siglos convirtiéndolas en musas contempladas como un rol pasivo y secundario (p. 1387).

La elaboración de la *Venus de Milo* 130 a. C. – 100 a. C. (figura 2) se centra en un dominio de la técnica escultórica y en el manejo de las proporciones del cuerpo que corresponde a un canon estereotipado de la mujer como objeto de deseo.



Figura 2. *La Venus de Milo* (130 a. C. – 100 a. C.), Alejandro de Antioquía. Museo del Louvre. Escultura en Mármol. 211 cm de alto. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_de_Milo#/media/Archivo:Front_views_of_the_Venus_de_Milo.jpg

La obra *El Díptico de Melun* de 1450 (figura 3) del pintor francés Jean Fouquet es una obra con gran influencia de la pintura flamenca italiana. Llama la atención como la virgen con el pecho a la vista, nos muestra un personaje femenino más cercano a la cotidianidad, que es una figura sagrada, que humaniza, es madre y tiene una relación íntima con su hijo. Sin embargo, sigue cumpliendo uno de los principales roles establecidos por la sociedad, la maternidad.



Figura 3. *Díptico de Melun* (1450), Jean Fouquet. *Étienne Chevalier y San Esteban* (Izquierda), Gemäldegalerie de Berlín, Alemania. *Virgen de Melun* (Derecha), Museo Real de Bellas Artes de Amberes, Bélgica. Técnica tabla. 120 cm x 224 cm. Recuperado de <https://educacion.ufm.edu/wp-content/uploads/2014/04/Fouquet-Diptico-de-Melun-e1398704176727.jpg>

Uno de los simbolismos más recurrentes en las representaciones femeninas, es la relación entre el pecado y el cuerpo. Estas relaciones surgen a partir de la figura de Eva en la religión católica, Magaña Villaseñor (2014) lo señala de la siguiente manera:

Eva era una figura peligrosa pero subyugada a Adán por medio del mito de la costilla, la cual desobedeció a Dios y comió de la manzana del bien y el mal y llevo a la humanidad a ser portador del pecado original y a morir (p. 195).

Como la escultura del artista francés Auguste Rodin, *Eva* de 1892 (figura 4) donde Eva ya no es una alegoría del pecado, se representa como una mujer vulnerada, tímida y arrepentida, cubriendo su cuerpo y agachando su cabeza.



Figura 4. *Eva* (1892), Auguste Rodin. Museo Soumaya. Escultura en Mármol Blanco. Altura 75.1 cm por 24.8 cm; profundidad 27.8 cm. Recuperado de [vhttps://es.wikipedia.org/wiki/Eva_\(Auguste_Rodin\)#/media/Archivo:Eva_-_Auguste_Rodin_3.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Eva_(Auguste_Rodin)#/media/Archivo:Eva_-_Auguste_Rodin_3.jpg)

La restricción de la libertad hacia la mujer permitió que por mucho tiempo el género femenino tuviese un cargo de conciencia sobre cualquier acto realizado. A lo largo del siglo XX, se han llevado a cabo un seguido de luchas feministas que reivindican una emancipación de la mujer que se alejan de las ideas conservadoras sobre el rol de la mujer en la sociedad.

En el contexto artístico, la mujer deja de ser observada únicamente por el ojo masculino y se apuesta por la representación del cuerpo de la mujer desde la mirada femenina. En este momento de ruptura, surgen nuevos diálogos y simbolismos que divergen con la idea de mujer-objeto. Es en este mismo momento las mujeres empezaron a destacarse como autoras, ocupando un lugar que hasta el momento únicamente lo ocupaban los hombres, dando pie a que sus creaciones dejaron de estar en el anonimato.

La pintora española surrealista, Remedios Varo, presenta en sus obras a la mujer permeada de simbolismos desde su sentir personal, relacionándolos con elementos y entornos

plasmados en sus obras. Andrea Luquin Calvo (2007) menciona de la obra de la artista *Papilla estelar* de 1958 (figura 5):

En *Papilla estelar*, una mujer atrapada y aislada en lo alto de una torre, representación del rol materno, tritura sustancia estelar para hacer una papilla con la que alimenta a una luna creciente cautiva en su jaula. Para Varo, la maternidad era una especie de cárcel, pues estaba llena de la ideología que pide una renuncia a sí misma. Esa maternidad fue rechazada por Remedios (p. 56).

La mujer se desliga del rol de ser madre, un rol que se le ha otorgado como un objetivo de vida y que la artista señala como una cárcel que no le permite desarrollar su propósito personal como mujer.



Figura 5. *Papilla estelar* (1958), Remedios Varo. Museo FEMSA, México DF, México. Técnica Óleo. 91 cm x 61 cm. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/papilla-estelar>

Los lenguajes en el arte han ido evolucionando tal y como evolucionan los constructos sociales. La presencia del cuerpo femenino con un papel más político ha ido tomando fuerza y en

la actualidad, podemos ver como ha roto con los paradigmas del arte académico de épocas pasadas.

La pintora inglesa Jenny Saville, se interesó por realizar desnudos femeninos de gran formato, desligándose de los estándares de belleza existentes al representar cuerpos voluminosos que habitualmente no se exhiben y permanecen ocultos a la mirada de la sociedad. Cuerpos que forman parte de la sociedad y son más habituales que los cuerpos delgados y esbeltos que han sido expuestos en los medios. En la obra *Propped* de 1992 (figura 6), vemos un cuerpo seguro de sí mismo, no se trata de un cuerpo objeto, al contrario, toma vida. Sus proporciones voluminosas lo alejan de un desnudo erotizado.



Figura 6. *Propped* (1992), Jenny Saville. Recuperado de <https://www.wikiart.org/es/jenny-saville/propped-1992>

1.1.2 La Representación del Cuerpo Femenino en el Contexto Colombiano

En el contexto colombiano, la mujer comienza a tener participación en la sociedad en el siglo XVIII, sin embargo, de una manera reducida y diferente a la del género opuesto. A partir de este momento, ya no desempeña solamente las labores impartidas por la iglesia y la moral, “fue, en ese entonces, el hogar el primer espacio en donde aprendió los oficios domésticos, la doctrina

cristiana y las primeras letras entendidas como leer, escribir y contar” (Ríos, 2007, p. 23). A la mujer se le otorgaron labores específicas, resultado de la época colonial, relacionada con las virtudes de la Virgen María, una mujer casta, que realizaba labores domésticas, que debía procrear, cuidar del hogar y estar bajo el mando de la figura masculina.

En el siglo XIX, en la época de la Nueva Granada, las mujeres recibían educación en escuelas de señoritas, las formaban desde niñas para el claustro y una vida llena de pudor. Es así como las limitantes para el género femenino eran de gran tamaño, las diferencias de género eran notorias a gran escala, la participación de la mujer en la sociedad era nula y la toma de decisiones en la sociedad era realizada por hombres.

La desigualdad de género en esa época mencionada afectó enormemente el desempeño de la mujer, desvalorizándola completamente. Como menciona García Peña (2016):

Es importante entender cómo la diferencia sexual afecta la política y la escritura de la ciencia en cuestión; conceptualizar y escribir historias de las mujeres no termina con el problema de la invisibilidad, sino que marca el inicio para una mayor reflexión teórica y metodológica (p. 3).

En la década de los años veinte en Colombia, mujeres como la artista Débora Arango emitirían un eco con mensajes feministas a partir de sus pinturas. La artista relataba problemáticas entorno a la mujer en la sociedad, causando comentarios de todo tipo. A modo de resistencia, abogar por la igualdad de género permitiría cambios positivos en el constructo de la mujer en la sociedad y el papel que desempeña. María Cano, quien fue la primera mujer líder política en Colombia, también sería clave para defender los derechos de las clases trabajadoras. Por otra parte, Esmeralda Arboleda quien fue defensora de los derechos de la mujer, se

convertiría en ministra, senadora y embajadora. Dejando en evidencia los cambios paulatinos que surgían en Colombia con respecto a la mujer como un individuo social.

En el año 1932, se reconoce la igualdad de derechos civiles de las mujeres con la Ley 28 que modificó el régimen económico matrimonial de la sociedad conyugal y con ella, la capacidad civil de la mujer casada en Colombia. Este suceso es un gran cambio e incentivo para las luchas entorno a la igualdad de derechos jurídicos y políticos del género femenino. En el año 1945, se otorga a las mujeres el derecho de ciudadanía. Posteriormente, en el año 1947, se presenta la petición para el derecho al voto, que había sido presentado anteriormente en el año 1085. Sin embargo, la petición fue postergada, sin tener en cuenta, el llamado de atención a los países latinoamericanos por parte de la Organización de las Naciones Unidas para aplicar del derecho al voto femenino. Gracias al gobierno del General Gustavo Rojas Pinilla se tendría la aprobación del voto femenino en el año 1954. En las elecciones de 1957, la mujer votó por primera vez en Colombia. Tal como lo explica Andrea Paola González Niño (2017):

La confrontación ideológica y violenta entre conservadores y liberales hacen de la década de los años treinta una época de gran agitación y también de avances en cuanto a los derechos de las mujeres. Por ejemplo, la figura de María Cano (1887-1967) como la primera mujer líder política de la PSR (Partido Socialista Revolucionario) resulta difícil de ignorar. Ella coincide con la Revolución en Marcha propuesta por López Pumarejo que buscaba incluir a las mujeres en la vida civil y política (p. 57).

Este sería un gran logro para las luchas feministas en Colombia, la mujer ya empezaba a ser considerada como un individuo perteneciente a la sociedad. Todo aquello que se le privaba, la invisibilizaba completamente, otorgándole más estatus al género masculino.

El género femenino empezaba a sentirse integrado y valorado, así se potenciaría aún más la lucha de los derechos y de la independencia de género, irrumpiendo con las directrices católicas e instauradas por la sociedad sobre el rol de la mujer. Así, González Niño (2017) expresa que:

Entonces, hablar de mujeres dirigentes de un partido político era sin duda hablar de una democracia incluyente que se logró con la promulgación de la Ley 28 de 1932, la cual reglamentó el trabajo, el acceso a cargos públicos y el reconocimiento de los derechos patrimoniales de la mujer casada que podía ser dueña de sus bienes. No obstante, solo hasta 1974 el decreto 2820 eliminó la “Potestad Marital” y la mujer tuvo igualdad jurídica y disposición sobre sí misma como persona. Se reconoce el protagonismo de la mujer y surgen varios movimientos impulsando la emancipación femenina; en 1935 se conformó la UMA, Unión de Mujeres Americanas, integrado por prestantes señoras que hablaban de política (pp. 57-58).

La mujer no era valorada como un individuo, sino como un ser perteneciente a otro, sin derechos ni calidad de vida. González Niño (2017) define la situación de desigualdad de la mujer de la siguiente forma:

Cabe decir que las reformas tenían clara intención de cambiar las costumbres, pues la mujer colombiana de principios del siglo XX no tenía jurídicamente la custodia de sus hijos ni propiedad sobre sus bienes, pues estos como otros derechos pertenecían al hombre, primero a su padre y posteriormente a su esposo. Para la época existió una fusión de implicaciones mutuas entre el Estado y la Iglesia Católica e institucionalmente reconocían la primacía de los derechos del varón sobre los derechos de la mujer, de tal forma que en relación con el matrimonio se permitía el divorcio solo en casos especiales

establecidos por la iglesia, con sanciones más severas para la mujer que debía absoluta obediencia al esposo. Además, era mal visto cualquier acto de rebeldía de la mujer y esto le ocasionaba serios problemas como maltrato físico, abandono o rechazo (p. 58).

La iglesia evidentemente era partícipe de esta desigualdad, tomando decisiones donde la mujer no estaba presente y que, bajo ningún motivo, debía mostrar una actitud de independencia. Cuando la mujer contrae matrimonio, queda a completa merced y obediencia hacia la pareja.

Estos hechos, son algunos de los que han generado conflicto en relación con la igualdad de género y el rol de la mujer en la sociedad. El género femenino no era más que un objeto práctico para servir en las tareas del hogar y en la crianza de los hijos. A lo que se le suma la idea de la mujer como objeto sexual, aquella que no estuviera casada, se convertía en un atractivo para el hombre, en contraposición a la esposa, una mujer casta y obediente, “en resumen, las mujeres deben definirse desde el punto de vista cultural de la categoría género, también son burguesas, obreras, trabajadoras domésticas, inmigradas, indígenas, etcétera. En definitiva, son una pluralidad igual que los hombres” (García Peña, 2016, p. 10).

Es un testimonio que, la voz de la mujer no se tenía en cuenta fácilmente porque el género masculino podría sentirse amenazado al observar el avance de equidad de las mujeres en la sociedad. Por esta razón existió rechazo mientras se daban las luchas de igualdad. Se consideraba que la mujer era completamente incapaz de desarrollar la inteligencia, de gobernar en distintas esferas y de realizar trabajos con autorías.

En el siglo XXI se puede observar cómo los vestigios de las luchas generaron resultados satisfactorios en la calidad de vida de las mujeres y ambos géneros empiezan a desempeñar las mismas labores, sin embargo, sigue latente la lucha contra el sexismo, el abuso y el rechazo a los estereotipos.

1.2 La Educación en Artes para las Mujeres en el Contexto Colombiano

El Instituto de Bellas Artes se fundó en el año 1910, sólo hasta 1915 permitiría el ingreso de mujeres, conocido como Escuela de Artes para Señoritas. Sin embargo, la discriminación hacia las mujeres se hacía evidente en el Reglamento del Instituto de Bellas Artes, aceptado por Gabriel Montoya, director del Instituto de Bellas Artes en dicho año, “si llegase a producirse por parte de una discípula faltas insistentes de compostura que puedan perturbar los estudios, el Pasante está en el deber de amonestar a la discípula repetidas veces; y si esto no fuera suficiente, se le cancelará la matrícula y se retirará la discípula de la escuela” (como se citó en Ríos, 2007, p. 97). Los hombres dejaron de asistir a la institución al no considerarse modelos reales para realizar desnudos, algo que el instituto tachaba de inmoral, sin embargo, el instituto siguió en pie por la asistencia de las mujeres.

Las mujeres desarrollaban pinturas de paisajes y bodegones, y paulatinamente se preguntarían sobre la mirada femenina del cuerpo femenino, como comenta Vadillo Rodríguez (2009), "estas mujeres tuvieron que invocar y revisar un imaginario plástico que se basaba en ellas y que, sin embargo, nunca había contado con su opinión ni con su mirada. Las fascinantes soluciones han sido complejas, variadas e incluso, contradictorias" (p. 1385).

Es así como la revelación de la mujer se desarrolló en varias etapas y diversas formas, en este caso desde el arte, donde la mujer busca tener dominio en el mismo, y alejarse completamente del imaginario de la mujer objeto, ideal y canónica contemplada por el ojo masculino. No contaba con independencia, era objeto de deseo sexual que ella misma no podía expresar, mientras el hombre tenía un control sobre ella con su mirada. Vadillo Rodríguez (2009) define la mirada masculina sobre el cuerpo femenino de la siguiente manera:

Al haberse impuesto durante siglos únicamente la autoría de la mirada masculina, casi inevitablemente, se propició en general que lo contemplado fuera de naturaleza femenina. De hecho, el hombre se ha mirado muy poco a sí mismo como género. En aquel momento el artista significaba con su acto creativo la mirada del “yo” mientras que lo retratado - por lo general, una modelo- quedaba relegada a la contemplación de “lo otro”. Así, hasta hace pocas décadas, la historia del arte casi en exclusiva fue la historia de la mirada masculina (p. 1389).

En este contexto, la mujer comenzó a explorar territorios que en el arte no habían sido explorados. La propia mujer es la que mejor se conoce, por lo que es la mejor voz para representarse a sí misma como realmente es y poder huir de los estereotipos que la definen como un cuerpo desnudo, frágil y sin poder.

2. Metodología

Para realizar el análisis de las obras de las cuatro artistas partiré del método documental, para analizar las posturas de las cuatro artistas, su contexto y como se concebía la mujer en cada uno de estos momentos (como factor social y su traducción como representación artística). Si bien las cuatro artistas tienen en común el desarrollo plástico entorno al cuerpo femenino, cada una cuenta con un interés particular que hace énfasis a cada momento en el que exponen su obra.

De esta manera, se comprende cómo ha evolucionado la idea de ser mujer en la sociedad, y cómo la liberación femenina y la autonomía ha ido en aumento en las últimas décadas. A partir de estos datos se realizará un contraste que documente esos cambios, se trata de un tema que en la actualidad sigue generando disputas y diálogos sobre la estética y el rechazo a cánones diferentes a los que se establecían en el constructo social, la sexualidad y la etnia.

Débora Arango, Flor María Bouhot, Liliana Angulo y Martha Amorocho son artistas que han transgredido la interpretación del cuerpo femenino asociándose con el contexto social en el que cada una ha estado, exponiendo diálogos políticos a partir del cuerpo femenino y su papel en la sociedad, es por ello por lo que la iconología se convierte en un punto importante para el desarrollo de esta investigación. Tomar en cuenta el contexto social y político, las conductas morales de un contexto específico y los elementos visuales que son plasmados en las obras, dando pie a resignificar no solamente una expresión artística enfocado en un tema específico como lo ha sido la representación de los cuerpos femeninos, sino también como éstos eran vistos, y el por qué se han generado la distinción de género de una forma discriminatoria.

A partir de investigar, recopilar, analizar y contrastar la información, se evitan los sesgos sobre un tema en específico, el contexto ayuda a comprender la razón de ser de los hechos, partiendo de las dinámicas de la sociedad y los intereses personales de cada artista.

Es necesario recalcar que esta investigación no se realizará únicamente a partir de las obras plásticas y las posturas de cada artista, sino que también de teóricos de otras esferas del conocimiento que permiten contrastar la posición de la mujer en la sociedad con las obras de las artistas.

Se convierte necesario realizar un bagaje y una relación entre las obras y la concepción de la mujer, por eso también sirve de apoyo contrastar los pensamientos de la historiadora Ana Lidia García Peña (2016) sobre la historia de la mujer y la historia de género, la filósofa Michela Marzano (2007) que tiene su postura sobre la filosofía del cuerpo, la esteta en historia del arte Andrea Paola González Niño (2017) que también realiza un análisis sobre las obras de Débora Arango.

El análisis de las cuatro artistas y de los teóricos generan un contraste histórico e iconológico de la concepción de la mujer y los cambios que se han generado, contrastando así el trabajo de las artistas con pensamientos y posturas teóricas, el tema sobre el cuerpo femenino y la presencia de la mujer en la sociedad tiene una gran amplitud a partir de distintas áreas del conocimiento que sostienen los cambios que se han generado y por qué han ocurrido.

La iconología o método iconológico del historiador de arte y teórico de crítica de arte Erwin Panofsky es la ciencia que estudia las imágenes, alegorías, monumentos y cualquier obra de arte en donde el artista ha representado personajes mitológicos, religiosos o históricos. La iconología se diferencia de la iconografía ya que la segunda describe simplemente las imágenes, y la iconología estudia a cabalidad todos los aspectos, comparando y clasificando para obtener resultados y datos de la antigüedad y uso de algunas interpretaciones.

Ha sido una disciplina que se asocia a la historia del arte, estudiando fenómenos estéticos y el lenguaje de la obra por medio de una perspectiva social e histórica, realizando interrogantes

sobre las condiciones de su producción, y el mensaje que las mismas obras transmitían en el contexto en el que estaban.

La iconología ha introducido nuevas concepciones en la historia del arte, tales como conocer el pasado histórico y entenderlo en la representación visual por eso es importante considerarla en el estudio del arte y en esta investigación sobre un análisis crítico de la representación del cuerpo femenino en el arte colombiano, ya que la interpretación del cuerpo femenino ha sufrido transformaciones al pasar del tiempo, a causa de factores sociales, políticos, religiosos, en donde la mujer empieza a buscar independencia y generar unos nuevos diálogos a partir de las rupturas académicas y morales, así pues, estas interpretaciones sufren modificaciones dependiendo del lugar y de la época en la que fueron construidas.

También se realizó una entrevista a la artista Martha Amorocho. Por medio de una conversación personal con la artista, se realizaron una serie de preguntas directamente sobre su proceso artístico y su influencia en el arte contemporáneo colombiano.

3. Estereotipos del Cuerpo Femenino de Finales del Siglo XIX Hasta la Primera Mitad del Siglo XX en Colombia

3.1 La Escuela de Bellas Artes y el Arte Academicista en Colombia

El arte colombiano estuvo influenciado, en gran medida, por el arte europeo, basado en la representación fiel de la realidad, cualidades estéticas heredadas del Renacimiento y el Barroco. El artista que se destacó en el siglo XIX en el contexto colombiano fue Epifanio Garay, el retratista más importante de ese momento.



Figura 7. *La mujer del levita de los montes de Efraim* (1899), Epifanio Garay. Museo Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Técnica Óleo sobre Tela. 139 cm x 198.5 cm. Recuperado de https://artsandculture.google.com/asset/la-mujer-del-levita-de-los-montes-de-efraim/cQG7tTNFL_amMw?hl=es-419

Un ejemplo de esta tipología de pintura en la producción del autor es *La mujer de levita de los montes de Efraim* (1899), donde se hace evidente la influencia del Barroco en el virtuosismo del artista. Cabe resaltar que, tratándose de un desnudo femenino en dicho contexto histórico, generó diversas críticas en torno a la representación de la figura femenina, puesto que recientemente los artistas habían trabajado con fuerza la representación de figuras sagradas, en contraposición con todo aquello que incitara al pecado. Sin embargo, el artista se

apega a los cánones europeos, habilidad que adquiere de sus estudios en París, como se observa en la figura 7, los personajes se asemejan a referentes europeos y ambos cuerpos responden a las proporciones idealizadas de ese canon estético.

Otra figura representativa del arte académico colombiano fue el pintor Francisco Antonio Cano y que, como Garay, recibiría educación en París. El artista al regresar, a Colombia en 1901 propondría la fundación de una academia de artes en el país, dando lugar al Instituto de Bellas Artes. La Sociedad de Mejoras Públicas aprobó la propuesta y Cano se convirtió en el director de la Escuela de Pintura, una institución que fue exclusivamente para hombres hasta el año 1915.

Para el instituto, era importante la aprobación de las élites, pues dicha sociedad consideraba de buen gusto aquellas obras que hicieran una representación idealizada de la realidad.

La formación de Francisco Cano fue clave para entender las dinámicas de las primeras décadas del Instituto de Bellas Artes, y cómo éste se inicia fundamentado en la influencia europea, de esta forma, Ríos (2007) menciona:

La enseñanza que formó a Cano fue la del aspecto clásico de la Academia; aquella que, vale la pena recordar, viene desde las primeras academias del siglo XVI, donde sólo se enseñaba anatomía, geometría, perspectiva y sobre todo, el dibujo. Este último, realizaba el aspecto más intelectual del trabajo artístico. Por ello, la Academia se centró en el dibujo, especialmente de la figura humana, buscando no imitar la forma sino idealizarla (p. 87).



Figura 8. *La niña de las rosas* (1904), Francisco Antonio Cano. Colección Museo de Antioquia, Medellín. Óleo sobre Lienzo. 123.5 cm x 66 cm. Recuperado de <https://evasinpecados.wixsite.com/blog/blank?lightbox=dataltm-ilmoun10>

Un ejemplo de esta tipología de pintura en la producción del autor es *La niña de las rosas* de 1904 (figura 8), donde se hace evidente la destreza y armonía para representar la realidad. Hay una relación entre la niña retratada y la naturaleza, un motivo habitual en la pintura donde el género femenino ha sido relacionado con el entorno natural, la belleza, la delicadeza y la pulcritud.

Aunque en Europa en ese momento ya se estaban desarrollando las vanguardias, el arte colombiano de la época abogaba por mantener un virtuosismo técnico lo más fiel posible a la realidad. La élite, tenía en consideración que el artista era aquel que poseía la virtud para representar la realidad y no aquel que degradara su imagen. Por esta razón el arte colombiano no contaba con un lenguaje propio y se alejaba de las problemáticas sociales.

Un artista indispensable para las vanguardias en Colombia fue Andrés de Santamaría, que adoptó nuevos estilos como el impresionismo y el expresionismo. Y aunque en las vanguardias la figura ya no es precisamente una copia de la realidad, la presencia de la mujer

en sus obras evidencia su papel en la época, como por ejemplo es su cuadro *Las lavanderas del Sena* de 1889 (figura 9). Como se evidencia en la obra de Santamaría, la representación de la mujer de la época se asocia a los oficios domésticos.



Figura 9. *Las lavanderas del Sena* (1889), Andrés de Santa María. Museo Nacional de Colombia, Bogotá. Óleo sobre lienzo. 200 cm x 300 cm. Recuperado de <https://www.lavaderospublicos.net/2015/03/lavanderas-del-sena.html>

El artista Eladio Vélez también sería una pieza importante para el arte del siglo XX en Colombia. Obtuvo formación académica en Francia e Italia y se convertiría en uno de los discípulos de Francisco Cano. En el año 1932 fue director de la Escuela de Pintura y Escultura del Instituto de Bellas Artes. Tenía propósitos importantes en la dirección del instituto, “se propuso dar plena libertad al alumno y sólo exigirle que, como estudiante, se ciñera a determinadas normas, base técnica de su carrera” (Ríos, 2007, p. 135).

Sin embargo, el artista consideraba importante mantener los estándares impuestos por la academia, donde el mayor tecnicismo se encontraba en la réplica de la realidad, un aspecto que se refleja en sus obras.



Figura 10. *La planchadora* (1938), Eladio Vélez. Colección Museo de Antioquia, Medellín. Recuperado de <https://www.museodeantioquia.co/sitio/wp-content/uploads/2015/05/La-planchadora.jpg>

Al igual que Santamaría, la mujer representada realiza labores que únicamente le eran atribuidas al género femenino. Esta iconografía a la vez que visualizaba la posición de la mujer en la sociedad, la propiciaba.

3.2 Pedro Nel Gómez y la Oposición a las Vanguardias Europeas

Uno de los artistas más influyentes en el arte colombiano de la época, fue el muralista Pedro Nel Gómez, que se convertiría en director del Instituto de Bellas Artes en el año 1933, incluyendo modelos vivos para las clases de pintura, generando así una perspectiva más real del cuerpo. El artista estaba completamente interesado en cambiar las dinámicas del arte en Colombia, rechazando el arte vanguardista europeo y generando lenguajes que fueran mucho más propios al contexto local, dejando de lado el arte con influencias europeas del periodo republicano. Su estadía en Florencia (Italia) fue importante para desarrollar su técnica del fresco. Tomó como punto de partida la situación social que sucedía en el país para educar a la sociedad sobre las problemáticas que eran importantes de resolver y que por medio del arte generarían mayor eco.

Su estilo y los temas que tocaba en su obra generó controversia en la élite, considerando sus obras como parte del arte degenerado, sin embargo, el Partido Liberal observaría en Pedro Nel una oportunidad para contraponerse ante el Partido Conservador, tal como lo menciona Juan Carlos Gómez (2013):

Los políticos liberales colombianos, en su búsqueda por poner fin a una hegemonía conservadora de cuatro décadas, se apoyaron en estos movimientos para desarrollar su política social, la cual cobró fuerza durante la llamada Revolución en Marcha entre 1934 y 1938 (p. 58).

El artista se preocuparía por generar un arte revolucionario, en donde primaría la preocupación por la educación y la violencia en el país. Para que esto fuese posible, era importante desarrollar como director del Instituto de Bellas Artes, cambios en la concepción de la institución y a los estilos que esta promovía. Como el mismo Gómez (2013) comenta:

El mismo Pedro Nel Gómez señaló la necesidad de crear un movimiento artístico nacional, pero desde su perspectiva, para que sucediera era necesario transformar los sistemas actuales de la educación artística. [...] Pedro Nel Gómez, de acuerdo con el llamado del gobierno nacional, pensó una tipología en la que presentó a la sociedad en su dinámica social, buscando que el arte trascendiera más allá de las academias y se realizara en espacios públicos para pintar en ellos los principales problemas de la Nación, y de ese modo las personas pudieran tomar conciencia de la realidad (p. 59).

Este pensamiento de Gómez de alejar la obra del museo se relaciona con el arte moderno, donde el arte es pensado de forma incluyente, que interactúa con la sociedad y a su vez brinda un mensaje. Para el artista, los murales funcionaban como vehículo de educación. María Angélica Mercado Castrillón (2019) menciona lo siguiente:

Puede decirse que el muralismo es una técnica artística desarrollada en el siglo XX a lo largo del territorio latinoamericano; es altamente reconocido por sus características y valores estéticos, históricos y culturales que buscaron, principalmente, resignificar y romper con los postulados artísticos academicistas con los que se identificaron las clases gobernantes y que predominaron desde mediados del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX. El arte academicista, heredado de la colonización española y puesto para exaltar figuras políticas y héroes patrios, se vio traspasado por el arte mural que se fue formando aisladamente desde los círculos de artistas hasta aliarse con estructuras del poder y la política (p. 48).

En los temas y en el estilo pictórico de Pedro Nel Gómez, ya se hacía evidente una ruptura con el academicismo, se tocaban temas que no eran válidos para la Liga de la Decencia de Medellín, ni para los conservadores, ni para la iglesia. Era particularmente necesario mantener una imagen refinada de la sociedad antioqueña, ignorando completamente aquella sociedad que no era apta para la élite. En sus obras toca temas sobre el desplazamiento, la pobreza, las clases obreras y el desnudo, para el que utilizaba a prostitutas como modelos, las únicas que le funcionaron para el estudio del cuerpo femenino.



Figura 11. *El matriarcado* (1935), Pedro Nel Gómez. Recuperado de https://www.researchgate.net/figure/Figura-8-Pedro-Nel-Gomez-El-matriarcado-1935_fig8_263547541

En la obra *El matriarcado* de 1935 (figura 11), aunque se asocia a la mujer con la maternidad, un estereotipo religioso, el artista muestra a la mujer de una forma más humanizada en el acto de la lactancia. El gran formato utilizado por el artista no es una decisión al azar, le permite exaltar los valores de la obra, en este caso le da una resignificación al papel de la mujer en la sociedad. A pesar de que la temática refiere a los papeles de la mujer en la sociedad, la forma de ser representado de aleja de entenderla como mujer-objeto. Con este artista comienzan las rupturas con el academicismo, creando una tendencia que seguirían algunos de sus alumnos como la artista Débora Arango.

De la misma manera, el artista Ignacio Gómez Jaramillo, también se interesaría por un arte de tipo social. Desarrolló sus estudios en París, enfocándose en los movimientos artísticos que allí surgían. La forma de pensar sobre el arte del artista fue importante para el desarrollo de una nueva era en el arte colombiano, tal como lo menciona Mercado Castrillón (2019):

En su concepción personal, la misión del artista era simple y elemental: pintar. Este no debía según, Gómez Jaramillo, perder contacto alguno con el público; no veía como propio de un artista trabajar bajo el ánimo de enriquecerse sino de realizar un trabajo que fuese inquietante para la sensibilidad del pueblo y que persistiera a pesar de la incompreensión, la indiferencia y la falsa crítica: la responsabilidad de crear “una cultura pictórica” no solo recaía en los artistas, también era una cuestión de enseñar al público a esforzarse por cultivar el sentido visual y crítico (p. 61).

El arte colombiano necesitaba un rumbo diferente, que lo diferenciara de la influencia europea y la copia de la realidad como única opción artística. Un nuevo planteamiento que defendiera un arte más cercano a la nueva realidad social.



Figura 12. *Dos modelos mexicanas* (1937), Ignacio Gómez Jaramillo. Museo de Arte Miguel Urrutia MAMU, Bogotá. Óleo sobre lienzo. 131.5 cm x 105 cm. Recuperado de <http://www.banrepublica.org/una-mirada-a-la-coleccion/obra.php?o=50>

Gómez Jaramillo abordó el desnudo femenino de una forma completamente diferente a los modelos europeos, como en *Dos modelos mexicanas* (figura 12), donde el propio título de la obra exalta el origen de las modelos y los volúmenes de los cuerpos se alejan del estereotipo idealizado europeo. Si bien cualquier tipo de cuerpo es un estereotipo. El artista comprende que no hay un único modelo y su estilo pictórico refleja un nuevo arte latinoamericano.

Estos son los antecedentes que darían paso a un nuevo imaginario del rol de la mujer y que permitieron que a partir de la década de los años veinte emergiera una generación de artistas mujeres que deconstruyeran el papel de la mujer en la sociedad.

4. Ruptura de Estereotipos del Cuerpo Femenino: Débora Arango y Flor María Bouhot

Los antecedentes contados en el capítulo anterior empezaron a cuestionar como se tenía que abordar el cuerpo femenino y el rol de la mujer. Estos cuestionamientos trajeron consigo una generación de artistas femeninas que empezaron a repensar la historia del arte colombiano desde la deconstrucción del cuerpo femenino del canon académico. Dos de estas artistas que han trabajado con la presencia femenina en sus obras y además las representan de una forma más cercana a su cotidianidad son Débora Arango y Flor María Bouhot.

4.1 Disidencia del Arte Académico y la Moral Religiosa: Los Cuerpos del Rechazo de

Débora Arango

La artista Débora Arango (Medellín, 1907 – Envigado, 2005) creció en la Antioquia religiosa y conservadora de principios del siglo XX, por lo cual le fueron inculcadas las mismas creencias. Sin importar la moral que se impartía en la sociedad, los padres de Débora tuvieron un papel importante para su impulso como artista, apoyando su deseo de pintar y de registrar en su memoria cada situación que presenciaba en las calles, muy diferente a los intereses artísticos de los artistas académicos. Provenir de una familia que la apoyaba y que era tan numerosa, fue un factor importante para su producción artística, así enfatizaría en temas como la maternidad y la importancia de familia sin ser necesariamente el modelo de familia impartido por la iglesia.

Estudiar en el Colegio María Auxiliadora fue uno de los momentos más importantes en su juventud, donde coincidió a la hermana italiana María Ravaccia, quien vio su destreza artística y la impulsó en su desarrollo de las artes, proponiéndola como discípula del maestro Eladio Vélez. Tal como lo enuncia González Niño (2017):

Cuando Débora contaba con dieciséis años, ya tenía conocimientos avanzados en pintura, María Ravaccia le había dicho que debía continuar con su etapa de formación académica,

pero no con cualquier profesor. En aquel momento (1928) los maestros Eladio Vélez, (1897 – 1967) y Pedro Nel Gómez, (1899 – 1984) se encontraban en Italia, ambos pensaban montar una exposición en Roma con artistas Latinoamericanos pues ambos se habían ido a estudiar al Instituto de Bellas Artes de Florencia. La hermana María le comentó a Débora que el maestro Eladio Vélez (1897-1967) la iba a necesitar en su ausencia para que le ayudara a corregir los trabajos que las estudiantes del Instituto de Bellas Artes de Medellín presentarían a fin de año (p. 29).

En las clases que Débora tomó con Eladio Vélez, enfatizó su conocimiento en el paisaje y los bodegones, sin embargo, este ya no era el eje de su interés creativo, la artista quería explorar otros géneros de la pintura que tuviesen más dinamismo. Posteriormente se interesó en los grandes formatos murales de Pedro Nel Gómez. Estaba cautivada por los temas que él utilizaba, más afines con sus intereses personales, decidió tomar clases con el maestro, Pedro Nel les inculcó la importancia de representar temas nacionales y de impacto social y al observar el entusiasmo de sus alumnos decidió realizar su primera exposición con alumnos. La historiadora del arte González Niño (2017) profundiza sobre esta exposición:

En 1937 el grupo de estudiantes animado por su profesor abre su primera exposición en una casa desocupada, con el objetivo de someter las obras a consideración del público, la cual, fue la primera exposición organizada por mujeres y la primera para Débora, este suceso en un Medellín puramente conservador y de sometimiento femenino fue una novedad (p. 31).

El éxito de la exposición llevó a Pedro Nel a enseñarles sobre el desnudo femenino, tal como lo menciona Rodolfo Vallín Magaña (2010):

Hasta que un día él les dijo: ahora vamos a pintar lo humano, unos desnudos estudien, estudien, que ese es el mejor estudio”. Sin embargo, su grupo de amigas lo abandonaron porque ellas no querían pintar desnudos; Débora fue entonces su única alumna y recibió las clases en el estudio del pintor, hasta que éste sintió celos de los avances de Débora y se negó a continuar teniéndola como alumna (p. 138).

Pedro Nel admiraba el dominio técnico de Débora, sin embargo, era reticente a la insistencia de la artista en experimentar con el desnudo. El maestro proponía una ruptura con el academicismo, sin embargo, no se alejaba de los preceptos instaurados de la moral religiosa, ni de los cánones estéticos de la proporción de los cuerpos. Como lo plantea la crítica de arte Sol Astrid Giraldo (2010):

A pesar de las apariencias, Pedro Nel Gómez, el otro maestro de Débora, tampoco parece ir mucho más lejos en la lectura del entorno caótico del país, de la sociedad de sus días y la perturbación que todo ello había causado en los cuerpos. En un principio, Débora se entusiasma con sus representaciones volcánicas que traían aire fresco al congelado universo eladista, su primer horizonte. Aprecia esa nueva mirada en las que los cuerpos femeninos tienen uñas, pies, muslos, entrepiernas, senos y además, se mueven. Sin embargo, estas representaciones de Pedro Nel Gómez no ven lo que ella está viendo (p. 31).

Pedro Nel expulsó a Débora de sus clases y a partir de ese momento la artista experimentaría con más firmeza el desnudo femenino y el acercamiento a todo tipo de cuerpos.

Un período de tiempo importante en Colombia, fueron los años de la República Liberal (1930 – 1946). En esta época se generaron cambios que chocharían con el Partido Conservador, buscando así mayor democratización en la sociedad y un ambiente cultural más moderno. El

Partido Conservador fue un impulso para Débora, pero también la colocaría en el centro de atención, una visibilidad que le generó múltiples controversias.

El nuevo contexto político permitió a Débora presentar su trabajo en el Teatro Colón de Bogotá. Expuso trece acuarelas de desnudos sin censura. La exposición recibió buenas críticas de todos los afines a las doctrinas del Partido Liberal. Por ejemplo, la crítica del periódico *La Razón* exaltaba la crudeza de sus obras y la sinceridad de las escenas cotidianas. Sin embargo, no todas las críticas fueron buenas, los afines a las doctrinas del Partido Conservador, no estaba de acuerdo con el estilo de la artista, ni con los temas que trataba. Como Ana María Rosas Gallego (2008) lo amplía:

Sin embargo, no solo las voces liberales no fueron unánimes frente a la muestra de la joven pintora, sino que el periódico conservador *El Siglo* volvió con mucha más vehemencia, sobre lo que consideraba un caso de “mal gusto y vulgaridad”, y emprendió la crítica despiadada de las obras puestas a consideración del público en el Teatro Colón, tildándolas de “esperpentos artísticos” que constituían un verdadero atentado contra la cultura y la tradición artística, una crítica que los directores de *El Siglo* creían útil no solo como una forma de defender los “valores eternos” del arte, sino también como una manera de combatir la política cultural de difusión social del arte de los liberales, a quienes acusaba en este terreno de populismo y derroche (p. 7).

Laureano Gómez, figura dominante del Partido Conservador, y el periódico *El Siglo*, refutaba los ideales liberadores y los planteamientos de Débora, porque ponían en decadencia la decencia del país y sus principios morales. A la vez que criticaban negativamente el lenguaje artístico de Arango, generalizando sobre los artistas vanguardistas y sus intenciones vagas de pintar y alejarse por completo de la armonía de la naturaleza.

Débora se agotó de las críticas negativas de sobre su trabajo y de su interés por el desnudo, la artista afirma (como se citó en Fajardo-Hill, 2012):

En mi concepto, arte nada tiene que ver con la moral: un desnudo no es sino la naturaleza sin disfraces, tal como es, tal como debe verla el artista. Un desnudo es un paisaje en carne humana. La vida, con toda su fuerza admirable, no puede apreciarse jamás entre la hipocresía y entre el ocultamiento de las altas capas sociales: por eso mis temas son duros, acres, casi bárbaros; por eso desconciertan a las personas que quieren hacer de la vida y de la naturaleza lo que en realidad no son. Me emocionan las escenas rudas y violentas: por eso pinté *Los matarifes*. Me gusta la naturaleza en todo su esplendor: por eso pinto paisajes y desnudos. Yo creo que por eso no soy inmoral (p. 34).

El distanciamiento que Débora experimentó con la tradición desde que fue alumna de Eladio Vélez, le causó muchos problemas de censura con su obra, a tal punto de recibir amenazas de ser descomulgada por la Liga de la Decencia de Medellín en el año 1948. La historia del arte colombiano negaba completamente a la artista en esa época, inclusive en décadas posteriores, para finalmente convertirse en un punto de referencia para el arte contemporáneo y la liberación femenina.

En el acercamiento que Débora Arango comienza a tener con el cuerpo femenino, le ayudaría a comprender a profundidad una nueva visión y un nuevo código artístico en donde la representación de la mujer como objeto queda obsoleta, ya ésta es representada desde los mismos deseos de la mujer, una mujer que quiere sentirse libre y tener su propia identidad. “en la obra de Débora, por primera vez entre nosotros, la mujer deja de ser un espacio negativo, un espejo sin reflejo como el de los vampiros, para asumirse en la autónoma positividad de su cuerpo y su carne” (Giraldo, 2010, p. 28).



Figura 13. *La huida del convento* (1950), Débora Arango. Colección Museo de Arte Moderno MAMM, Medellín. Acuarela. 100 cm x 67 cm. Recuperado de viajespiritu.blogspot.com/2012/01/la-mujer-esencial-beatriz-rivera.html

Estos nuevos códigos del cuerpo femenino, los podemos observar en obras como *La huida del convento* de 1950 (figura 13), como analiza Giraldo (2010):

Una mujer ocupa el primer plano. Se acaba de quitar un hábito de religiosa y su espléndido cuerpo se apropia de todo el cuadro. No hay remordimiento. Solo una mirada recelosa hacia atrás para asegurarse de que las monjas oscuras y el cristo del fondo no la descubran. Está en una ventana dispuesta a saltar con sus senos al aire, sus generosas caderas, su cuerpo joven. Al lado de su pubis, descansa una camándula de la que también se ha despojado (p. 26).

La forma de representar de Débora no solo evidencia la desnudez del cuerpo, sino también del alma, la sensibilidad humana, la angustia y la incertidumbre. No plasmaba en sus obras los cuerpos degenerados que la Liga de la Decencia denominaba, sino que planeaba detrás de esos cuerpos las situaciones en las cuales el papel de la mujer estaba sujeto, en este caso, como la opresión de la iglesia en condenar el cuerpo. “pero lejos de ser una caída angustiosa, de ser una aparatosa y pesada caída, la mirada de la mujer indica, junto al brazo derecho que se alza

para apartar el pelo que pudiera perturbarle la vista, una caída jubilosa, liberadora” (Aguilar y Mahecha, 2011, p. 136-137).



Figura 14. *Madona del silencio o maternidad en la cárcel* (1944), Débora Arango. Colección Museo de Arte Moderno MAMM, Medellín. Óleo sobre lienzo. 136 cm x 92 cm. Recuperado de <https://picnic.media/wp-content/uploads/2020/12/Madonna-del-silencio-de-Débora-Arango-circa-1944.-óleo-sobre-lienzo.jpg>

La maternidad fue un factor importante de representación para la artista, un ejemplo de representación de este tópico es *La Madona del silencio o maternidad en la cárcel* de 1944 (figura 14). La historiadora Fajardo-Hill (2012), resume la situación en la obra:

La escena es de soledad y miseria abyecta, representada en el fondo espartano y el rostro endurecido de la mujer. No obstante, el cuerpo de la mujer es representado con un volumen escultórico poderoso, donde sus piernas contorsionadas, el seno y el brazo sacando al bebé de su cuerpo sobresalen en el plano pictórico, enfatizando el evento dramático y finalmente la tenacidad y el heroísmo de la mujer en condiciones extremas (p. 37).

La artista interesada por la situación social del país decide realizar el servicio social en una cárcel. Se encuentra con una escena que la conmueve de inmediato: una mujer dando a luz en el suelo sin medidas sanitarias. Débora retrata la realidad tal y como la ve. Aunque no alude a

la representación fidedigna, captura en la obra toda la fuerza simbólica de la escena. Con crudeza muestra una maternidad alejada de los cánones estéticos de proporciones de cuerpo, colores de piel y ubicación espacial.



Figura 15. *La bañera* (s.f.), Débora Arango. Recuperado de <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/CK/article/view/1524>

Otro guiño importante sobre la representación de los cuerpos de Débora se encuentra en su obra *La bañera* (figura 15). Aquí como en muchas otras piezas de la artista, se hace evidente la ruptura ante la forma de pintar del tradicional colombiano y su idealización del cuerpo. Débora propone un cuerpo que no entraba en el canon estético dominante, Se trata de un cuerpo frágil que, como en la cotidianidad, se cubre el rostro ante la mirada del espectador, dejando al descubierto su espalda y caderas, de marcados volúmenes por el peso de la piel. Como lo plantean Aguilar y Mahecha (2011):

El tamaño casi a escala del cuadro nos presenta también una descomunal figura que puede ser llamada también un descomunal pedazo de carne. La intensidad de las pinceladas hace que se intensifique lo que invisiblemente se esconde tras la visibilidad.

Débora reinserta aquí el cuerpo en la dimensión temporal que golpea con fuerza a la figura (pp. 143-144).



Figura 16. *Adolescencia* (1939), Débora Arango. Colección Museo de Arte Moderno MAMM, Medellín. Óleo sobre lienzo. 95 cm x 72 cm. Recuperado de <http://co.pinterest.com/pin/440156563573088147/>

Si se habla de la naturalidad de las obras de Arango, vale la pena resaltar *Adolescencia* 1939 (figura 16). Consideraba importante realizar un estudio de la mujer desde todos los ángulos, tanto anatómicos, como sociales, sin importar la edad, la raza ni el estatus social. Giraldo (2010) habla sobre la obra de la siguiente manera:

Las horas de la mujer debían estar llenas de sus obsesivas oraciones o agobiantes y puntillosas labores domésticas, realizadas en espacios determinados y controlados: la casa, la cocina, las habitaciones. Los momentos muertos se llenaban con los movimientos compulsivos y maniáticos de la aguja que iba y venía en los bordados. Pero esta joven ha encontrado la inacción, ha conquistado el silencio, también la sensualidad de sentirse a sí misma (p. 36).

La mujer deja de ser un ideal romántico que aceptaba la vida doméstica de esposa casta. Vemos en la obra una joven libre que goza de su sensualidad y libertad, a partir de un detallado estudio anatómico de la figura, como lo expresan Aguilar y Mahecha (2011):

El cuerpo cuyo elemento es la carne, hace un esfuerzo en sí mismo para convertirse en figura; él es el lugar en donde pasa algo, él es la fuente de movimiento que se manifiesta en la corporalidad gestual, expresiva de la figura (p. 138).

En las obras de Débora que observamos mujeres dolientes, mujeres en lucha, mujeres que gozan de su sexualidad, y en general de una dimensión más realista de su comportamiento y rol. Diversifica su papel en la sociedad y oponiéndose a la idea a la idea conservadora del Partido Conservador y la iglesia.

La perseverancia de Débora Arango fue importante para marcar un punto de partida en la historia de la representación del cuerpo femenino en el arte colombiano, desde una mirada diversificadora e incluyente con las situaciones sociales y las luchas feministas.

4.2 Libertad y Exploración del Cuerpo en la Pintura: Los Cuerpos del Deseo de Flor María Bouhot

Posterior a Débora, muchas artistas se inclinaron por la representación de la presencia femenina en sus obras, un ejemplo de ello es la artista Flor María Bouhot (1949-). Proviene de una familia trabajadora, su padre trabajaba en el Ferrocarril de Antioquia y su madre en la empresa textil Fabricato. Sus inicios en el contexto artístico vienen de la mano de su maestra Otilia, una modista que le enseñó dibujo y propicio en la artista un especial interés por el color. Sin embargo, sus estudios se vieron truncados cuando su padre es trasladado a trabajar a Puerta Berrío. Aunque no le gustaba su nueva ciudad, le permitió temáticamente entrar en contacto con un contexto social nuevo de obreros y mujeres solteras, y formalmente ampliar su paleta cromática con los colores de ese nuevo paisaje.

A su vuelta a Medellín, estudió Artes Plásticas en la Universidad de Antioquia, enfocando, su mayor interés, en la pintura. Como se menciona en Bouhot *et. al.* (2000):

Desde aquella época Flor María Bouhot comenzó su exploración en el tema de las prostitutas que estaban localizadas, en ese entonces, en la Plaza de Cisneros. Este tema va a aparecer en muchas de sus obras. A veces lo ha trabajado bajo la analogía de la luciérnaga, sugerida por el poema de José Asunción Silva, “la luciérnaga fantástica”. las mujeres de la noche, las luces en la oscuridad, los adornos brillantes, alumbraban la penumbra. Los colores vivos vienen de las guacamayas tropicales que lucían sus plumas en medio del tórrido Puerto Berrío; ellos volvieron a aparecer fusionándose en sus obras, que tomaron su luminosidad, su fertilidad, su algarabía (p. 82).

Los colores que Flor María Bouhot emplea en sus obras, proceden de la paleta cromática de Puerto Berrío y que al devolverse a Medellín reencontró en las vestimentas en Guayaquil, como lo comenta la propia artista:

En Puerto Berrío se veía mucho color. Por ejemplo, el color del río, café, como sucio, el color de las camisas floreadas, de las coletas, de las cretonas, de los percales. Eso unido al tango, suena hermoso, ¿verdad? Me queda una imagen como amarilla con florecitas rojas y todo. Era esa cantidad de cosas maravillosas que se iban gestando ahí quietecitas, calladitas en el inconsciente. Al ir a Medellín, busqué ese mismo universo de colores que yo traía de allá y lo encontré en Guayaquil. Busqué la misma decadencia, el calor, el color, la muerte, la vida, la tristeza, la alegría, el hambre, la riqueza. El olor a aguacate podrido, a mango, a limón. Todo ello contrapuesto (pp. 82-83).

El estilo artístico de la artista en la década de los ochenta no tuvo mucha acogida en la época por los colores "chillones" que empleaba y por las escenas explícitas que representaba.

Dos elementos que, aunque ya se habían instaurado nuevos imaginarios sobre la libertad de expresión, seguían generando rechazo. Antonio Sierra, el que fue su pareja, la adentró en el mundo del carnaval y sus personajes pintorescos, ajenos al imaginario conservador. Este fue otro acercamiento de la artista con el color, y a su vez con la libertad de estos eventos en relación con las dinámicas del cuerpo y su sensualidad. Como explica la propia artista:

Ahí encuentro sensualidad, color, voluptuosidad, raíces, ritos, tradiciones, fauna, flora ...

Una cantidad de cosas ... creo que me moriría, volvería a vivir diez o veinte días y seguiría mirando el carnaval y el carnaval seguiría sugiriéndome cantidad de cosas y de opciones (p. 84).

La artista estaba en contra de las ideas conservadoras y del constructo de mujer existente, imposibilitando a la mujer sobre las decisiones en torno a su cuerpo, a la maternidad y no tener una vida que no estuviera ligada a las labores domésticas. Es así como la artista genera un nuevo código visual en el arte y la representación de la libertad del cuerpo desde el erotismo, dándole alegría y dinamismo a sus obras por medio del color.

Los cuerpos que la artista retrata contradicen los ideales de representación académica. Sus cuerpos no censuran, no juzgan las expresiones, por el contrario, celebran plenamente la diversidad y el goce. Desean y no son deseados como la mujer objeto del arte europeo. Evidencian el deseo sexual de una mujer, erotizan los cuerpos y los exponen en sus relaciones íntimas con el otro. Así lo menciona Giraldo (2010):

Sin embargo, lo que vemos en las mujeres de Flor María Bouhot es que han alcanzado plenamente la humanidad. A contrapelo de aquellas concepciones decimonónicas del sexo femenino, estas mujeres se han entregado precisamente a la pasión, al instinto, los excesos y al descontrol (p. 58).

La estética kitsch donde destaca la saturación de colores, como explica la propia artista:
Mi trabajo es una propuesta de color, de mancha. El expresionismo me gusta porque yo misma no soy dibujante, soy pintora. No me interesa el claroscuro, sino que la luz sea pareja en toda la obra. Siempre busco que los colores se junten con la epidermis y se unten con la sangre. Mis mujeres, mis carnavales, mis frutas exudan color. No necesito pensarlos: ellos me salen. Nunca les he tenido respeto (p. 99).



Figura 17. *Toritos con ella* de la serie *Carnaval* (1996), Flor María Bouhot. Óleo sobre lienzo. 161 cm x 163 cm.
Recuperado de <http://www.revistapanorama.com/carnaval-en-flor/>

Los carnavales le permiten representar mujeres libres, sin restricción moral, y a la vez, plasmar la sexualidad y los excesos. Flor María no podía explorar estos tópicos en su obra sin acercarse a estos entornos que la enriquecerían emocional y visualmente para entender a las zonas más vulneradas en la sociedad, “Flor María, al contrario, se confunde con sus mujeres, se deja llevar por el carnaval y los orgasmos, se embadurna, se pierde. Cree” (Giraldo. 2019, p. 64).

En estos eventos, la exploración sobre la libertad del cuerpo y a los preceptos morales se amplían aún más, entablando relaciones con aquel sector de Medellín en el que ella solía sumergirse para entender a los personajes y a la estética que abundaba en el entorno.



Figura 18. *Idali* de la serie *Instancias del éxtasis* (1991), Flor María Bouhot. Colección Oscar Velásquez. Óleo sobre lienzo. 129 cm x 170 cm. Recuperado de http://www.academia.edu/39287974/LOS_COLORES_del_DESEO_FLOR_MARÍA_BOUHOT_CATALOGO

Un ejemplo de su acercamiento a los bares de guayaquil es *Idali* de 1991 (figura 18), donde se evidencia el kitsch y la saturación de colores característicos de la artista. Elementos directamente relacionados con el maquillaje y los pocos accesorios de las prostitutas de ese contexto. Esas temáticas explícitas le generaron algunas críticas, como lo explica Bernardo Galeano (2019):

Como muchos artistas de la década del ochenta, Bouhot parte de la condición performática del género, esto es, de la preocupación por la representación del cuerpo y de la conflictividad social que genera cuando es atravesado por categorías etno-raciales y de clase (p. 22).

Seguía presente el arquetipo de una sociedad sin impurezas y deja de lado los personajes de los suburbios. Temas rechazados por no ser bellos y/o estéticos.



Figura 19. *Sin título* de la serie *Instancias del éxtasis* (1981), Flor María Bouhot. Comodatos herederos Paul Bardwell, Archivo Museo de Antioquia, Medellín. Acrílico sobre tela. 83 cm x 105 cm. Recuperado de http://www.academia.edu/39287974/LOS_COLORES_del_DESEO_FLOR_MARÍA_BOUHOT_CATALOGO

En la serie *Instancias del éxtasis*, la artista retrata mujeres después del coito en escenas de su intimidad en un plano más real y cercano en torno a la sensibilidad de las prostitutas después de ejercer su labor. Como comenta la propia artista (como se citó en Museo de Antioquia, 2020): “con los desnudos es mostrar el erotismo, la alegría que hay en el sexo y en el cuerpo con color, con intensidad, con fuerza, con pasión” (42’48’’).

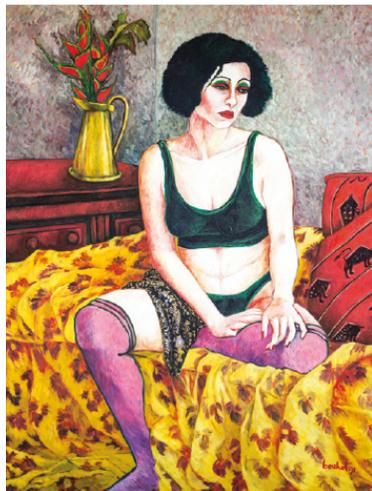


Figura 20. *Yamile con medias moradas* (1991), Flor María Bouhot. Óleo sobre lienzo. 130 cm x 170 cm. Recuperado de http://www.academia.edu/39287974/LOS_COLORES_del_DESEO_FLOR_MARÍA_BOUHOT_CATALOGO

En *Yamile con medias moradas* de 1991 (figura 20), vemos una prostituta después de trabajar. Es una mujer que se muestra expresiva en la obra, no solamente está expuesta para

hacer evidencia de la otra cara de Medellín. Un grado de humanidad en los gestos del personaje, en la mirada hacia abajo, y en la postura de las manos sobre la pierna que nos enseñan a un personaje que se pierde en sí mismo y que, a su vez, no le interesa lo que sucede a su alrededor.

Flor María Bouhot se convirtió en un punto de partida importante para comprender el cuerpo desde el deseo diferente a la mirada del hombre, un cuerpo liberador y desligado de las culpas. Realiza una observación sobre un sector de la sociedad que fue visibilizado y exalta el poder que cada uno tiene sobre su cuerpo.

5. Desligación de Estereotipos en una Nueva Generación de Artistas: Martha Amorocho y Liliana Angulo

Posterior a la artista Débora Arango y Flor María Bouhot, nos encontramos con dos artistas que plasman en sus obras otras formas de visibilización de la mujer. Estas artistas relatan en su obra la experiencia personal: Martha Amorocho y Liliana Angulo. Ambas artistas abordan su práctica desde su experiencia personal, y a la vez, comparten el interés por la utilización de los nuevos medios como la técnica fotográfica que pone en evidencia experiencias que se acercan más a la realidad. Martha Amorocho utiliza lenguajes simbólicos desde el sentimiento que surge durante y después del abuso sexual y, por otra parte, Liliana Angulo plasma la ruptura con el academicismo como mujer afrodescendiente.

5.1 Un Análisis Introspectivo: La Metamorfosis de la Mujer de Martha Amorocho

Martha Amorocho (Cartagena, 1971) es una artista franco-colombiana que se forma en Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia y posteriormente realiza dos maestrías en Artes Plásticas en el College of Arts and Design de Londres y otra en investigación en la Université Panthéon-Sorbonne de París. Su conocimiento investigativo y creativo en las artes le permitió aterrizar su obra y elaborar un lenguaje visual propio. Partiendo de su condición de mujer y recogiendo el legado feminista, aborda en su trabajo el abuso sexual que sufrió en su infancia.

Reprimió el recuerdo del abuso. Y cuando empieza a realizar trabajos autorreferenciales reaparece, como cuenta la propia artista:

Yo realizaba mi obra de una forma inconsciente y me di cuenta de que había algo oscuro allí. Estando en Londres continué con la misma temática. Algo que sucedió fue que en

Londres presenté mi trabajo y lo cuestionaban, no lo entendían y me preguntan si algo me sucedía a lo que respondí que no, después me di cuenta de que algo me había pasado y lo había olvidado por completo. Mi trabajo gira en torno a ese suceso. Me pregunté si lo evitaba o no. Así que comienzo a explorar con la fotografía y el tema del deseo, trabajo sobre mí misma. Llego a Colombia y realizo mis primeros trabajos catárticos, hablando sobre mi propia experiencia. Inicialmente mi trabajo fue juzgado de una manera muy ruda (M. Amorocho, comunicación personal, 15 de mayo de 2021).

La artista ha presentado varias exposiciones en Colombia, y en otros países como Inglaterra, París, Canadá y España. Estos recorridos le han permitido permearse de otras culturas visuales y como se abordan los feminismos en ellos. En sus primeros trabajos, la artista experimenta constantemente con la pintura y posteriormente se empieza a incluir los feminismos en su obra. En ese momento empieza a realizar experimentaciones a partir de la fotografía, la instalación y las herramientas digitales para la creación de sus proyectos. Utiliza el arte como un método de catarsis y resistencia contra todas las emociones que vive una persona al ser abusada. También aborda el sentimiento de culpabilidad que se le atribuye constantemente a la mujer como una justificación para que el agresor abuse de ella.

Constantemente se juzga moralmente a la mujer por su emancipación, por el volumen de sus atributos o por la forma en la que vive, considerando así que cualquier persona puede irrumpir en sus límites sin habersele permitido. Martha Amorocho representa visualmente ese episodio traumático que no se puede borrar y evidencia cómo las luchas feministas aún no son suficientes para erradicar el abuso del poder sobre el cuerpo femenino. La obra de la artista se centra en el cuerpo violentado, las representaciones que realiza son sensibles y reflexivas. Plantea toda una simbología que hace referencia al momento traumático y posteriormente nos

presenta una metamorfosis para enfrentar el dolor. La metamorfosis consiste en cómo la artista transforma el dolor en un ejercicio catártico, no solamente representando el dolor, sino también el sentimiento de venganza y de transformación como mujer. Como menciona el Ministerio de Cultura (2018):

Las fotografías de fuerte impacto que Amorocho nos dan a ver describen figuras borradas que se advierten en la vergüenza, vestidos protectores para paliar el miedo, retratos-efigies que revelan discretamente la abyección, un cuerpo evaporándose en una explosión, etc. Se trata de puestas en imagen ficcionales con las que la artista busca articular espacios de reflexión que permitan considerar seriamente la gravedad de este tipo de agresiones; agresiones que son aún hoy en día ampliamente banalizadas en nuestro contexto social (párr. 3).

La obra de Amorocho se centra en la violencia hacia la mujer. Por medio de sus representaciones busca deconstruir los juicios hacia ella y contextualizar las luchas feministas partiendo de experiencias dolorosas. Como afirma Amorocho (como se citó en Cuesta Flórez, 2017):

En mis fotografías, la figura femenina encarna a las mujeres discriminadas por la sociedad, agredidas por la (ex) pareja o que han sido violadas. A menudo se trata de mi propia imagen, la cual adoso a espacios con poca profundidad con el fin de concentrar la mirada más directamente sobre el cuerpo. Mi intención es la de afrontar y de desestabilizar el estatus que la sociedad atribuye a lo femenino, de hablar de las metamorfosis que las violencias de género, tan banalizadas en nuestras sociedades, causan en el individuo (p. 12).

En 2018, gracias a una beca para Exposiciones Individuales de los Salones Regionales de la Zona Caribe, presenta ¡Ábrete Carne! en el Museo de Arte Moderno de Cartagena. El proyecto tiene tres etapas. En la primera, *Carne que te quiero carne*, expone el cuerpo avergonzado, sucio y temeroso que se vuelve ajeno. Se trata de un cuerpo que ha sido quebrantado y busca constantemente esconderse. Como por ejemplo, *Mujer tumba* (figura 21) donde la artista lleva un vestido negro, que al abrirlo nos deja ver retratos de la artista con cara de desesperación.



Figura 21. *Mujer tumba* (2016), Martha Amoroch. Fotografía digital. Recuperado de <https://marthaamorocharte.wixsite.com/martha-amoroch-art/de-lo-irrepresentable?pgid=iv6t1w66-4a1250c1-f497-496d-9d35-f38916c8b6f6>

En la segunda, *Otras fronteras*, expone el cuerpo que recuerda y revive el momento de la agresión sexual. Como por ejemplo, *La mancha* (figura 22) donde el cuerpo de la artista está atravesado por unas ramas y tiene la piel manchada para simbolizar la agresión y las huellas que puede dejar.



Figura 22. *La mancha* (2014), Martha Amorocho. Fotografía digital. Recuperado de <https://marthaamorochoarte.wixsite.com/martha-amorocho-art/de-lo-irrepresentable?pgid=iv6t1w66-d90351dc-cec7-4907-8e30-e2ee5bde5077>

En la tercera, *Cuerpos ficcionales*, expone el cuerpo que renace y se enfrenta al suceso. Como por ejemplo, *Pauline en Ofelia* (figura 23) donde una mujer desnuda del torso hacia arriba está en una postura que recuerda la icónica imagen de la *Ofelia* de Everett Millais. La mujer con la mirada perdida parece no habitar su cuerpo y no ser ella misma. Como comenta la propia Amorocho (2018):

A partir de diversos estudios enfatizando sobre las repercusiones graves de la violación, comencé a cuestionarme, a través de mi creación artística, sobre las transformaciones y traumatismos padecidos de esta manera por el individuo. Lo insoportable de un evento tan violento como la violación disuelve simbólicamente los límites psíquicos y corporales de la persona que lo soporta (p. 3).



Figura 23. *Pauline en Ofelia*. (2009), Martha Amoroch. Fotografía digital. Recuperado de <https://marthaamorocharte.wixsite.com/martha-amoroch-art/de-lo-irrepresentable?pgid=iv6t1w66-677e5c2e-793e-4eb8-b2c1-2554256d9816>

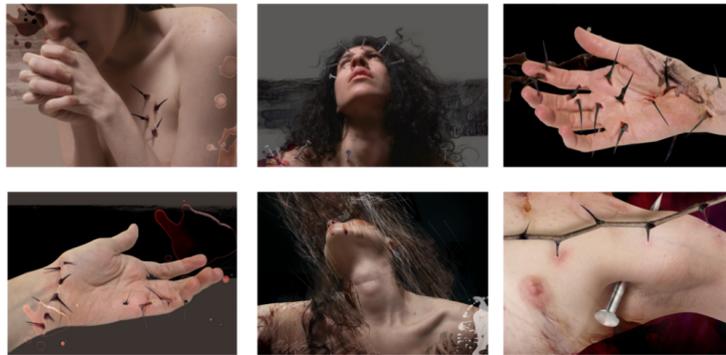


Figura 24. *Por mi culpa, por mi gran culpa* (2006), Martha Amoroch. Registro fotográfico. Recuperado de <https://marthaamorocharte.wixsite.com/martha-amoroch-art/de-lo-irrepresentable?pgid=iv6t1w66-3231e640-cc29-4fdb-8d51-ebc67168fe3d>

En la serie fotográfica *Por mi culpa, por mi gran culpa* (figura 24), la artista es la protagonista de las imágenes donde su cuerpo aparece atravesado por elementos punzantes. Simbólicamente refiere a los preceptos morales y a la culpa de la mujer en ciertos eventos, o como la define la propia artista (como se citó en Museo de Arte Moderno Barranquilla, 2020) “ella se siente culpable, y también la sociedad la culpabiliza, esa banalización que hay con la violación y la culpa recae sobre la mujer porque estaba vestida de cierta forma, por la hora que sale y básicamente porque existe” (33’41’’).

Por otra parte, la investigadora Cuesta Flórez (2017) plantea la relación de la obra con la moral religiosa: “hay una clara aproximación a la impuesta culpabilidad católica de la sociedad

de origen; el rostro y el cuerpo de la artista se asemejan a los de Jesucristo en el Gólgota: de su cabeza surgen clavos.” (p. 386). Desde que a Dios se le atribuyó el género masculino, la religión establece la idea de que Eva fue quien incitó el pecado, la mujer ha caído constantemente en el cliché de un cuerpo seductor y liberal.



Figura 25. *Lo llevo puesto* (2004), Martha Amoroch. Registro fotográfico. Recuperado de <https://marthaamorocharte.wixsite.com/martha-amoroch-art/de-lo-irrepresentable?pgid=iv6tlw66-d544edf1-3e4c-4260-8cf7-11a767b182e6>

En la serie de fotografías *Lo llevo puesto* (figura 25), la artista hace referencia al sentimiento traumático, que constantemente la persigue. La historiadora de arte Irene Ballester Buigues (2010) amplía la idea:

Bajo el título de *Lo llevo puesto* en el año 2004, diversas manos de hombre se deslizaban por el cuerpo desnudo de la artista presionando sus pechos, su vagina y sus piernas. Estas sensaciones, todas ellas impregnadas de suciedad, recorrieron sin consideración todo su cuerpo frágil e infantil a la vez que virginal al ser víctima de una violación, sensaciones desagradables que han invadido tanto su interior como su exterior, a través de un estado mental que la ha llevado a aislarse de la sociedad al arrastrar un sentimiento de culpa, llevando como carga esta pena que ha formado durante muchos años, parte de su vestimenta diaria (pp. 646-647).

La protagonista de las fotografías es la artista, recreando el momento de la violación en su memoria exponiendo al hombre que la atacó, “La obra es, en sí misma, una narración estética-visual que conjuga escala natural con la presencia del cuerpo desnudo femenino que es vilipendiado por las manos de un personaje masculino que no tiene rostro y actúa por detrás, quizás, cobardemente” (Cuesta Flórez, 2017, p. 386).

Cuando el cuerpo es sometido y traspasa los límites, la piel aún siente el tacto que no quiso sentir y se convierte en una pesadilla para quien lo padece. Amorocho (como se citó en Museo de Arte Moderno Barranquilla, 2020) comparte su experiencia traumática:

Cuando tenía aproximadamente doce años, venía del colegio en jeans y una mano de hombre me tocó, esa sensación me duró mucho tiempo, lo recuerdo como si fuera eterno, yo sentía la mano en mi cuerpo, en mi piel, esa memoria quedó dentro de mi piel. Con el tiempo se apaciguó y surge esta obra, esas manos de hombre que agreden. La idea mía era mostrar cómo me acuerdo de esa impresión que me dejó, que fue traumático (31’49’’).



Figura 26. *Ven!* (2003), Martha Amorocho. Fotografía digital. Recuperado de <https://marthaamorochoarte.wixsite.com/martha-amorocho-art/de-lo-irrepresentable?pgid=iv6t1w66-f2f3ddd7-7b6a-4684-82bd-a1384ec2dd23>

En la obra *¡Ven!* (figura 26), la artista utiliza símbolos desafiantes para el agresor. En la figura central del tríptico aparece un cuerpo de mujer erguido en una silla, con una postura de poder que, a pesar de sus roturas, no se ve frágil, renace del dolor y busca una venganza.

Aunque la agresión sexual se queda permanentemente en la persona, no significa que con el tiempo no pueda recuperarse e integrarse de nuevo en la sociedad, en muchas ocasiones, estas situaciones dolorosas resignifican la concepción de la mujer, inicialmente como un ser débil, para finalmente soportar cualquier adversidad. Amorocho (como se citó en Museo de Arte Moderno Barranquilla, 2020) explica la inspiración que toma para realizar la pieza:

Es una mujer vengadora que le dice muy grotesca y directa, yo en ese momento estaba leyendo Freud sobre la vagina dentada, me dio risa y dije que haría una obra sobre ello. La mujer está con las piernas abiertas, diciéndole al agresor ¡Ven!, dirigida al agresor para que vea lo que le espera. Esas ganas de vengarse, es un cuerpo muerto, listo a ser cortado, sujetado en una carnicería (30'25'').

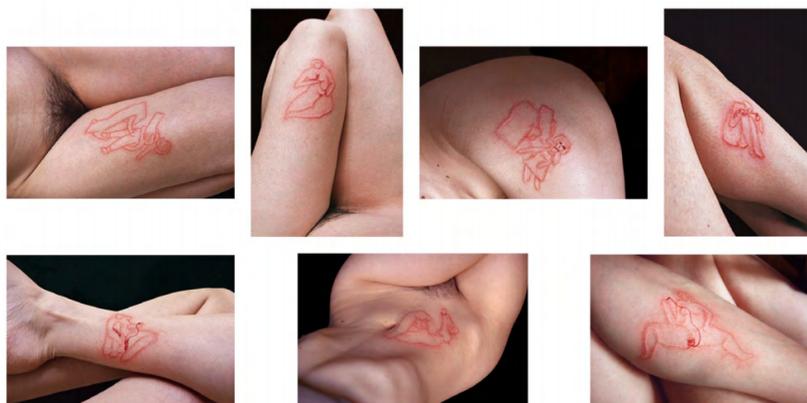


Figura 27. *Marca en la piel* (2002), Martha Amorocho. Registro fotográfico de la acción. Recuperado de <https://marthaamorochoarte.wixsite.com/martha-amorocho-art/de-lo-irrepresentable?pgid=iv6tlw66-3529ea1a-3925-47ef-ad6a-750a6c21d6c5>

La serie de fotografías de *Marca en la piel* (figura 27) plasma la crudeza del abuso sexual. Documenta la acción de tallar en su piel con una aguja símbolos que aluden al momento pedófilo. Las marcas de tallar la piel, simboliza el dolor que sintió en el momento traumático y cómo lo canaliza con el arte. La artista habló de una forma literal en su piel sobre las marcas

metafóricas que este suceso le dejó para siempre, y al tallarlas en su piel está reforzando ese momento representado en pequeñas imágenes que aluden al maltrato físico sexual. La obra de la artista ha sido clave para comprender una nueva generación que utiliza los medios para construir nuevos discursos feministas. El cuerpo deja de ser objeto de deseo y se convierte en un cuerpo político que atraviesa cambios en el constructo social.

5.2 La Visibilización de la Mujer Afro de Liliana Angulo

Astrid Liliana Angulo (Bogotá, 1974) es una artista que se ha centrado en representar la visión y representación de la mujer a partir de la raza y la identidad, buscando generar reflexiones sobre los estereotipos y clichés afrodescendientes. Estudió artes en la Universidad Nacional de Colombia y posteriormente ha realizado dos maestrías, una en Artes en la Universidad de Illinois y otra de Antropología en la Universidad de los Andes.

Para comprender la importancia de representar a la mujer negra en las obras de Liliana Angulo, es necesario tener en cuenta que, en Colombia, no fue hasta el año 1851 que se abolió la esclavitud. Sin embargo, este hecho no sería suficiente para terminar con el racismo y los exotismos que giraban en torno a las personas afrodescendientes. Una situación que se ha querido mejorar con leyes posteriores como la Constitución Política de Colombia de 1991, que establece el reconocimiento y respeto hacia los grupos étnicos y la igualdad de género, o la Ley 70 de 1993 que propone el reconocimiento de las comunidades negras y preservar sus tradiciones, su identidad cultural y sus derechos como grupo étnico, brindándoles así la equidad y privilegios que tienen las personas blancas.

La obra de Angulo está directamente relacionada con estas transformaciones sociales y su interés en romper con los exotismos del período colonial colombiano sobre la representación de

las personas afrodescendientes en las obras de arte a partir de hacer guiños burlescos sobre cómo se ha mirado la mujer negra en la sociedad. No solamente la emancipación de la mujer sería un reto en una sociedad católica y moralista, pues a esto se le suma su condición como mujer afrodescendiente. La historiadora Adriana Pena Mejía (2016) explica como el ser mujer y afro rompía completamente con los cánones eurocentristas academicistas:

En su obra, Angulo rescata los elementos culturales de las comunidades afrocolombianas y se interroga sobre las representaciones sexistas y racistas que los cuerpos de las mujeres afrodescendientes han sido objeto desde la colonia hasta nuestros días. Desde la Grecia antigua el “cuerpo ejemplar” es aquel que corresponde a las pautas admitidas por las autoridades políticas y religiosas (p. 5).

Estas concepciones surgen en el período de la esclavitud donde las personas negras debían comprar su libertad. Eran consideradas inferiores, mentirosas, ladronas y con un impulso sexual elevado y sin alma, por lo que eran tratadas como animales. A pesar de llegar a comprar su libertad, socialmente había muchos prejuicios y estos son el punto de partida de la artista para reflexionar sobre la equidad racial y de género de las mujeres afrodescendientes.

En sus proyectos intercambia saberes con comunidades de mujeres afro, generando resistencias desde su propia mirada y no desde un punto de vista colonizador a partir de resaltar los rasgos físicos más distintivos de las culturas afrodescendientes como símbolo de orgullo identitario. En su trabajo convergen temas como la concepción de la mujer, el racismo, los cánones de belleza europeos, la violencia o pobreza en la que vivían los afrodescendientes desde el período de la esclavitud. Su análisis se centra en el cuerpo de mujer afrodescendiente rechazado por su condición racial. Es una nueva mirada en el arte colombiano sobre el cuerpo

femenino, que permitió generar nuevos diálogos, construcciones visuales y simbólicas sobre la sexualidad, la emancipación y actos de violencia hacia la mujer.

La artista inicialmente plantea su condición de mujer y afrodescendiente en la sociedad partiendo de estudios antropológicos sobre el ser afro en Colombia, como lo menciona la crítica de arte Giraldo (2013), no solamente desde la emancipación e igualdad de género femenino, sino también desde la igualdad racial:

Aquí la representación de su cuerpo se da desde la perspectiva de una mujer negra, en lugar de la masculina, blanca y europeizante de la historia del arte. Y no solo eso. En sus fotografías, por primera vez entre nosotros, a la mujer negra se le concede el estatus de espectadora, pues, así como se le había negado el poder de crear imágenes también se le habría negado la capacidad de mirarlas. La mujer negra ha sido proverbialmente el objeto pasivo de una mirada blanca y masculina (la del artista) que realiza una representación para otra mirada blanca (la del espectador, coleccionista, galerista) (p. 89).



Figura 28. *Negra menta (versión maniquí)* (2000), Liliana Angulo. Colección Banco de la República, Colombia. Fotografía digital. Recuperado de <https://journals.openedition.org/artelogie/322>

El trabajo de la artista se centra en la exaltación y reivindicación de la raza negra. Por ejemplo, la serie de fotografías *Negra menta* (2000). El proyecto cuestiona la identidad racial

según el canon de belleza occidental y los clichés sobre las personas afrodescendientes. En la pieza de la serie *Negra menta (versión maniquí)* (figura 28) como lo mencionó anteriormente Giraldo (2013), la obra de Angulo parte de la mirada de una mujer afrodescendiente. La modelo de la fotografía es una joven tumaqueña que en el momento de la realización de la obra trabajaba como empleada doméstica en Bogotá (p. 89).

La serie hace referencia a la caricatura de *Negra Nieves* de Consuelo Lagos. Dicha caricatura se publicó en Colombia en los periódicos *El País* y *El Espectador* desde el año 1968. Originalmente en la caricatura se veía a la protagonista realizando labores socialmente atribuidas a las mujeres afrodescendientes, como ejercer el trabajo de empleada doméstica. Las críticas que tuvo la caricatura por razones sexistas y los cambios de la Constitución Política de Colombia en 1991, le dieron un cambio a la protagonista, que dejó las labores domésticas para convertirse en filósofa.



DESPUÉS DE PENSARLO MUCHO,
RESOLVÍ NO VOLVER A PENSAR EN ESO.

Figura 29. *Negra Nieves* (s.f.), Consuelo Lagos. Recuperado de http://www.tebeosfera.com/autores/lago_consuelo.html

Angulo toma en *Negra Menta* la referencia de la caricatura para realizar una visión crítica a la mirada europeizante sobre la raza negra. El blanco domina en la fotografía, sin embargo, la

piel pintada de negro resalta y exalta con orgullo el color de ésta. La mujer sujeta una cabeza de maniquí blanco, que hace referencia a la mirada autoritaria de los cánones occidentales. La joven se cuestiona cara a cara con el símbolo de belleza blanca, pero ahora es ella quien tiene el poder, ahora es ella la que observa. Pena Mejía (2016) contrasta esta idea de cómo la mujer afrodescendiente acapara la mirada ya no de una forma excluyente, sino por el contrario, como figura de poder:

Sin embargo, en *Negra menta* y en especial en esta fotografía, la afrocolombiana se convierte en sujeto, ya que es ella quién recupera la mirada del espectador. La cabeza del maniquí, simbolizando la mujer blanca, es sólo un objeto más que desaparece con el fondo blanco de la fotografía (p. 13).



Figura 30. *Presencia Negra, Retrato de Lucy Rengifo* (2007), Liliana Angulo Cortés. Colección Banco de la República, Colombia. Fotografía digital. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/proyecto-presencia-negra-ap4753>



Figura 31. *Retrato de una negra* (1852), Henry Price. Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU). Acuarela sobre papel. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/proyectos/bicentenario-de-una-nacion-en-el-mundo/bicentenario-en-10-imagenes-visita-tematica/retrato-de-una-negra>

La obra *Presencia Negra, Retrato de Lucy Rengifo* de 2007 (figura 30), es otro ejemplo de los cambios en la representación y visibilización de la mujer afro. Para este proyecto la artista contó con la participación de mujeres afrodescendientes de la Red de Mujeres Afrocolombianas Kambirí en Medellín.

Toma como referencia la acuarela *Retrato de negra* de 1852 (figura 31), realizada por el dibujante inglés de la Comisión Corográfica, Henry Price. Giraldo (2013) señala que lo que despertó el interés de la artista por esta imagen fue que Henry Price realizó el dibujo un año después de que se hubiera abolido la esclavitud en Colombia:

El personaje femenino de la obra aparece allí altivo, en la mitad de la composición, mirando de frente al espectador ante quien se exhibe sin vergüenzas ni pudores, como podría esperarse de una esclava. Al contrario, esta mujer está vestida con un elegante traje blanco, sobre sus hombros lleva un chal naranja bordado y tiene aretes, pinzas y collares de oro. Sostiene, además, entre sus manos como toda una dama, un pañuelo blanco (pp. 87-88).

La artista reconstruye fotográficamente el dibujo pero dando más humanismo a la protagonista, a la vez que le cambia el título, deja de ser un sujeto anónimo (*Retrato de una mujer negra*) para pasar a ser un sujeto con identidad propia (*Retrato de Lucy Rengifo*).



Figura 32. *Mambo Negrita* (2007), Liliana Angulo. Registro fotográfico de la acción. Recuperado de <https://nodoarte.com/2017/03/09/7530/>

En la instalación *Mambo Negrita* de 2007 (figura 32) conviven una serie de fotografías con un monitor en el que podemos ver el tema *Mambo Jambo* (1956) de Pérez Prado. La instalación es una referencia irónica a la concepción que se tenía de la mujer negra en la sociedad. La artista recupera la iconografía con la que se representa a las mujeres negras con vestidos de colores alegres con turbante y bailando boleros. Parte de esta imagen decorativa y estereotipada de la mujer negra, que ha estado naturalizada en todos los hogares colombianos, para darle la vuelta y empoderarla. Ahora es ella la que con su postura y su mirada intimida al espectador, como describe Arcos-Palma (2007):

La mujer negra, que ha servido como “doméstica” en los hogares colombianos, esta vez es retratada, para generar un dispositivo crítico. Claro se trata de simulaciones donde "la negrita" se mofa en nuestras propias narices, toma un sartén por el mango u otro utensilio, lo transforma en arma y se dispone a darnos un golpe certero a nuestra condición de espectador pasivo (párr. 4).

No sólo se observa a la mujer en las fotografías de forma desafiante con utensilios de la cocina, también nos encontramos con una mujer que desafía con su seducción, los labios gruesos que caracterizan a una mujer afrodescendiente se convierten en los protagonistas en una de las fotografías, de esta forma Giraldo (2013) encuentra una relación y simbología del beso en la obra de Angulo:

Los besos a lo Marilyn no buscan seducir, sino retar; las risas tontas se convierten en muecas de combate, los blancos de los ojos ya no dan risa, sino que atemorizan, las actitudes corporales dejan de ser sumisas y simpáticas para convertirse en poses agresivas. Empezamos entonces a entender que el *blackface* no está siendo usado por estas mujeres como se debe, es decir, para enfatizar el rol de la esclavitud y la sumisión, sino que, al contrario, hay una tremenda lucha entre el cuerpo y la máscara de la negritud, entre la mujer afrodescendiente y el estereotipo racial y de género (p. 119).

Angulo no representa en *Mambo Negrita* a una mujer afrodescendiente basada en clichés, por el contrario, reafirma su identidad y su emancipación al retar al espectador a observarla mientras usa un atuendo estereotipado a la manera en cómo era representada que aún en la actualidad hacen parte de las decoraciones de muchos hogares colombianos.



Figura 33. *Un negro es un negro* de la serie *Porters Wigs* (1997-2001), Liliana Angulo. Colección Banco de la República, Colombia. Registro fotográfico de la acción. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/un-negro-es-un-negro-serie-peluca-siamesa-y-pelucas-porteadores-ap4307>

Otro ejemplo que resalta los rasgos de las mujeres afrodescendientes encontramos en *Un negro es un negro* (figura 33) de la serie *Porters Wigs* (1997-2001). Aquí se reafirma la importancia cultural del cabello afro, y como a través de la historia se sigue tildando como el peor cabello, o el cabello que nadie desea tener, Giraldo (2013) lo expone de la siguiente manera:

Con metros de este material, construye objetos escultóricos que coloca sobre modelos parodiando y enfatizando sus cabellos en la serie *Un negro es un negro* (1997-2001), donde alude a prejuicios, chistes racistas, cadenas, memorias, subyugaciones, pero también a una identidad plena. Porque mientras *Negro Utópico*, *Negra Menta*, y *Mambo Negrita* se pueden considerar un ejercicio de deconstrucción de la imagen afro (el término que Angulo prefiere utilizar), *Un negro es un negro* es un intento positivo de construir y afirmar una identidad (pp. 88-89).

Con la pieza escultórica elaborada con esponjilla para brillar, se hace alusión al término peyorativo “pelo de esponjilla”, un cabello que es áspero y crece hacia arriba y que para muchas personas parece estar siempre desordenado. Esto generó conflictos en muchas mujeres afrodescendientes, que constantemente buscaban alisar sus cabellos para cumplir con los cánones establecidos, como afirma Cristina Díaz (2019), “ella se colocó en la tarea de mostrar las diferentes prácticas relacionadas con el cabello que, tras las presiones sociales, es transformado a través del blanqueamiento o el alisamiento” (párr. 4).



Figura 34. *Quieto Pelo* (s.f.), Liliana Angulo. Registro fotográfico de la acción. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/proyectos/afrocolombianidad/quieto-pelo-proyecto-artistico-de-liliana-angulo>

En *Quieto Pelo* (figura 34) la artista convoca mujeres afrodescendientes de bajos recursos para llevar a cabo el taller de peinados, como menciona la propia Angulo (como se citó en Valoyes Villa, 2018):

Con *Quieto pelo* lo que me encuentro es que muchas mujeres vienen de lugares empobrecidos, no han tenido acceso a la educación y están trabajando por la supervivencia, viven violencias de todo tipo, no solamente intrafamiliar sino también en sus contextos, entonces el reunirnos entre nosotras a conversar de estas cosas, a hablar de cómo valorar el trabajo manual que ellas hacen con los peinados, cómo cobrarlo y el simple hecho de compartir, ayuda a poner en perspectiva la historia de vida propia. Además, en estos procesos el proyecto se vuelve un puente para que las mujeres se relacionen con gente de otros lugares, y en esa medida se dan cuenta que también hay personas viviendo experiencias similares (párr. 11).

Las trenzas en la raza negra eran importantes como una forma de domar el cabello y ocultar los crespos y con el paso del tiempo se ha acabado convirtiendo en un rasgo distintivo de la raza afroamericana. Actualmente los medios tecnológicos han dado mayor visibilización a las

prácticas culturales de la mujer negra en la sociedad, realizando campañas para no modificar el cabello natural afro, sino por el contrario, resaltarlo y también conservar la estética de cada cultura. Angulo (como se citó en López, 2018) afirma sobre su obra:

A mí me interesan mucho las técnicas en relación con el cuerpo, las opresiones y las posibilidades de afirmar un poder en relación al propio cuerpo. Pienso por ejemplo en los actuales feminismos negros que buscan afirmar una estética en particular. A través de distintas plataformas digitales publican tutoriales para enseñar a las mujeres a ponerse un turbante, a dejarse el pelo crespo, a evitar productos químicos para su alisado, a cuestionar entonces los valores estéticos impuestos por una cultura blanca y occidental (párr. 42).

La artista ha logrado generar reflexiones en torno al ser una mujer negra en Colombia, reivindicando sus derechos y su igualdad para estar a la par con la mujer blanca, y de allí continuar con las luchas de equidad de género, desde una mirada no exotizada y una mirada irónica partiendo de los clichés. Angulo pone en tela de juicio los cuestionamientos sociales sobre la mujer afro en la sociedad, generando replanteamientos sobre una ruptura de los cánones estéticos del cuerpo femenino a partir de la raza y de la Constitución de 1991 sobre los derechos humanos y la equidad racial. Gracias a los medios tecnológicos, se ha difundido de una forma más efectiva las campañas sobre la igualdad de género y el respaldo a los grupos étnicos.

6. Conclusiones

Históricamente, el arte colombiano ha estado basado en una mirada masculina. Al analizar el papel que la mujer tenía en la sociedad desde la época colonial es fácil inferir que no era considerada como un ente social y políticamente independiente. Tanto las luchas feministas como las modificaciones en la Constitución permitieron generar cambios políticos sobre el rol de la mujer en la sociedad, donde, hasta el momento sólo le eran permitidas las tareas domésticas.

Estas transformaciones fueron importantes para su integridad y para ejercer otras disciplinas que solo se les atribuían a los hombres, en este caso, las prácticas artísticas. Si bien en los inicios de las academias a las jóvenes solo se les enseñaba a pintar naturalezas muertas, la insistencia de muchas permitió que se abordaran otros temas en sus aprendizajes como el cuerpo humano. Este fue un claro ejemplo de la exigencia de igualdades para las mujeres en las disciplinas artísticas. El primer ejemplo de ruptura con estos estándares, en Colombia, fue la artista Débora Arango, la primera mujer en pintar desnudos femeninos en el contexto colombiano. Sin importar la búsqueda de igualdad y la necesidad de Arango de reforzar sus cualidades en la pintura, la artista fue señalada de inmoral, teniendo en cuenta que aún en dicha época en Colombia las mujeres no debían ser independientes y debían reflejar pulcritud.

Muchas mujeres de diferentes áreas del conocimiento quisieron generar cambios en la sociedad patriarcal y exigir igualdades y tratos dignos, lo que traería consigo el derecho al voto y se reconocería a la mujer como un ente democrático. Todas las luchas que se realizaron en torno a la igualdad de género fueron prósperas para que la mujer también pudiera ejercer otros cargos, e incluso, demostrar que contaba con las mismas capacidades para aprender que el género masculino.

Gracias a la deconstrucción del arte academicista que Débora Arango logró, muchas otras artistas dejaron atrás sus miedos y expresaron en sus obras temas de los que no se hablaban en el arte colombiano y menos desde la voz de una mujer. La artista Flor María Bouhot sigue el camino trazado por Arango y desarrolla una representación de los cuerpos libres y alegres viviendo su sexualidad sin tabús. Si bien Arango y Bouhot retrataban cuerpos marginados, Bouhot incluye la diversidad de género y allí un nuevo imaginario del cuerpo de mujer en la sociedad, que aún en la actualidad no es aceptado en su totalidad.

Las nuevas generaciones no son ajenas a estas nuevas representaciones, Martha Amorocho experimenta desde el cuerpo y se centra en la violencia sexual. Aborda representaciones más crudas del cuerpo femenino vulnerado y violentado. En su cuerpo de trabajo, se hacen visibles las luchas feministas y los logros sobre la equidad que han reducido los feminicidios, aunque todavía siguen existiendo. Sin embargo, en la mayoría de los casos se le sigue atribuyendo la culpa a la mujer sobre su forma de vestir, una problemática que sigue vigente y que hace necesario que sigan existiendo investigaciones desde el campo de las artes sobre estas problemáticas.

Otro ejemplo de esta tipología de nuevas generaciones sería la artista Liliana Angulo que con su trabajo amplía el campo de investigación vinculado a las problemáticas de género asociadas a las de raza. La artista analiza los cambios generados en la Constitución Política que exigen las garantías y respeto hacia las comunidades afrodescendientes, después de la época de esclavitud y desplazamiento forzado. La obra de Liliana de-construye el modelo eurocentrista que no concebía retratar a una mujer de tez oscura, exaltando los rasgos y las tradiciones afro. Presentando la diversidad del cuerpo femenino que va mucho más allá de un cuerpo blanco, delgado, de cabello liso, el referente establecido que había condicionado a muchas mujeres

afrodescendientes, hasta el punto de querer cambiar sus rasgos distintivos para ser más afines a esos modelos normativos.

Si nos detenemos a pensar como la definición del cuerpo de mujer ha cambiado en la sociedad y como estos han sido representados desde el campo artístico, nos damos cuenta de que se han generado cambios grandes y significativos en torno a igualdades. Sin embargo, siguen existiendo desigualdades y casos de violencia de género, lo que hace especialmente importante, la vigencia de estos movimientos feministas y este tipo de propuestas artísticas.

La presencia de la mujer en la sociedad y la concepción de la misma, se ha ido transformando con el paso del tiempo debido a su emancipación, sin embargo, sigue siendo importante el autocuidado ante las situaciones de violencia, aún la mujer sigue considerándose como el sexo débil y a disposición de la fuerza masculina, pero también se ha hecho evidente cómo los medios tecnológicos influyen en la divulgación sobre el tema y que las prácticas visuales serán uno de los mayores vehículos para transmitir un mensaje de igualdad de género.

La publicidad y los medios tecnológicos inundan cada vez más la contemporaneidad, la difusión se ha vuelto mucho más eficiente en una época donde las personas quieren estar más informadas sobre lo que sucede en el mundo. Las problemáticas sociales en torno al género siguen siendo importantes, ya que constantemente seguimos evidenciando cómo se sigue violentando a los derechos de las personas, de diferentes comunidades, y cómo aún siguen aumentando las agresiones sexuales y los femicidios. Estos sucesos han sido detonantes para que muchas personas mediante el arte visibilicen su punto de vista y que gracias a la difusión de la información pueda llegar a muchas más personas. Las luchas de igualdad de género se siguen haciendo visibles, así como las manifestaciones artísticas que buscan hacer reflexionar a las personas para no ser indiferentes sobre esta problemática.

Cuando los problemas sociales aumentan en un territorio, el interés de los individuos por conocer los orígenes del problema crece aún más, así que se convierte importante realizar una relación entre tres generaciones de artistas que alzaron su voz y relacionar estas representaciones con el contexto histórico de cada época. De esta manera se comprende de una forma más clara como la sociedad sufrió transformaciones en paralelo a las representaciones visuales. Si analizamos cómo era la situación para la mujer décadas atrás, nos damos cuenta de que es muy diferente a lo que vivimos hoy, sin embargo, es necesario seguir visibilizando todo lo que ha sucedido en el país en torno a los problemas sociales, a sus luchas, resistencias y avances sobre el respaldo de los derechos de cada individuo. El análisis de cada artista representa una época o una situación trágica y desconcertante para cada artista, y que aun así, se hizo necesario plasmarla para generar conciencia sobre las injusticias hacia la libertad del ser humano.

Bibliografía

- Aguilar Rubiano, B. y Mahecha Bustos, I. (2011). Cuerpo femenino y abyección en los desnudos de Débora Arango. *Cuadernos Kóre*, 1(5), 121-156. Recuperado de <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/CK/article/view/1524>
- Amorocho, M. (s.f.). *Arte y violencia sexual, representaciones del cuerpo frente a la violencia sexual*. Recuperado de <https://marthaamorocho.wordpress.com/>
- Amorocho, M. (s.f.). *Martha Amorocho*. Recuperado de <https://marthaamorochoarte.wixsite.com/martha-amorocho-art/>
- _____. (2018). *¡Ábrete Carne! Representaciones del cuerpo y memoria traumática frente a la violencia sexual*. Cartagena: Museo de Arte Moderno de Cartagena.
- Amorocho, M., Cuesta Flórez, A. y Urquijo, L. (Ed.). (2019). *Liminalidades, Cuerpos entretejidos y otros lugares*. Cartagena: Universidad Tecnológica de Bolívar. Laboratorio de Investigación e Innovación en Cultura y Desarrollo.
- Arcos-Palma, R. (abril de 2007). *Liliana Angulo, del otro lado del espejo* [Artículo en un blog]. Recuperado de <http://www.revista.escaner.cl/node/78/www.abierta.cl>
- Ballester Buiges, I. (2012). *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Trea.
- Bouhot A., F. M., Sencial, C. U., García Moreno, B., López Castaño, M. y Robledo, Á. I. (2000). *Flor María Bouhot y la búsqueda del erotismo: Conversación de Flor María Bouhot con Circe Sencial, Beatriz García Moreno, Marta López Castaño y Angela I. Robledo*. En otras palabras... Mujeres, amores y desamores, (3), 81-86.
- Cuesta Flórez, A. (2017). Visionarias. De lo visual y performático en el arte del Caribe colombiano. En Ortega, M. y Penenrey, J. (Ed.), *Todos me miran: América Latina y el*

- Caribe desde los estudios de género* (pp. 357-392). Barranquilla: Fondo Editorial Universidad del Atlántico.
- Díaz, C. (7 de febrero de 2019). *Liliana Angulo, la imagen de mujer negra* [Artículo en un blog]. Recuperado de <http://www.expressionnaranja.com/liliana-angulo-la-imagen-de-mujer-negra/>
- Fajardo-Hill, C. (2012). “Débora Arango: 'El arte nada tiene que ver con la moral’”. En Roldán-Alzate, O. (Ed.), *Sociales. Débora Arango llega hoy* (pp. 32-43). Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín.
- Galeano, B. (2019). *Mujeres falsas, maricas, putas y otros disidentes sexuales. Una historia no contada del arte antioqueño* (mención de honor en el Reconocimiento nacional a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia). Recuperado de <https://premionalcritica.uniandes.edu.co>.
- García Peña, A. L. (2016). De la historia de las mujeres a la historia del género. *Contribuciones desde Coatepec*, (31), 121-136. Recuperado de <https://revistacoatepec.uaemex.mx/article/view/13344>
- Giraldo, S. A. (2010). *Cuerpo de mujer: modelo para armar*. Medellín: La Carreta Editores.
- _____. (2013). *Retratos en blanco y afro. Liliana Angulo*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Gómez, J. C. (2013). En los muros del Palacio: Pedro Nel Gómez en el imaginario social en Medellín, 1930-1950. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, 5(10), doi: 10.15446/historelo.v5n10.37039
- González Niño, A. P. (2017). *Débora Arango: política, mujer, familia y maternidad* (Tesis de maestría). Recuperado de [https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/bitstream/handle/20.500.12010/2695/Debora%](https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/bitstream/handle/20.500.12010/2695/Debora%20Arango%20pol%C3%ADtica%20mujer%20familia%20y%20maternidad.pdf)

20Arango%20-

%20Politica%20mujer%20familia%20y%20maternidad.pdf?sequence=1&isAllowed=y

López, P. (11 de septiembre de 2018). Laura Anderson Barbata y Astrid Liliana Angulo Cortés sobre arte y activismos [Artículo en un blog]. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2018/09/11/laura-anderson-barbata-y-astrid-liliana-angulo-cortes-sobre-arte-y-activismos/>

Luquin Calvo, A. (2007). *Remedios Varo: El espacio y el exilio*. Alicante: Instituto Universitario de Investigación de Estudios de Género de la Universitat d'Alacant.

Magaña Villaseñor, L. C. (2014). El feminismo dentro de la representación de la mujer en la historia del arte: una mirada a los antecedentes de los diferentes estereotipos del cuerpo femenino dentro de la obra de arte. *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, (11), 189-202. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87432695011>

Marzano, M. (2007). *Philosophie du corps*. París: Presses Universitaires de France.

Mercado Castrillón, M. A. (2019). *Recepción y crítica a la obra de los artistas antioqueños Pedro Nel Gómez y Ignacio Gómez Jaramillo, 1930-1960* (Tesis de pregrado). Recuperado de <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/13537>

Ministerio de Cultura (27 de septiembre de 2018). *Ábrete carne! Exposición de Martha Amorocho* [Comunicado de prensa]. Recuperado de <http://salonesdeartistas.com/content/%C3%A1brete-carne-exposici%C3%B3n-de-martha-amorocho>

- Museo de Antioquia (2020, junio 10). En sala con Flor María Bouhot y Luz Elena Castro [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.facebook.com/museodantioquia/videos/3269252296632530/>
- Museo de Arte Moderno de Barranquilla (2020, agosto 27). Experiencia significativa: En carne viva. Del cuerpo subjetivo en la obra de Martha Amorochó [Archivo de vídeo]. Recuperado de www.youtube.com/watch?v=UKofRROZIIU
- Ríos, M. C. (2007). *Presencia femenina en las artes plásticas de Antioquia en la primera mitad del siglo XX* (Tesis de maestría). Recuperado de <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/25>
- Rosas Gallego, A. M. (2008). El arte moderno en Colombia en sus relaciones con la moral y la política. A propósito de la pintora Debora Arango. *Sociedad y Economía*, (15), 37-60. Recuperado de https://sociedadyeconomia.univalle.edu.co/index.php/sociedad_y_economia/%20article%20/view%20/4087
- Pena Mejía, A. (2016). Negra menta: por un reconocimiento a la mujer afrocolombiana. *Artelogie*, (9), doi: 10.4000/artelogie.322
- Vadillo Rodríguez, M. (2009). La deconstrucción del cuerpo femenino: el “no lugar” en el arte. En Vázquez Bermúdez, I. (Coord.), *Investigación y género. Avances en las distintas áreas del conocimiento* (pp. 1385-1401). Sevilla: Universidad de Sevilla. Recuperado de https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/39826/Pages%20from%20Investigaci%C3%B3nyG%C3%A9nero_09-4.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Vallín Magaña, R. (2010). Débora Arango. Primera pintora muralista de Colombia. *Crónicas*, (14), 137-140. Recuperado de:

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/24543/23131>

Valoyes Villa, S. (24 de julio de 2018). *Liliana Angulo Cortés y la redefinición del ser afro desde el arte* [Artículo en un blog]. Recuperado de <https://mujeresconfiar.com/liliana->

Anexo

Entrevista a Martha Amorocho

La siguiente es una corta entrevista que le realicé a la artista Martha Amorocho. Me contacté con ella por medio de su correo electrónico, y acordamos una llamada telefónica para el día 15 de mayo del 2021 a las 11:00 am. Preparé algunas preguntas que se enfocaron en su emergencia como artista, su desarrollo conceptual y su postura como mujer evidenciando un suceso personal en su obra y en su discurso.

A continuación, la entrevista transcrita a Martha Amorocho:

Laura Úsuga: ¿Qué fue lo que te animó a mostrar ese evento tan íntimo y trágico en tu obra?

Martha Amorocho: Se remonta desde hace mucho tiempo, durante los estudios que hice en Londres, llegué como pintora. Realicé un máster en pintura, pero sólo realicé pintura al inicio. Yo realizaba mi obra de una forma inconsciente y me di cuenta de que había algo oscuro allí. Estando en Londres continué con la misma temática. Algo que sucedió fue que en Londres presenté mi trabajo y lo cuestionaban, no lo entendían y me preguntan si algo me sucedía a lo que respondí que no, después me di cuenta de que algo me había pasado y lo había olvidado por completo. Mi trabajo gira en torno a ese suceso. Me pregunté si lo evitaba o no. Así que comienzo a explorar con la fotografía y el tema del deseo, trabajo sobre mí misma. Llego a Colombia y realizo mis primeros trabajos catárticos, hablando sobre mi propia experiencia. Inicialmente mi trabajo fue juzgado de una manera muy ruda.

En Londres realizaba exploraciones con el material, quería saber qué podía transmitir el material o qué sensación me daba, aquí en Colombia empecé a realizar escultura, fotografía e instalación, en Francia realicé únicamente fotografía por las condiciones donde vivía que era en un espacio pequeño para explorar con los materiales.

LU: ¿Cómo ha sido para ti ser una mujer artista que trabaja en sus obras sobre la violencia de género?

MA: Empecé a realizar mi obra catártica desde el año 2000, y posteriormente, ya no era catártica, solamente hablaba de la violación. Yo enviaba cosas a Colombia cuando estaba en Francia, y eran rechazadas porque no se tenía consciencia sobre cómo la violación afecta a las personas, la transforma, la persona se siente culpable. Y la gente no me creía por lo que decía, poco a poco la percepción fue cambiando gracias a feministas, y se ha ido conociendo que la violación es un evento muy traumático. En el 2010 buscaba sobre el tema y se encontraba muy poco, ahora hay mucha información. Incluso a un doctor del año 1900 escribe sobre los efectos de la violación en las personas y le dicen que debe cambiar ese texto, que no era cierto, así que me doy cuenta de que uno se encuentra con muchas barreras, así que, hemos avanzado sobre el tema, las personas se dan cuenta que es violento para la persona. En el campo artístico es cada vez más aceptado hablar sobre el tema, no me he encontrado con dificultades ahora, al inicio mi trabajo era rechazado, después no me lo creían y ya ahora es normal. Ahora me entienden de qué hablo, así como la exposición que realicé en Cartagena sobre el proceso de la violación, fue aceptado y muchas mujeres hablan conmigo y me dicen que se sienten identificadas.

LU: ¿El rechazo hacia tu obra era igual en todos los sitios que la exhibiste?

MA: Donde mejor tuvo acogida mi obra fue en España, un grupo de feministas fue a ver la exposición y ellas tienen más recelo sobre cómo se trata el cuerpo de la mujer, así que entienden mi obra. En España siento que van más adelante que en otros países, me dio la impresión.

LU: Aunque se han realizado diferentes luchas para erradicar el feminicidio y para propiciar igualdad de género, aún se sigue cuestionando a las mujeres sobre si las violaciones sucedieron o no, se considera que la mujer se victimiza y que es culpa de ella que estos eventos sucedan. ¿Qué opinas acerca de esta situación?

MA: Aunque lo mío sucedió hace mucho tiempo ya no hablo sobre mí, si no que hablo sobre la violación en general, soy profesora aquí en la universidad, tenía una cátedra que era arte y feminismo, el tema era la violación. Digamos algunas se inscribían y les costaba hablar sobre ello, se sienten culpables, y yo les digo que la sociedad hace que uno se sienta culpable, es un tabú hablar de ello, así que se sienten liberadas conmigo, yo hablo sin tabú sobre la violación y ellas se deshacen sobre los tabú. Alguna me dijo que sentía que se volvía loca, y yo le decía que era una reacción hacia ello, así que hay un largo camino que recorrer sobre el tabú para hablar de estos temas.

LU: ¿Crees que has realizado una ruptura en la representación del arte entendiendo que anteriormente estos temas eran un tabú?

MA: Para mí ha sido algo natural, en la academia hace treinta años me enseñaban de forma clásica, siento que no he realizado una ruptura. Cuando yo estudiaba hace treinta años era muy académico, después hubo un cambio de *pensum* y se veía más el performance y trabajos con el cuerpo, así que toda esta visión clásica se le transmitía a uno sin que uno se diera cuenta, pienso que cambiando de lugar, así como cuando fui a Londres, observaba que los artistas trabajaban con temas fuertes, era un arte donde todos exponían sus vivencias propias de una forma cruda así que dije que yo podía hacer eso. Tuve una ruptura no por cambiar ni ir en contra de nada, sino porque tuve otras posibilidades y herramientas que adopté. En todas partes era rechazada y entonces insistí porque quería hablar sobre ese tema.