

Lola Vélez En El Contexto De Las Dinámicas Artísticas Y Culturales De La Plástica

Antioqueña

Autoras

Xiomara Escobar Zuluaga

Diana María Murillo Arrieta

Monografía De Grado Para Optar Al Título De Maestras En Artes Visuales

Asesora

Luz Analida Aguirre Restrepo

Magíster En Historia Del Arte

ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2021-2

**Lola Vélez En El Contexto De Las Dinámicas Artísticas Y Culturales De La Plástica
Antioqueña**

Autoras

Xiomara Escobar Zuluaga

Diana María Murillo Arrieta

Monografía De Grado Para Optar Al Título De Mastras En Artes Visuales

ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2021-2

A todas las personas que nos apoyaron y nos motivaron en la realización del trabajo

Agradecimientos

Hacemos mención especial al señor Carlos Uribe R., auxiliar Administrativo del Archivo Histórico de Bello, por su orientación en la búsqueda para enriquecer el proyecto; al artista Edgar Correa por compartirnos datos y proporcionarnos material fotográfico acerca de las obras pictóricas de Lola Vélez; al historiador Manuel Arango Londoño, principal defensor de la memoria de Lola, quien nos compartió publicaciones que ha realizado acerca de la artista. También, queremos agradecer a la docente y asesora Luz Analida Aguirre quien, con sus conocimientos y apoyo, nos guió a través de cada una de las etapas de este proyecto monográfico para alcanzar los resultados que se buscaban. Por otro lado, a la Biblioteca Marco Fidel Suarez y a la Biblioteca Pública Piloto donde nos brindaron recursos y herramientas que fueron necesarios para llevar a cabo el proceso de la investigación. Del mismo modo, al Museo de Antioquia que, por medio de Juli Zapata, nos aportó datos y fotografías de la exposición *De anónimas a manifiestas* en la cual se incluyó a la artista bellanita Lola Vélez.

Por último, queremos agradecer a nuestras familias, quienes siempre estuvieron ahí para darnos palabras de aliento aun cuando nuestros ánimos decaían y quienes nos reconfortaron para renovar energías siempre.

Tabla De Contenido

RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN	8
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	10
JUSTIFICACIÓN	12
OBJETIVOS	14
OBJETIVO GENERAL	14
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	14
1. MARCO TEÓRICO	15
1.1 CONTEXTO HISTÓRICO EN COLOMBIA Y ANTIOQUIA (1930-1950)	15
1.2 BELLO. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX	19
1.3 CONTEXTO ARTÍSTICO	20
1.4 LA PARTICIPACIÓN DE LA MUJER EN EL ARTE	23
1.5 LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER DENTRO DE LA HISTORIA DEL ARTE	24
2. METODOLOGÍA	27
3. SEMBLANZA DEL PROCESO FORMATIVO Y TRAYECTORIA DE LA ARTISTA LOLA VÉLEZ	31
3.1 UN PASO POR LA VIDA DE LOLA	31
3.2 LOLA Y SU APORTE A LA CULTURA ANTIOQUEÑA	36
4. LA CASA DE LOLA. LUGAR DE ENCUENTROS CULTURALES EN BELLO	40
4.1 VALOR ARTÍSTICO Y PATRIMONIAL DE LA CASA	40
4.2 LA CASA DE LOLA VÉLEZ: UN ESPACIO PARA EL OLVIDO	44
5. LOS INTERESES TEMÁTICOS EN LA PINTURA DE LOLA VÉLEZ: UNA REVISIÓN ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA	50
5.1 <i>LA TONGOLELE</i> . UN DESNUDO AL NATURAL	50
5.2 LUPITA: UNA NIÑA CON MIRADA PENETRANTE	59
6. CONCLUSIONES	68
BIBLIOGRAFÍA	70
ANEXOS	77
ANEXO 1. TABLA 1. REFERENTE A LOS ELEMENTOS BÁSICOS DE LAS OBRAS ESTUDIADAS.	77
ANEXO 2. TABLA 2. CÍRCULO CROMÁTICO / OBRA <i>LA TONGOLELE</i>	79
ANEXO 3. TABLA 3. REFERENTE A LOS ELEMENTOS BÁSICOS DE LA OBRA <i>LUPITA</i>	80

ANEXO 4. TABLA 4. CÍRCULO CROMÁTICO / OBRA <i>LUPITA</i>	82
ANEXO 5. PROYECTO DE ACUERDO MUNICIPAL, HOMENAJE A LA PINTORA LOLA VÉLEZ, 2007.	83
ANEXO 6. NUNCA HUBO ACUERDO: EN BELLO DEMOLIERON LA CASA DE LA PINTORA LOLA VÉLEZ, <i>EL COLOMBIANO</i>, 27 DICIEMBRE 2021.	84

Resumen

El presente trabajo investigativo abarca algunos aspectos de la vida y obra de la artista bellanita María Dolores Vélez Sierra, conocida como Lola Vélez (1920-2005). Aquí se hace énfasis en su formación académica, sus exposiciones, el estado actual de su casa en Bello y su valor patrimonial; además de una revisión temática, iconográfica e iconológica de dos de sus obras y las influencias pictóricas. Así mismo, su participación en las dinámicas artísticas y culturales de la plástica antioqueña en la segunda mitad del siglo XX para dar un reconocimiento al rol de la mujer en la escena de la historia del arte local.

Palabras claves: Lola Vélez, pintora, gestora cultural, casa de Lola, *La Tongolele*, *Lupita*.

Introducción

Este trabajo de grado en la modalidad de monografía recoge aspectos históricos y datos importantes a destacar sobre la pintora antioqueña Lola Vélez quien fue partícipe en las distintas dinámicas artísticas de Bello como gestora cultural. Además, se parte de la casi inexistencia de reflexiones teóricas y escritas que se tienen de la artista en la actualidad, dando valor a su rol como mujer dentro de la plástica antioqueña.

En ese sentido, el objetivo de la investigación era realizar una semblanza de la artista que diera cuenta de su vida, familia, formación académica, influencia pictórica, exposiciones, obra artística y la importancia que tuvo en la escena local como una forma de preservar y añadir a la historia del arte antioqueño y colombiano el legado que dejó la artista. Por esta razón, el contenido del trabajo se abordó teniendo en cuenta la participación femenina en las artes plásticas de la segunda mitad del siglo XX a fin de contextualizar el desarrollo artístico de la pintura en la época, además de mencionar el contexto social, económico, político y cultural que desencadenaron cambios paulatinos y que llevaron a ser partícipe a la mujer en el arte en roles de curadora, museóloga, museógrafa, crítica de arte y artista es decir, no simplemente vista como musa para la elaboración de piezas artísticas.

Es entonces como la monografía quedó dividida en tres unidades que recogen aspectos que caben destacar de Lola. La primera unidad temática menciona su infancia, sus estudios, sus viajes, la relación con artistas como Pedro Nel Gómez, Rafael Sáenz, Diego Rivera y Frida Khalo, su participación en la escena local bellanita y su labor como gestora cultural, impartiendo clases a los hijos y empleados de *Fabricato*, sus reconocimientos y premios, así mismo como las exposiciones que realizó.

En la segunda se habla de la casa en la que creció Lola, siendo esta un lugar de encuentros de artistas, ya que además de ser su hogar, era su taller, donde pasaba horas y horas pintando. En este apartado se habla del estado actual de la casa y la pérdida de su valor patrimonial dado que aquel sitio se encuentra en total abandono (hay que señalar que justo después de terminar este trabajo en los medios de comunicación se informaba que la casa de Lola Vélez había sido, finalmente demolida) (Ver Anexo 6. *Nunca hubo acuerdo: en Bello demolieron la casa de la pintora Lola Vélez, El Colombiano, 27 diciembre 2021*).

Y, en la tercera y última unidad temática, el trabajo se concentra en estudiar dos de sus obras. En este caso en particular, se analizaron las piezas conocidas como *La Tongolele* (s. f.) y *Lupita* (1954) a partir del método iconográfico e iconológico de Panofsky, revisando el estilo pictórico, temático e influencia en la obra pictórica de la artista en cuestión.

Finalmente, es importante mencionar que el presente trabajo monográfico surge dentro del proceso de formación académica del pregrado en Artes Visuales del ITM. Institución Universitaria para obtener el título profesional como Maestras en Artes Visuales.

Planteamiento Del Problema

La incursión de la mujer colombiana en los procesos de la educación, incluido el arte, fue desde finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX de trascendencia ya que, en este periodo, empezó a participar de la formación en distintos niveles. Un caso específico fue el paso por las academias dedicadas a la enseñanza de las artes plásticas, actividad que, en un principio, era exclusiva para el género masculino. La ausencia de la mujer en actividades que parecían exclusivas para los hombres se debía a que para aquel entonces la ideología religiosa católica y las concepciones políticas del momento ejercían un dominio sobre los quehaceres femeninos. Esta situación fue así hasta 1930 cuando el control político era del gobierno conservador representado en la figura de Enrique Olaya Herrera. Por esta razón, a las mujeres se les negó –dentro de la academia– la libre elección de los cursos de formación, ya que los temas estaban determinados de acuerdo con el sexo: el desnudo para los hombres; flores y bodegones para las mujeres; y retratos y maternidades para ambos.

Con el paso de los años, en el periodo comprendido entre 1930 y 1950, y ya regidos por una República Liberal (1930-1946), el discurso del estereotipo de la “mujer de casa” (dedicada a su esposo, las labores domésticas y oficios como bordar, entre otros) cambia hacia la concepción de la “mujer moderna” quien participa de sus derechos civiles como ciudadana; ejerce el derecho al voto; tiene acceso a la educación superior y la “independencia económica”. En este sentido, y en lo que se refiere al mundo de las artes, en general, la mujer moderna colombiana de los años cuarenta y cincuenta llegó a desempeñarse en distintos roles como es el caso de la artista plástica Hena Rodríguez; la crítica de arte, Marta Traba; la galerista, Cecilia Ospina; la museóloga y

gestora cultural, Teresa Cuervo Borda y Débora de la Cuesta, entre otras, quienes cumplieron un papel protagónico dentro de las instituciones culturales.

En este complejo contexto de cambios paulatinos y de figuración femenina aparece la artista bellanita María Dolores Vélez Sierra, conocida como Lola Vélez (1920-2005) quien incursionó en el arte mural y la acuarela. El poco conocimiento que existe sobre la producción plástica de la pintora es motivo para plantear una investigación monográfica en la que sea posible dar cuenta de su papel en los procesos del arte local ya que hasta el día de hoy ha permanecido en el olvido, desconocida por críticos, historiadores del arte, artistas, curadores y personas del común.

De acuerdo con lo anterior, el presente trabajo se interesa por rastrear y estudiar el papel de la pintora bellanita y, de este modo, asociarlo con la participación femenina en las artes y su tarea como mujer de la década de los años cincuenta que está experimentando los cambios de la época, con el propósito de dar a conocer su obra en el escenario de las artes plásticas del entorno local mediante la aproximación a sus intereses pictóricos. Siendo así, resulta importante hacerse las siguientes preguntas: ¿De qué manera Lola Vélez participó de las dinámicas artísticas locales durante la segunda mitad del siglo XX y cuál fue su papel en los procesos promotores del arte? ¿Existe alguna semblanza sobre la artista Lola Vélez que dé cuenta del reconocimiento que merece en el campo de las artes plásticas antioqueñas? ¿Con qué artistas tuvo vínculo durante su proceso formativo y de producción artística? ¿Qué importancia tuvo la casa de la artista en el desarrollo de las actividades culturales del municipio de Bello? ¿Cuáles fueron los intereses temáticos en la obra pictórica de Lola Vélez y, a su vez, cuáles sus obras más destacadas?

Justificación

La presente investigación se sustenta en el hecho de la casi inexistencia de estudios o reflexiones teóricas sobre Lola Vélez Sierra y su trabajo artístico. Por esta razón, se busca dar a conocer la participación de la artista en la escena de las artes plásticas local. En esa línea es importante resaltar la labor de otras mujeres artistas, que al igual que Débora Arango, contribuyeron en el desarrollo de la producción artística antioqueña entre 1940 y 1960, un período en el cual la plástica colombiana pasaba por un momento de cambios y agitaciones políticas como sociales y culturales que, inevitablemente, se cristalizaron en el pensamiento plástico.

Dicho lo anterior, este trabajo monográfico sirve para ampliar el panorama de artistas antioqueñas que tuvieron producción en la segunda mitad del siglo XX, seleccionando a Lola, quien, aunque no fue difusora de su obra, la pintura era su estilo de vida; su casa un espacio de exposición, colección de porcelanas y escenario para las tertulias sobre el arte que se sumaban al desarrollo de la cultura de su municipalidad. De acuerdo con estas características, vale traer a colación el pensamiento del historiador y crítico de arte Casimiro Eiger (1995) con respecto al papel de las mujeres en el panorama de las artes cuando hacia 1940 llegó a afirmar que “no hay duda: son las mujeres quienes últimamente desarrollan en el campo de las bellas artes la labor más fecunda y tienen las iniciativas más atrevidas” (p. 451). Y como lo refuerza el historiador del Centro de la Cultura de Bello, Manuel Arango, en la revista *Huellas*, es de destacar el legado de Vélez en los procesos culturales del municipio.

Por otra parte, el hecho de que no exista un trabajo que recoja lo que se ha dicho sobre la pintora (más allá de la ficha técnica de sus obras) motiva la realización de un estudio sobre la artista y su obra. Así, se quiere resaltar la participación de Lola Vélez en las esferas del arte, pues

se trata de una artista que, aunque tuvo poco reconocimiento, a diferencias de otras artistas mujeres, luchó en pro de la existencia de espacios para la promoción del arte y para que, de este modo, la opinión de la mujer fuera tomada en cuenta. Esto lo logró, especialmente, mediante la creación de espacios de promoción cultural que sirvieran de base para el fortalecimiento, consolidación y proyección de las artes de su municipio.

Objetivos

Objetivo General

Reconocer el papel de la pintora antioqueña Lola Vélez en las dinámicas artísticas del municipio de Bello durante la segunda mitad del siglo XX y su rol como promotora de las actividades culturales.

Objetivos Específicos

1. Construir la semblanza de la artista Lola Vélez desde su proceso formativo, pasando por la trayectoria artística y el vínculo con otros pintores de su época que dé cuenta de su participación en el desarrollo de las artes plásticas antioqueñas.
2. Dar cuenta de la importancia que tuvo la casa de la artista como lugar de encuentro para la difusión de actividades culturales y su impacto en el municipio de Bello.
3. Revisar los intereses temáticos en la obra pictórica de Lola Vélez mediante el estudio iconográfico e iconológico de sus obras más destacadas.

1. Marco Teórico

Para comprender el papel de Lola Vélez dentro de las dinámicas del arte antioqueño, es necesario tener en cuenta –en el marco teórico– un periodo de la historia que hizo parte del entramado de la vida de la artista. En este sentido, las dos últimas décadas de la primera mitad del siglo XX, y posterior a ello, se pondrá en discusión el contexto histórico, social, político y cultural de Colombia y Antioquia, haciendo énfasis en las ciudades de Medellín y Bello, lugares en los que la pintora desarrolló toda su labor artística y de gestión cultural. También, se hablará de las artes plásticas antioqueñas y la participación femenina en este medio cultural durante el tiempo señalado. Estos aspectos del marco permiten tener más claridad de esas dinámicas artísticas que influyeron en la producción estética y formación en clave del objeto de estudio representado en la artista en mención.

1.1 Contexto Histórico En Colombia Y Antioquia (1930-1950)

Para hablar del contexto histórico en Colombia desde 1930 a 1950, es necesario hacer un acercamiento a la administración política territorial y los grupos de poder que se originaron a mediados del siglo XIX, los partidos tradicionales: el Liberal y el Conservador influenciados por la participación de la iglesia católica en la política y el sector educativo. Ese modelo de gobierno se caracterizó por las diferencias ideológicas y los antecedentes que los preceden.

De acuerdo con lo anterior, el periodista y caricaturista Antonio Caballero (2016) plantea que el panorama político, social y cultural de Colombia, desde finales del siglo XIX estuvo marcado por el control del partido Conservador, un modelo de gobierno que se instauró en el país durante un largo periodo caracterizado por la división política dentro del mismo, este a su vez

estuvo influenciado hasta cierto punto por la jerarquía de la iglesia católica y debido a las diferencias ideológicas, se tuvieron dos momentos en el que el conservatismo operó en el país; la primera etapa se denominó la Regeneración y estuvo encabezada por Rafael Núñez (1825 - 1894), quien fue presidente de la República desde 1880 hasta 1888; y, el segundo momento, se dio en el año 1899, un período de tensión política entre los liberales y conservadores lo que desató una ola de violencia representada en una serie de guerras civiles, conflictos de carácter social y elitistas como la Guerra de los Mil Días, en la que la victoria la obtuvo el bando conservador en 1902 como fruto de la convicción ideológica de las administraciones reaccionarias de los partidos tradicionales. Pasada la guerra, se firmó el tratado de Herrán, entre Colombia y los Estados Unidos donde se ceden los derechos de la construcción del canal de Panamá, motivo de la pérdida del Istmo. Al año siguiente, en 1903, se consolidó la hegemonía conservadora la cual tuvo una duración cuarenta y seis años (sin interrupciones) hasta 1930, cuando el liberal Enrique Olaya Herrera ganó las elecciones a la presidencia del país en ese mismo año (Caballero, Historia de Colombia, La hegemonía conservadora, párr. 4-11).

Cabe mencionar, como lo explica la investigadora Sandra Patricia Ramírez (2011), que, para la década de 1920, en ciudades como Medellín y Bogotá, se presentaba un notable aumento en la población, el sector industrial, el desarrollo urbano, y la apuesta por la construcción de ferrocarriles. El campo cultural, creció con el interés de la literatura y las artes plásticas en búsqueda de lo propio, lo que se convirtió en un rasgo distintivo y definitivo para el devenir nacional porque, de este modo, comienza a aparecer la modernidad en el país. Los intelectuales y estudiantes comenzaron a preocuparse por el paso hacia lo nuevo, y cómo éste iba transformando a la sociedad (p. 221).

En esta medida, los años treinta del siglo XX en Colombia, como se había mencionado, comenzó con el fin de más de dos décadas del mandato del partido político Conservador. A partir del gobierno de Olaya Herrera se dio inicio a un largo periodo de poder a cargo del partido Liberal, gobernando durante dieciséis años consecutivos. También hay que decir que hacia 1936, Laureano Gómez, miembro del partido Conservador, fundó el periódico *El Siglo*, un medio impreso que se dedicó a criticar la gestión política de los liberales (Bicentenario, Los partidos y sus hegemonías, 2018).

Posteriormente, para las elecciones presidenciales de 1946 se presentaron candidatos de diferentes partidos políticos para la presidencia, saliendo ganador el partido conservador representado en la figura del antioqueño Mariano Ospina (1891-1976). El gobierno de Ospina inició en 1946 y finalizó en 1950, pero desde el momento en que lanzó su candidatura propuso un modelo de gobierno bipartidista, que tenía el objetivo de la alternancia de un periodo de cuatro años para cada partido con el fin de disminuir la violencia generada en la política producto del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, en una etapa que ha sido denominada *El Bogotazo* (Gechem, 2009, p. 135). Esto significó que, para la segunda mitad del siglo XX, Colombia estuviera gobernada, nuevamente, por un conservador. En este caso, se trató de Laureano Gómez Castro en un mandato que no duró mucho (1950-1951), debido a que quiso gobernar pensando en que, el dogma religioso y la política serían lo mejor para la sociedad (p. 137). Es por eso que, censuró todo lo que iba en contra de la moral cristiana, además promovió movimientos anticomunistas, antiviolencia, favoreciendo las dinámicas norteamericanas (p. 138). Cuando Gómez se retiró de la presidencia, quien lo precedió en el cargo fue Roberto Urdaneta, quien luchó por el orden, y el control de la violencia, aspecto que no tuvo éxito, porque en 1953, se declaró un golpe de Estado. La presencia de la violencia se hace aún más fuerte, pasando el poder a manos de los militares.

Así, Gustavo Rojas Pinilla fue elegido con consentimiento de la comunidad civil para manejar el Estado, quien decidió romper con el régimen bipartidista y su gobierno pasó a ser una dictadura, apoyado por el cuerpo militar con la intención de recuperar el poder político de los partidos y detener la violencia.

En 1958 liberales y conservadores firman un pacto para acabar con la dictadura de Rojas, en donde se acordó la alternancia de un partido en el poder político durante un periodo de cuatro años. Un acuerdo que se mantuvo vigente durante dieciséis años, es decir, hasta 1974, donde los candidatos eran elegidos por ese pacto entre ambos partidos.

En lo que atañe al contexto antioqueño, Ramírez Patiño (2011) señala que la década de los cincuenta en Medellín giraba en torno a los asuntos económicos, sociales, políticos y culturales. Según la autora, era:

Un periodo de desplazamiento e inmigración territorial donde las personas llegaban a la ciudad en búsqueda de oportunidades, en las que estaban el estudio de los jóvenes, el crecimiento de los negocios, la actividad política y la búsqueda de mejores oportunidades (p. 221).

De este modo, el siglo XX significó para Medellín un desarrollo urbano y de progreso económico, posicionándose como un modelo de industrialización, ya que, durante la primera mitad del siglo XX, se destacó por ser una ciudad con apogeo en la industria textil propiciando así un mayor auge de empleo para los habitantes. En consecuencia, empezó a conocerse como una ciudad principal debido, precisamente, a su dinámica de industrialización, el desarrollo cafetero y la explotación del oro. En esta ciudad residían los comerciantes, mineros y cafeteros de Antioquia. Así, la nueva urbe supo reinventarse dejando a un lado los altos índices de violencia, buscando un

resurgimiento orientado hacia la generación de conocimiento e innovación tecnológica (Sánchez, 2013, párr. 4-11).

Medellín llegó a convertirse no solo en el centro industrial de Antioquia, sino también de Colombia por su interés en emprender y exportar sus productos propios. Este apogeo industrial data entre inicios de los cuarenta y finales de la década de los sesenta. Aunque en los setenta se llega a un momento de crisis, ya que todo se concentraba en la producción manufacturera y la inversión estaba sobre esta sola industria lo que generó un problema económico derivado de su especialización, ya que Medellín no supo amortiguar el riesgo pues no buscó nuevas alternativas para su fortalecimiento financiero (Glaeser, 2011).

Con lo anterior, para la primera mitad del siglo XX, Antioquia logró una estabilidad económica y a la vez una transformación social y política, donde la población se veía implicada en las diferentes actividades de producción relacionadas con el sector cafetero, textil, minero, y comercial, lo que significó un cambio trascendental en la economía del país, la migración de los campesinos a las ciudades, pero, además la violencia que propició la lucha del poder político entre los partidos liberal y conservador.

1.2 Bello. Primera Mitad Del Siglo XX

Durante la primera mitad del siglo XX, Bello se convirtió en municipio el 29 de abril de 1913, debido a una ordenanza de la Asamblea Departamental, fecha en la que se contaba con los primeros rieles del ferrocarril en el municipio y el avance de la construcción de la estación que conectaba al municipio con la ciudad de Medellín y el resto departamento antioqueño. Esto permitió que se produjeran una serie de transformaciones en el desarrollo urbanístico de éste, influyendo en el crecimiento demográfico, aumentando significativamente la población, a partir de la primera fábrica que estableciera sus instalaciones en aquel lugar. Se trató de la *Compañía*

Antioqueña de Tejidos (Tejicondor), que se reconoció como la *Fábrica de Tejidos de Bello*, y pertenecía a varios ingenieros y al General Pedro Nel Ospina Vásquez. A esto se sumó la apertura de los talleres del Ferrocarril entre 1921 y 1925 los cuales funcionaron como espacios de práctica para los futuros ingenieros, ejerciendo oficios mecánicos, metalúrgicos y eléctricos (Arboleda, 1998, párr. 1). Adicionalmente, para 1923, se creó la *Fábrica de Hilados y Tejidos del Hato*, conocida actualmente como *Fabricato*, y se registró que para ese entonces el número de habitantes era aproximadamente de 6.000; contaba con 7 escuelas rurales y 47 cantinas. Cabe resaltar que de cierta forma la empresa *Fabricato* al enfocarse en la realización de obras sociales, aportes económicos para el primer acueducto de Bello de 1948 y su interés por la educación, permitió que este municipio creciera poco a poco en el desarrollo urbanístico, social y cultural, como, por ejemplo, al destinar becas e implementar políticas para capacitar a sus obreros, para permitir que los hijos de estos tuvieran acceso a la educación (párr. 3-4).

Por otro lado, cabe mencionar que entre 1950 y 1980, el fortalecimiento de la industria textil tuvo un impacto a nivel departamental, poniendo en la mira los municipios de Bello e Itagüí, ya que su principal actividad económica dependía de este sector.

1.3 Contexto Artístico

El inicio del siglo XX, estuvo marcado por las diferentes transformaciones que se dieron a nivel político, social y cultural, en este caso, la noción de lo latinoamericano, en el que se desarrolló un arte americanista (un arte identitario) que se preocupaba por mostrar lo representativo de cada territorio, desligándose de las teorías plásticas del arte europeo, representando los mitos, el paisaje propio y los diferentes conflictos social y político en Colombia, influenciado por el muralismo mexicano. Por tanto, la década de los años treinta se conoce como el inicio de un arte americanista y nacionalista de carácter social. Luego, para la siguiente década, los artistas estaban

muy comprometidos con ese tipo de arte, mostrando su desaprobación a la llegada de las vanguardias internacionales, en el que el arte abstracto se instauró en el país entre los años cincuenta y sesenta. Este asunto fue abordado por Alba Gutiérrez y Sofía Arango en su libro *Estética de la Modernidad y Artes plásticas en Antioquia* (2002).

Mencionado lo anterior, se puede entender que el cambio en las dinámicas que operaron en el país durante ese periodo, hace referencia a la importancia que se le comienza dar al arte dentro de los temas de interés junto con lo político, progreso industrial y el aumento demográfico en las principales ciudades, y en el que artistas como Eladio Vélez (1897-1967) y Pedro Nel Gómez (1899-1984), ambos oriundos del departamento de Antioquia tuvieron una notable participación a partir de los años treinta, en el que impartían diferentes ideales, ocasionando división entre eladistas y pedronelistas, siendo estos los representantes de la primera generación de artistas.

En el caso de Colombia esto se vio reflejado en la medida en que los literatos, intelectuales y estudiantes (influenciados por las otras tendencias de nacionalismo) alejándose de la idea eurocentrista comprendieron la necesidad de comenzar a construir su propia identidad partiendo de sus costumbres, tradiciones, su gente y sus paisajes, creando un espíritu nacionalista que hace referencia a lo nativo y que en gran medida bebe de lo que fue el muralismo en México, donde la presencia de lo latinoamericano como algo identitario promovió el impulso de la educación artística, creándose así las escuelas al aire libre en las cuales los mismos indígenas pintaban y recreaban sus costumbres y se resalta el hecho de reencontrarse con su historia.

Asimismo, para finales de los cuarenta y comienzos de 1960 el panorama de las artes plásticas en Colombia estuvo marcado por ser un periodo de transformaciones sociales, además de la configuración del arte moderno en el país, que cambió el lenguaje plástico y el escenario de las

artes. Un cambio que tuvo relación con la producción y el pensamiento plástico, que integraba una crítica especializada y nuevos espacios culturales, que ayudaron a mostrar propuestas artísticas de nuevos artistas que empezaron a surgir en ese momento (Arango y Gutiérrez , 2015, p. 18). Además, los medios de comunicación como las revistas especializadas, la radio (*Radiodifusora Nacional* con el programa de Casimiro Eiger), eventos como los salones de artistas, certámenes de encuentro de artistas y críticos y los programas de televisión (la llegada de Marta Traba a la tv colombiana, con su mirada sobre el arte moderno) se encargaron de impulsar las nuevas corrientes artísticas, llevándolos a tener un público más amplio que, de alguna manera permitiera educar a las personas que empezaban a entrar a ese medio, para que entraran a comprender los cambios estilísticos que se estaban dando, por ejemplo, en la pintura pasando de academicista a tener relación con las vanguardias; por otra parte empezaron a aparecer figuras como la del “marchante” que ayudaron a posicionar a la generación de artistas jóvenes dando lugar así a la propuesta artística de vanguardia en las artes plásticas colombianas.

Por esta razón, la artista plástica Alba Cecilia Gutiérrez (2015) afirma que para 1949 y 1951, con los Salones Nacionales de Pintura, el arte se convierte en una oportunidad, que pone en evidencia el rechazo que existe en la élite antioqueña por las tendencias vanguardistas que iniciaban por aquel entonces en Bogotá (p. 22). Un claro ejemplo de lo mencionado por la autora es cómo los artistas antioqueños de la época estaban en contra del arte abstracto, todo porque para ellos la pintura y la escultura, necesitaban de la figuración para que los contenidos de las obras fueran reconocidos por la comunidad, ya que desde su visión la función del arte era representar las inquietudes, valores y problemas sociales del territorio al que pertenecen, por lo que los artistas estaban obligados a ser partícipes de las luchas sociales y dar cuentas de éstas a través de su lenguaje estético y artístico.

Después de todo, los Salones Nacionales de Arte pasaron a ser el “ojo tuerto” de muchos críticos que no entendían cómo se le daba relevancia a un arte que era nocivo, si se ve desde la moral católica, para la sociedad (Martínez, 2016). Como resultado, a finales de la década del cuarenta y comienzos de la década del cincuenta hubo un cambio de gusto y comprensión de las nuevas formas de producción artística, además de las nuevas ideas estéticas por parte de críticos, artistas y el público consumidor de arte. También hay que destacar que con la aparición del grupo de artistas Bachué se iniciaba en Colombia la revolución en contra del academicismo, donde se rechaza el concepto tradicional de belleza y los cánones de la figura humana heredados del arte griego. Sin duda un trabajo artístico que se diferencia de la vanguardia internacional por su carácter social, nacionalista y americanista, con el que se pretendía crear imágenes que representaran de forma auténtica el paisaje tropical, los conflictos, los mitos populares, los campesinos, los obreros y los indígenas.

1.4 La Participación De La Mujer En El Arte

Al comenzar del siglo XX, la doctrina religiosa ejercía mucho poder y controlaba diferentes sectores en la sociedad. Por eso, los trabajos artísticos que denunciaban los actos de inconformidad con el estado eran censurados por el poder laico o político ya que mostraban la realidad del momento. Un ejemplo de esto es cómo la mujer tenía poca participación en la educación artística y muchas limitaciones para expresarse libremente. Por este motivo su rol para construirse como sujeto dentro de la sociedad, empezó a cuestionar y a criticar las carencias y limitaciones por las que pasaba, por lo que surgieron movimientos de mujeres para adquirir un cierto grado de visibilidad. Uno de estos movimientos tuvo influencia en la educación y la cultura, a lo que las historiadoras Lola Luna y Norma Villarreal (1994) dicen que:

El acceso a la educación y a la cultura fue un factor que contribuyó al cambio en la vida de las mujeres. En el campo de la reflexión intelectual, las letras y las artes hicieron visibles a muchas mujeres de las primeras décadas (p. 67).

Es entonces cómo, desde el campo artístico que era socialmente aceptado, las mujeres iniciaron su labor crítica para dejar de lado la idea de que solo estaban a cargo de las labores domésticas, dedicándose a otras actividades, las cuales solo eran válidas, si eran realizadas por los hombres.

De igual modo, la impresión que se tuvo sobre el trabajo de la mujer en la pintura al fresco, en un momento en que apenas comenzaba a ingresar al ámbito laboral, revivió la polémica en torno a la pérdida de su feminidad y por esa razón se crearon instituciones como el Patronato de Obreras, para que las mujeres no se olvidaran de su rol tradicional (oficios domésticos) al desempeñarse en diferentes áreas de producción (Garcés, 2004). Esto refleja la poca aceptación que tuvo la mujer en el momento de realizar las mismas actividades plásticas que el hombre, pero debido a la rebeldía (por así decirlo) de varias mujeres artistas –que rompieron con lo establecido– abrieron paso para que las dinámicas en la formación y el desarrollo de oficios artísticos o roles culturales se desempeñaran sin distinción del sexo dado que un género no determinaba su identidad sexual y su capacidad para realizar una labor.

1.5 La Representación De La Mujer Dentro De La Historia Del Arte

La representación de la mujer dentro de la historia del arte desde sus inicios ha estado regida por una jerarquía de poder donde el hombre domina la mujer. Es por eso que las imágenes que han configurado la identidad femenina han estado prefiguradas a partir de los artistas masculinos, considerando el estereotipo de la mujer dentro de las obras de arte como la “musa” que sólo sirve para otorgar inspiración al hombre, pero ésta, en el supuesto, no puede crear arte

como él (Magaña, 2014, p. 191). Entonces esa idea de la mujer como objeto receptor y objeto de contemplación se ha visto evidenciada en representaciones como *La venus de Willendorf* una estatuilla de mujer que data los 20.000 y 22.000 años a. C., a la que se le atribuyen la fertilidad por su cuerpo voluptuoso con grandes y amplias caderas, donde el cuerpo es visto como símbolo del dogma. Así mismo, en el relieve tallado en piedra realizado entre 1.125 y 1.135 conocido como *El juicio final* en la Catedral de San Lázaro en Autun (Francia). El detalle de Eva la mujer que es concebida a partir de la costilla del hombre por Dios, su corporalidad es sensual comparándola con la desnudez y los pecados de la carne.

Lo anterior evidencia la necesidad que existe en la historia del arte para establecer nuevas imágenes y crear una nueva identidad femenina donde se obtenga un reconocimiento de la capacidad creativa de la mujer, por eso las mujeres artistas han establecido un recurso a través del arte para reclamar su condición de creadoras, haciendo revisiones del cuerpo femenino que han servido de indicadores de la identidad cultural y social que han sido puestas a debatir en obras de artistas mujeres como Judy Chicago y su obra *Torso armario* en la que se presenta el sexo femenino como imagen positiva y la obra de Ana Mendieta de la serie *Siluetas* donde el cuerpo femenino es tomado como territorio. Mujeres artistas que, al igual que Débora Arango y Lola Vélez, tienen una aproximación personal en cuanto a una nueva visión sobre los estereotipos reproductivos, afectivos y sociales de la figura femenina, planteando el problema de la identidad desde aspectos como indagar una manera femenina para ver y entender el mundo, además de los estereotipos femeninos tradicionales, que están vigentes en la sociedad actual.

Para concluir, el cambio en los roles de la mujer que fueran preestablecidos por la iglesia y el poder de turno se fue transformando principalmente por el discurso de la igualdad y la libertad. Esto se basó en los derechos civiles del hombre como ciudadano y en la ruptura con la idea de una supuesta inferioridad de la mujer. No obstante, lo que ayudó a que la mujer pudiera desempeñarse en diferentes roles y en diferentes espacios públicos de manera progresiva se atribuye en gran parte a la educación, pues ya pudo acceder a una profesión, como las artes plásticas y la gestión cultural. Asimismo, los partidos políticos que estuvieron al mando, influyeron en la manera en cómo se desarrollaba una cultura artística que se encontraba entre el paso de un arte nacionalista hacia un discurso del arte moderno en el país.

2. Metodología

La metodología que se aplicó para el desarrollo de la presente monografía fue de carácter cualitativa desde la investigación documental. Con relación a ésta la bióloga Isabel Chong (2007) afirma que se requiere en el proceso “primero que nada una fase de investigación; es decir, la búsqueda e identificación de fuentes de información, su localización y obtención, etcétera. Una vez analizadas y valoradas es necesario sistematizar toda la información que consideremos valiosa” (p. 188). Es entonces que, para aplicar esta metodología, se hizo la recolección de información mediante la búsqueda y acceso a fuentes primarias y secundarias relacionadas con la artista en cuestión, el contexto social, político y cultural de su época. Con respecto a las fuentes primarias, fue posible el acceso a la obra y a una serie de entrevistas relacionadas con la pintora. Por esta razón, se usó la técnica de investigación social, mediante el uso de entrevistas semi estructuradas en dos etapas; la primera, a modo de preguntas abiertas, dando como resultado datos básicos y generales, muy descriptivos, que hablaban de los intereses artísticos, la formación y la relación de la pintora con el medio. Por otro lado, en la segunda etapa, la entrevista fue programada, realizando preguntas concretas, para obtener información más específica de la artista. Aludiendo a lo anterior, los testimonios fueron obtenidos a partir de los encuentros con el historiador del Centro de Historia de Bello y escritor de la *Revista Huellas*, Manuel Arango Londoño; el artista Edgar Correa; y Carlos E. Uribe Restrepo, auxiliar administrativo del Archivo Histórico de Bello, ubicado en la Biblioteca Marco Fidel Suárez. Además, se hicieron registros de las obras rastreadas que hicieron parte de la producción artística de Lola Vélez y su papel en la plástica antioqueña.

En cuanto a las segundas referencias, se revisaron libros, periódicos, revistas, catálogos de

exposiciones, plegables y artículos en la web. En esta búsqueda la revisión de fuentes bibliográficas, hemerográficas y documentales, se hizo en diferentes bibliotecas visitadas como, por ejemplo, la Biblioteca Pública Piloto, el Centro de Documentación del Museo de Antioquia, y por último la Biblioteca Pública Marco Fidel Suárez (Bello). Este último de gran preponderancia, porque permitió concertar entrevistas con personas que tuvieron cercanía a la artista o datos de ésta.

Así mismo, la forma en que se consignó y se desglosó la información recopilada, fue a través de la construcción de tres apartados en los que se hace referencia al contexto social y cultural en el que estaba inmersa la artista, un ejercicio descriptivo y deductivo. El primer capítulo *Semblanza Del Proceso Formativo Y Trayectoria De La Artista Lola Vélez* está acompañado con datos sobre su vida y formación. Para esto se tuvieron en cuenta diferentes fuentes, en especial, la *Revista Huellas* y la revista *Bitácora*, los testimonios de las entrevistas y publicaciones de libros y periódicos donde se hicieron referencias a la artista después de su fallecimiento.

El segundo capítulo *La Casa de Lola. Lugar de Encuentros en Bello* alude al espacio habitacional de la artista y su función como lugar de tertulia. La información contenida fue tomada de las entrevistas, artículos de revista y periódico, además de un pequeño banco de imágenes de una persona anónima quien visitó la casa cuando estaba abierta al público y el archivo histórico que nos compartió Carlos Uribe, quien tiene acceso a este en la Biblioteca Marco Fidel Suarez. Cabe resaltar que el estado en el que se encuentra esta casa en la actualidad, es en una situación de abandono y ruinas, además, lamentablemente no se tuvo acceso directo cuando aún estaba en funcionamiento.

Por último, el tercer capítulo *Los intereses temáticos en la pintura de Lola Vélez: una*

revisión iconográfica e iconológica da cuenta de aspectos visuales que están relacionados con el estilo, temas y géneros abordados en la producción de la artista. Además, se registraron una serie de obras de la siguiente manera: revisando la bibliografía recopilada y obtenida en la que aparecen algunas obras, verificando los antecedentes o mejor dicho la circulación de las pinturas dependiendo del formato en que se encontraba registrada la obra; luego, dicha información se sistematizó agregando las fotografías y los datos técnicos de estas piezas con observaciones, incluyendo algunas citas y referencias de publicaciones como artículos de revista o catálogo de exposición donde fueron publicadas y en algunos casos comentadas por diferentes autores. Finalmente, como tercer paso se comprobó la información obtenida de estas obras y se seleccionaron del mismo documento algunas piezas que se consideraron importantes abordar en esta tercera unidad temática, haciendo un análisis iconológico e iconográfico basado en el método de Panofsky, porque este permite estudiar las piezas artísticas haciendo énfasis en su significado, representación pictórica y características tanto formales como técnicas:

El análisis iconográfico, que se ocupa de las imágenes, historias y alegorías, en vez de motivos, presupone, desde luego, mucho más que la familiaridad con objetos y acciones que adquirimos a través de la experiencia práctica. Presupone una familiaridad con temas o conceptos específicos, tal como han sido transmitidos a través de las fuentes literarias, hayan sido adquiridos por la lectura intencionada o por la tradición oral (Panofsky, 1998, p. 6).

De lo anterior, se puede deducir que con el estudio iconográfico es posible interpretar las imágenes para tener una mejor comprensión de ellas y, en este caso, permitiría realizar un análisis exhaustivo y a fondo de cada uno de los elementos que contengan las obras de la artista Lola Vélez. Cabe mencionar que tanto la iconografía como la iconología se encargan de estudiar los atributos

y aspectos culturales de las imágenes, por lo que con estas se puede interactuar no sólo con el contexto en el que están inmersas las obras de la artista sino también con las obras donde se tendrá una comunicación con las mismas, un proceso que permitió la revisión de las temáticas y estilo pictórico de Lola.

Cabe agregar que los registros fotográficos de las obras se tomaron de las publicaciones encontradas y de las imágenes que fueron compartidas por las personas entrevistadas, por lo que a pesar de la mala calidad con las que fueron tomadas las fotografías de las obras, se realizó un ejercicio de recoger datos para agregar a la ficha técnica de las piezas; por lo tanto, se alcanzó a identificar en las imágenes que en algunas aparece la fecha y la firma de la autora, mientras que en otras carecen de información. De lo anterior se puede decir, que se hizo un análisis que no se limitó meramente a lo técnico, sino que abarcó cuestiones estéticas de la imagen, poniendo en contexto la producción artística de Lola Vélez para aproximarse a los temas y géneros de los cuales ella tuvo mayor preferencia, del lenguaje plástico y los elementos que están presentes en su trabajo, por medio de un ejercicio descriptivo y reflexivo del tema representado.

3. Semblanza Del Proceso Formativo Y Trayectoria De La Artista Lola Vélez

En este capítulo se abordan detalles sobre la vida y la obra de la artista Lola Vélez donde se señalan aspectos como sus estudios académicos y artísticos, su viaje a México, sus reconocimientos y premios; también, su relación con artistas y maestros como Pedro Nel Gómez, Rafael Sáenz, Diego Rivera y Frida Khalo. Además, se estudia la importancia e incidencia que tuvo la artista en las artes plásticas antioqueñas.

3.1 Un Paso Por La Vida De Lola

María Dolores Vélez Sierra es conocida en el medio artístico antioqueño como Lola Vélez. Nació en Bello el 5 de mayo de 1920 y murió el 23 de marzo de 2005. Era hija de Rafael Vélez y Dolores Sierra. Tuvo ocho hermanos, dos de la primera relación de pareja de su madre, Berta y Luis Escobar y seis del segundo matrimonio representados en Alonso de Jesús, Margarita, Rafael Antonio, Augusto, María Ligia, Ignacio y, por último, Lola. Sus estudios de primaria y bachillerato los realizó en el Colegio de La Presentación de Bello, donde tuvo interés en el deporte llegando a ser la capitana del equipo de baloncesto, además, de su motivación por pintar que inició desde muy temprana edad (Ver Imagen 1). Durante esta época, en Medellín, el arte estaba comprometido con lo social, llevando a los artistas a encontrar en un medio expresivo, como la acuarela, el vehículo idóneo que aportaba al proceso y experiencias de la artista (Arango, 2013, p. 9).



Imagen 1. *Lola Vélez a los 15 años* (1935). Plegable *Bello Comenta*, Número 15, 2006

Luego de terminar sus estudios secundarios, Lola se dedicó a la pintura e ingresó al Instituto de Bellas Artes de Medellín en la primera mitad del siglo XX cuando tenía veinte años para formarse en la Escuela de Dibujo, Pintura y Escultura donde fue alumna del pintor Pedro Nel Gómez. Más adelante, hizo parte del grupo de estudiantes de Rafael Sáenz en el mismo instituto y, posteriormente, en la Casa de la Cultura (1954) que luego se convertiría en el Instituto de Artes Plásticas y Aplicadas Francisco Antonio Cano y que mucho después será el Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes (1980) de la Universidad de Antioquia. A su vez, ella sirvió de modelo a sus maestros quienes la retrataron en algunos de sus cuadros los cuales estuvieron exhibidos en la casa que habitó la artista, antes de que ésta empezara a derrumbarse (Ver Imagen 2).



Imagen 2. *Lola Vélez* (s. f.), óleo sobre lienzo, 78 x 57 aprox., Rafael Sáenz, colección particular

En 1950, la pintora se ganó una beca para estudiar en México. Viajó para afianzar sus estudios en el dibujo y la pintura de caballete, además de conocer sobre la pintura mural en el taller de Diego Rivera, convirtiéndose en su discípula. Allí fortaleció su conocimiento tal y como se referencia en el editorial de la *Revista Huellas* (2004) cuando se afirma que la artista aprendió del muralista mexicano Rivera el dibujo, el uso del color, además de técnicas como la pintura al temple, el fresco y secretos como las emulsiones de huevo con pigmentos y la acuarela en tela (p. 3). Su estancia en México le permitió fortalecer su pasión por la investigación. Es entonces como la artista, poco a poco, fue acrecentando su bagaje tanto académico como artístico, esto debido a que, posteriormente en 1954 regresó a aquella ciudad con el fin de estudiar restauración en la Escuela Churubusco. En esta misma época falleció su padre Rafael Vélez, y en el contexto mexicano le tocó vivir la muerte de Frida Kahlo, quien para aquel entonces estaba parálitica. Cabe

mencionar que Lola compartió con Frida Kahlo y colaboró con el maestro Rivera en algunos murales.

Este pintor, quien con cariño la llamaba *la güera colombiana* o *la mona*, le tenía tanto afecto a la artista bellanita que, según el historiador Manuel Arango (2013) en el libro *Diego Rivera. 50 años de su labor artística* (1951), de su puño y letra, dedicó unas palabras a la pintora que expresaban lo siguiente:

Para mi querida discípula talentosa, simpática y guapa Lolita Vélez Sierra en recuerdo del placer de haberla visto trabajando en mi taller y con mis deseos de verla de vuelta aquí cuanto antes sea posible. Diego Rivera, diciembre 18 de 1954.

Por otra parte, según la historiadora del arte María Cecilia Ríos Mesa, en su trabajo de grado *Presencia femenina en las artes plásticas de Antioquia en la primera mitad del siglo XX* (2007) la artista visitó otros países y tuvo la posibilidad de conocer diferentes culturas. Entre estos estaban Venezuela, Panamá, Estados Unidos, España, Francia, Inglaterra, Alemania, Suiza, Italia e Islas Antillanas. Su paso por estos países le sirvió de aporte para su cultivo y consolidación cultural sumado al desarrollo de su obra donde trató temas cotidianos, paisajes y flores, al igual que representaciones de la figura femenina como, por ejemplo, la pieza conocida como *Tongolele* (Ríos, 2007).

Su obra pictórica fue exhibida en entidades como la Galería Picasso (Medellín, 1965), el Museo de Zea –hoy Museo de Antioquia– (1957, 1966, 1988), la Casa del Ingeniero (1973), Museo El Castillo (1985, 1986) y la Biblioteca Marco Fidel Suárez (Bello, 1984). También presentó su obra en el Banco de la República y la Cámara de Comercio de Medellín, de las que no se cuenta con una fecha exacta.

De acuerdo con Arango, la artista obtuvo reconocimientos y premios en el *Concurso de Tarjetas de Navidad* organizado por la empresa *Fabricato* para la celebración del quinto aniversario de esta entidad. La pintora usó el seudónimo de *Mona* y recibió un premio especial con un dibujo relacionado con la natividad, ya que se alcanza observar en esta pieza dos ángeles en la parte superior tocando trompeta sobre el pueblo (Ver Imagen 3).



Imagen 3. *Tarjeta de navidad* (1965) Lola Vélez, Premio especial en Fabricato.

Otros reconocimientos que obtuvo fueron el primer premio en el concurso de acuarelistas de la Biblioteca Marco Fidel Suárez (1998) (Ver Imagen 4); el premio al Mérito Cívico Municipio de Bello; Manifiesto Rectoral de la Sociedad de Mejoras Públicas y del Instituto de Bellas Artes “por la extensa labor plástica que le ha valido numerosos éxitos respaldados en la suficiencia de su obra” (2001); y la Distinción Administración San Nicolás de las Garzas del Club Rotario de Bello.



Imagen 4. *Lola Vélez con la acuarela de la choza de Marco Fidel Suárez.* Biografías grandes valores del arte. N° 5. 1990.

Lo anterior evidencia que la artista tuvo presencia en la escena local. Aunque Lola no es reconocida fuertemente en el contexto artístico antioqueño, trabajó de manera ardua para que el municipio de Bello fuese reconocido como *La ciudad de los artistas*, haciendo parte del Centro Cultural Marco Fidel Suárez junto a Rafael Castaño, Delimiro Moreno, Abel Álvarez, Hernando Velásquez, Abelardo Ospina, José Ospina, entre otros. Como se observa era la única mujer dentro del grupo de hombres interesados en la proyección de la cultura bellanita.

3.2 Lola Y Su Aporte A La Cultura Antioqueña

En el editorial de la *Revista Huellas* (2004) Lola es considerada un “estandarte” de la pintura antioqueña, así mismo como patrimonio cultural de Bello (p. 3). Esta afirmación era debida a las actividades culturales, artísticas y cívicas que desempeñó como, por ejemplo, su labor en calidad de profesora de pintura en la empresa *Fabricato* y el Centro Cultural Marco Fidel Suárez y una que otra clase privada hasta el día de su muerte. Estas actividades las realizó en pro del desarrollo social. Lola dictó clases de dibujo y pintura a las esposas de los directivos de la entidad, a los hijos de los empleados y a los trabajadores. De estas clases surgió un primer grupo de artistas bellanitas, además, la pintora impulsó el concurso para premiar la mejor tarjeta de navidad dentro

de la empresa, del cual, como se indicó anteriormente, recibió una mención. Por otro lado, Lola fue socia fundadora de la Unión Femenina Fabricato (UNIFA) que más tarde pasó a ser la Unión de Secretarías y Empleadas de Fabricato. Además, trabajó en la biblioteca de esta empresa. Con la gestión de la artista y su deseo de expandir el arte por doquier se afirma en diferentes publicaciones de periódicos que Lola fue una colaboradora constante de los programas de difusión artística en su municipio. Para 1955, hizo parte del Centro Cultural Marco Fidel Suárez, junto con otros personajes locales como el Presbítero Tiberio López, Francisco Cadavid, Dolly López de Mesa, entre otros. También, se le atribuyen diferentes menciones, por la labor de la promoción cultural, artística y cívica, en la que se destacó como una figura representativa del contexto local de su municipio.

Sus inicios en la pintura se pueden percibir desde que estudió el bachillerato, tiempo en el que demostraba su habilidad por las artes. Antes de terminar sus estudios en el colegio, se dedicó de lleno a la pintura, es por eso que desde 1945 se dice que fue tanto su inclinación por este medio expresivo, que ingresó al Instituto de Bellas Artes, en donde tuvo grandes maestros como: Pedro Nel Gómez, Rafael Sáenz y Carlos Correa, artistas que fueron considerablemente notorios en el panorama artístico de Colombia. Tomando en cuenta que a pesar de que fue discípula de ellos conformaron, a su vez, una gran amistad fortalecida por los intereses que compartían de la pintura y las tertulias que organizaba en su casa así como en los diferentes sitios en los que se encontraban, o en las clases que recibía. En una entrevista que se realizó a la artista, en el año 2003, cuenta que fue alumna amada por Rafael Sáenz. Él le enseñó dibujo y pintura y Pedro Nel, la acuarela. Como ella decía “somos una barra grandísima que tomaba clases en un salón que Bellas Artes les dio por la Playa” (Entrevista No. 8, Aguirre, 2003).

Según el historiador Manuel Arango, Lola Vélez nunca dejó de pintar porque la misma artista decía “yo descanso pintando” (p. 11). La frase anterior muestra lo importante que era esto para la pintora. Lo que se convirtió para ella en una especie de ritual, siempre buscando esa frontera entre el arte y la vida. Es decir que dedicó parte de su vida a la pintura y otra muy importante al desarrollo de la cultura de Bello y, aunque no se encargó de circular su obra, fue una gran difusora de todas las actividades que involucraban las artes, con el fin de que los bellanitas pudieran participar.

Un último reconocimiento que se le hizo a la artista fue en el año 2001, cuando con 81 años de edad, recibió una invitación para presentar su obra en una retrospectiva en el Hotel Dann Carlton Belfort de la ciudad de Medellín. Sin embargo, en el montaje de esta exposición fueron rechazados algunos cuadros que, de acuerdo con el medio impreso *Bello Comenta* (2006), le habían causado sentimientos de desilusión. Lamentablemente, al indagar sobre esta exposición en el hotel, no fue posible encontrar información porque hacia el año 2005 hubo cambio de administración y no quedaron los registros de las distintas exhibiciones de obras plásticas que fueron presentadas en este lugar, incluyendo la exhibición de la obra de Lola Vélez.

Dado el papel de la artista en su municipio cabe mencionar que existen diferentes espacios que llevan su nombre. Es el caso de la sala rotonda ubicada en el primer piso de la Biblioteca Marco Fidel Suárez, que se conoce en la actualidad como Rotonda Lola Vélez y la Institución Educativa La Milagrosa ubicada en la calle 62A No. 54-41, en el barrio El Cairo, sólo que antes del año 2002, operaba de manera independiente como Colegio para jóvenes y adultos con el nombre de Lola Vélez Sierra.

Para Manuel Arango, Lola Vélez fue la pionera del movimiento cultural en Bello, su patria chica. Se puede decir que uno de los mejores legados de la artista a este municipio fue su casa,

ubicada en la esquina de la Calle 53 con la Avenida 50A y que podría ser considerada como un pequeño museo si contuviera todos los objetos intactos tal y como los dejó la pintora (Ver Imagen 5 y 6).



Imagen 5. *Casa de la artista en Bello* (2009), fotografía anónima, recuperada del Banco de imágenes de la Biblioteca Marco Fidel Suárez.



Imagen 6. *Casa de Lola Vélez*, foto Manuel Saldarriaga, *El Colombiano*, marzo 8 de 2020.

4. La Casa De Lola. Lugar De Encuentros Culturales En Bello

Este segundo capítulo hace énfasis en la casa de la artista ubicada en la ciudad de Bello. Fue el lugar donde la pintora creció y vivió hasta su fallecimiento. Un sitio que no solo fue su hogar, sino también su taller de arte, que le dio inspiración para la producción y creación de su obra. Cabe decir que aquí se estudiará y revisará el estilo arquitectónico del inmueble, la ubicación, los propietarios, el estado actual, su importancia como bien patrimonial y cómo se convirtió en un espacio de abandono y olvido.

4.1 Valor Artístico Y Patrimonial De La Casa

La arquitectura de la Casa de Lola, data del siglo XIX. Se trata de una típica residencia con patio central, tapias en gran tamaño y espléndido jardín interior (Ver Imagen 7). La casa, además de ser considerada patrimonio arquitectónico, urbanístico y cultural, es un lugar que alberga historia por su atmósfera, magia y la expresión creativa de la artista (Arango, 2013, p. 13). Este lugar se prestó de inspiración para el desarrollo artístico de Lola, ya que siendo su hogar fue, al mismo tiempo, su taller.



Imagen 7. *Lola en el patio de su casa en Bello*, foto de Donaldo Zuluaga, *El Colombiano*, 17 septiembre de 1995

Aunque la casa de Lola tendría un valor patrimonial, los desarrollos civiles del municipio representados en la ampliación de la malla vial, según Manuel Arango, arrebataron un lado de la misma que hizo que la fachada cambiara. Esto sucedió en los años setenta del siglo XX. A esto se suma que, con el paso de los años y el poco mantenimiento que se le ha dado, hoy está lamentablemente en ruinas (Ver Imagen 8). Para el historiador se trata de una casa que “quedó a la espera de ser convertida en casa museo por contener el espíritu de Lola, esto se debe a sus aportes socioculturales al municipio de Bello” (p. 13).



Imagen 8. *El desplome del techo de la casa*, foto de Juan Sánchez, *El Colombiano*, diciembre 8 de 2020.

A ese espíritu de Lola hace referencia el periodista Reinaldo Spitaletta (1995) cuando afirma que:

Quizá lo que más llama la atención en ella es su casa. Espléndida y vieja, con más de cien años. De esas que ya no se ven. Elevadas tapias, escaparates fantasmales, radios de catedral, péndolas que ya no señalan el tiempo, y las pinturas de Lola, por doquier (...). Hay un caminito empedrado que, precisamente, conduce entre verdores al estudio de la artista (párr. 4).

Por otro lado, con la muerte de la artista, todo lo que allí tenía valor fue cambiando de dueño. En algunos casos los objetos fueron donados y otros vendidos. A la Biblioteca Marco Fidel Suárez le donaron parte de la obra artística de la pintora. Al mismo tiempo, la casa fue puesta en venta y fue ofrecida a la administración municipal, quien no mostró mayor interés en comprarla, por lo que el inmueble fue adquirido por el coleccionista Juan José Peláez. Su interés no era preservar la casa sino demolerla para levantar en el terreno un edificio. Aunque los entes correspondientes le otorgaron el permiso para la demolición, la oficina de Patrimonio de Bello reclamó el inmueble por su valor histórico y cultural, ya que éste se encontraba inscrito en su inventario de bienes a conservar desde 1991. A esta reclamación se le sumó el Centro de Historia y la Procuraduría General de la Nación, quienes evitaron que fuera demolida (*La Chiva Radio*, s. f.). Sin embargo, a pesar de que entes administrativos impidieron su demolición, en la actualidad, como ya se indicó, la casa está abandonada desde el año 2005 y se encuentra en un enredo jurídico que en lugar de ayudar a recuperarla como patrimonio artístico se está cayendo a pedazos (Osorio, 2020, párr. 2). La casa sigue soportando, día tras día, el peso de la intemperie y el olvido.

Según el periodista Miguel Osorio (2018) en su artículo *La casa de la artista Lola Vélez en Bello no será destruida* que apareciera en el periódico *El Tiempo* “la casa de Lola no tiene ninguna mención, ninguna placa, pasa inadvertida a la mirada de los transeúntes” (párr. 11). Poco a poco, este inmueble ha perdido su valor para la cultura antioqueña, ya que según el autor la Curaduría Primera de Bello puso sobre la pared frontal del inmueble un letrero resaltado en amarillo que reza “Licencia de construcción en la modalidad de demolición y cerramiento” (Ver Imagen 9), a lo que el municipio de Bello respondió con un anuncio el 2 de febrero de 2008 donde afirmaban que la casa sería conservada, aunque ese intento por preservarla se ve perdido ya que como lo anunció Osorio hoy sigue a la espera de ser declarada un Bien de Interés Cultural (BIC).



Imagen 9. *Letrero amarillo de la Curaduría que anunciaba la demolición de la casa*, foto de Javier Nieto, *El Tiempo*, 3 de febrero de 2018

Para el periodista Hernán Porras (2019) era importante conservar esta casa, ya que Lola Vélez fue pionera del arte en Antioquia, desarrollando obras en su lugar de habitación. Su taller se encontraba en el solar de la casa en el que pintaba por las mañanas y después de la siesta del medio día. Es un lugar que ameritaba ser conservado para darle dignidad; esta casa podría convertirse en un centro de expresiones culturales del municipio de Bello (párr. 4). Además, como ya se sabe, el estudio de la artista estaba dentro de la misma casa ubicado en el inmenso solar y este espacio podría servir para la reactivación de espacios. Aunque debido al estado actual de la casa, habría que plantear un proyecto en el que se vuelva a tener en cuenta este espacio como un bien cultural y se reúnan los fondos suficientes para la conservación, restauración y exhibición de los diferentes objetos que se encuentra allí y que hacen parte del legado de la artista (Ver Imagen 10 y 11).



Imagen 10. *Interior de la casa* (24 agosto 2013), anónima, recuperada del banco de imágenes de la Biblioteca Marco Fidel Suárez.



Imagen 11. *Interior de la casa* (s. f.), anónimo, fotografía exhibida en la galería de Edgar Correa, registro digital: Xiomara Escobar y Diana Murillo (marzo 2021)

4.2 La Casa De Lola Vélez: Un Espacio Para El Olvido

A pocas cuadras del parque principal del municipio de Bello, está la casa en donde por muchos años vivió la artista Lola Vélez; una casa que es inadvertida ante el paso de los transeúntes; ni siquiera aparece en aplicaciones de GPS para dar con la ubicación del lugar, pero se encuentra diagonal a la Chozza Marco Fidel Suárez, espacio emblemático de la historia bellanita y colombiana

y cercana a la Biblioteca Marco Fidel Suárez. Esta casa está ubicada en una esquina que une la calle 53 con la avenida 50A.

Esta edificación pareciera llorar a gritos debido al abandono en el que se encuentra ya que cada vez se cae a pedazos y ha ido perdiendo total rastro y evidencia de lo que alguna vez fue la casa taller de la pintora. En la actualidad, las paredes externas están intervenidas con graffitis de texto en los que se lee, por ejemplo, “A/N, blue, MR5”. Estas frases no tienen ningún vínculo con el lugar y, por tanto, podrían considerarse como reflejo del poco respeto que la comunidad alberga sobre el mismo. La casa está rodeada por unos estacones hechos con baldes y cemento que son atravesados por una cinta amarilla la cual anuncia el peligro de transitar por allí ya que está en ruinas y cayéndose (poco a poco) desde hace 16 años (Ver Imagen 12). Es triste mirar la fachada de esta casa llena de grietas, suciedad y telarañas. De una parte, del costado izquierdo ya no queda nada, solo se observan escombros (Ver Imagen 13). Inclusive, hay una señalización que prohíbe el parqueo de vehículos en el lugar debido a que la casa está ubicada en una esquina y junto a una vía de circulación vehicular.



Imagen 12. *Una de las paredes de la fachada de la casa con graffitis* (marzo 2021), foto digital de Xiomara Escobar y Diana Murillo.



Imagen 13. Pared de la casa con grietas y grafitis (marzo 2021), foto digital de Xiomara Escobar y Diana Murillo.

Por otro lado, las personas que habitan en los alrededores de la casa desconocen la importancia que en el pasado tuvo este sitio. Tampoco saben quién lo habitó y qué importancia tendría para la historia bellanita antes de que terminara en las condiciones actuales que muestran su precariedad y la falta de cuidado. Al frente de la casa, por el costado del lado de la Calle 53, está ubicado un edificio de cuatro pisos. El primero corresponde a un almacén de cadena denominado *Mercadería Justo & Bueno* y los demás están empapelados con afiches que dicen “Se arrienda” (Ver Imagen 14).

Mientras la casa se cae a pedazos, los locales comerciales del frente ofertan sus servicios y productos, sin importarles qué tan importante pudo haber sido este lugar en lo que atañe al contexto artístico y cultural del municipio. En ninguno de los alrededores existe una placa que recuerde a los habitantes de la localidad bellanita sobre lo que significó este lugar.

Hacia el año 2007, se presentó una propuesta al municipio mediante la cual se pretendía homenajear a la artista. Se trataba del Acuerdo municipal “por medio del cual el Concejo municipal de Bello, rinde homenaje a la memoria de la pintora Lola Vélez y se dictan otras disposiciones”. Sin embargo, esto solo se quedó en el papel y la administración nunca más atendió a esta solicitud

que fue realizada por un grupo de personas encabezado por Hugo Alberto Builes Cuartas, Jesús Antonio Zapata, Carlos Muñoz López, Carlos Mario Zapata, entre otros (Ver Anexo 5). Aunque el Concejo de cada municipio se hace responsable de tomar las medidas necesarias para el control, la preservación y defensa del patrimonio ecológico y cultural, en el caso del espacio habitacional de Lola todo se fue diluyendo hasta el punto que hoy, lo único que se espera es la caída total de la casa para que termine convertida en otra edificación y así quede olvidado para siempre el rol y la importancia de la artista dentro de las dinámicas artísticas y culturales de Bello.



Imagen 14. Costado de la casa donde aparece la señalización y los locales comerciales que hay a su alrededor (marzo 2021), foto digital de Xiomara Escobar y Diana Murillo.

Esta casa es el reflejo de la típica situación en donde las alcaldías no toman partido sobre inmuebles que tienen un valor patrimonial y que implican una gestión de restauración y conservación puesto que ello requiere de una inversión y de un equipo o personal especializado que se encargue de las mejoras y la exaltación de los valores culturales e históricos como es el

caso de restauradores, arquitectos, museógrafos, historiadores del arte, curadores y/o artistas plásticos que se sumen a los procesos de restauración.

La casa solo pudo ser recorrida en su parte externa ya que no hay acceso a ella y no se conoce quien puede dar la autorización para su ingreso. Sin duda, el estado de este bien inmueble genera nostalgia y, a la vez, es un llamado de atención para no olvidar a aquellos artistas que han legado algo a su comunidad pero que lamentablemente van quedado en el olvido. El tamaño del lugar, su ubicación, y los colores del mismo, hacen que viajemos en el tiempo para sentir como si se estuviera en una casa finca, en esas en las que uno podía sentarse en los ventanales y mirar lo que sucedía por fuera. Seguramente, se podía observar las calles con poco tránsito vehicular, a los alrededores las casas con un estilo colonial, un pueblo con poco desarrollo urbanístico; quizás la artista tuvo la posibilidad de apreciar la Chozza Marco Fidel Suarez en su estado original, antes de que ésta fuera restaurada y se construyera el monumento o simplemente, dejar las ventanas abiertas y disfrutar de un lugar fresco al interior. La mirada a los registros fotográficos que quedan del interior de la casa son los que dan cuenta de que este lugar fue un espacio para vivir y crear, pero, además, para tener obras exhibidas y compartir con contertulios interesados en asuntos relacionados con el arte y la cultura. Era el sitio, con su aire de cotidianidad, donde la artista compartía con sus colegas temas de todo su interés.

Finalmente, la estructura de la casa da una sensación de que se trataba de un lugar acogedor, con jardín y antejardín, tradición que se fue perdiendo con los años y que fue reemplazada por construcciones verticales. Al mirarla queda un sinsabor hacia las administraciones locales las cuales desaprovechan el quehacer de los artistas y sus implicaciones en los desarrollos culturales y la construcción de la memoria de una sociedad. Hoy, no se sabe dónde están los objetos que hacían parte de la casa. Se esperaría que la mayoría de éstos así como las obras de la artista y su

colección estuvieran salvaguardadas y que, como tal, en algún momento fueran dignas de ser exhibidas y presentadas a la comunidad como un legado de la artista Lola Vélez para poder inventariarlas y realizar estudios profundos sobre las mismas.

5. Los Intereses Temáticos En La Pintura De Lola Vélez: Una Revisión Iconográfica E Iconológica

En este apartado se estudiarán y analizarán dos de las obras de la artista Lola Vélez recurriendo al método de análisis de Erwin Panofsky que propone el estudio iconográfico e iconológico de las imágenes. Se trata de *La Tongolele* (1995) y *Lupita* (1954) de las que se hará referencia a las características pictóricas y los materiales utilizados por la artista. También se hará énfasis en los temas de interés. Es importante mencionar que, aunque no serán trabajadas aquí, la artista produjo otras obras como *La Fiesta* (1959), *Noche de difuntos* (1999), *Girasoles* (1964), *Sabiduría, justicia y paz* (1999), entre otras.

5.1 La Tongolele. Un Desnudo Al Natural

La pieza artística de Lola Vélez conocida como *La Tongolele* es una pintura en el género del desnudo de formato rectangular y orientación vertical. Allí aparece el cuerpo de una mujer de pie, alta, de cabello corto, desnuda que da la espalda al espectador mientras su rostro aparece de perfil izquierdo. Ella levanta su brazo derecho hasta su cabeza en medio de un conjunto de plantas diversas mientras sujeta una hoja que está en la parte superior central. La mujer está rodeada por un paisaje natural (Ver Imagen 15). En el primer plano, entre el centro y costado derecho de la pintura, hay una hoja grande de color verde que cubre parte de la cadera de la mujer (Ver Anexo 1. Tabla 1: detalle I). Esta figura femenina está en el centro de la composición como si estuviera a punto de adentrarse en el segundo plano conformado por el follaje. Con su rostro de perfil mira hacia la izquierda de la composición; sus ojos no están muy detallados. En su oreja izquierda se ve una pequeña flor amarilla. Esta mujer, paulatinamente, se va fundiendo poco a poco entre el ramaje definido por grandes hojas verdes, flores rojas y amarillas (Ver Anexo 1. Tabla 1: detalle II y III).

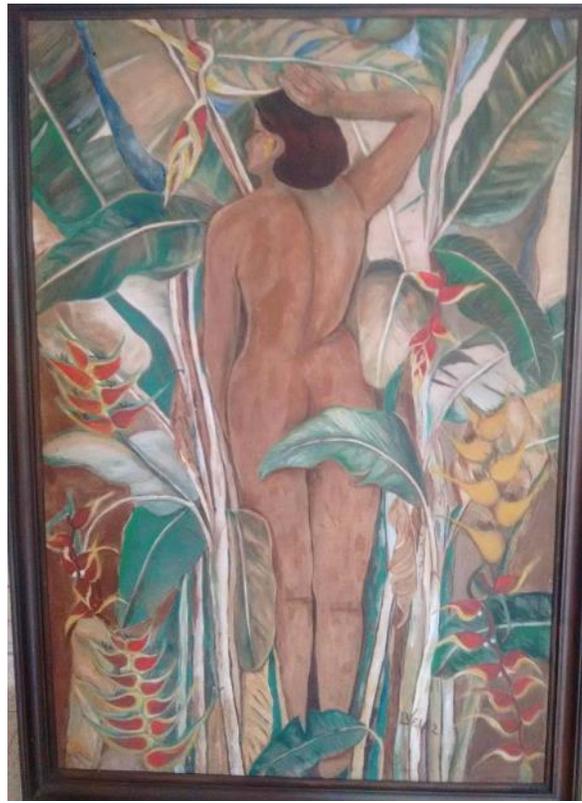


Imagen 15. *La Tongolele* (s. f.), óleo sobre lienzo, 120 x 160 cm, Lola Vélez.

Ahora, en cuanto a la gama tonal y teniendo en cuenta la teoría del color con su círculo cromático se reconoce que la paleta utilizada por la artista se movió entre colores fríos y cálidos. Esto se aprecia entre las hojas y las flores. Sin embargo, el color de la piel de la mujer es de tez trigueña (Ver Anexo 1. Tabla 1: detalle II y IV) y en todo el ambiente de la pintura no se ve tan reflejada la luz, pero se observa un dominio de los colores tierra. Si nos enfocamos en el lado izquierdo del cuadro vemos una mayor influencia de la tonalidad café. Ésta puede aludir a un terreno campestre en el que se destaca ese tipo de vegetación.

Por otra parte, esta pintura se puede descomponer en una cuadrícula de 3 x 3 (Ver Anexo 1. Tabla 1: detalle V). Esto permite dividir la imagen en igualdad de proporciones para lograr mayor armonía. Al ubicar los cuadrantes centrales aparecen algunas hojas –con su tallo– muy

iluminadas, brindando esa profundidad de planos entre los elementos principales, como es el caso de la parte media de la figura femenina dentro del entorno natural. En los cuadrantes superiores aparecen hojas, pequeños fragmentos de cielo azul, flores, la cabeza y buena parte de sus hombros; así mismo, su brazo elevando y flexionado hace que su codo toque las hojas, mientras que su brazo izquierdo está completamente relajado dando cuenta de cómo su postura transmite una sensación de confianza y tranquilidad. En los cuadrantes de la parte inferior aparecen tres flores de color rojo con sus terminaciones amarillas; éstas, en particular, son de crecimiento hacia abajo. Se trata de la planta conocida como platanillo y algunas flores propias del trópico como las heliconias, unas amarillas y otras rojas en sentido descendente. En esta parte inferior de la composición se logra ver parte del talón del pie derecho, mientras que el izquierdo está cubierto por una hoja verde.

Se puede afirmar que esta obra tiene alguna semejanza –en cuanto a la representación de la figura humana y el paisaje– con las obras de Paul Gauguin alusivo a las mujeres tahitianas, sin que se utilicen los colores exaltados de la paleta propia de este pintor y las creaciones de la vanguardia fauvista (Ver Imagen 16).



Imagen 16. *La semilla de Areoi*, (1892), óleo sobre lienzo, 92 x 72 cm., Paul Gauguin, colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA).

Sin embargo, el desnudo de la mujer de tez morena (propia de su territorio) que es la figura central –junto con la naturaleza de su entorno– fueron los factores que permitieron establecer dicha relación. Al mencionar lo anterior, es necesario aclarar que Lola no usa el mismo estilo artístico para la obra *Tongolele* ya que la pintura *La semilla de Areoi*, destaca el fuerte contraste, colores exaltados y puros en algunos casos. Por otra parte, la modelo representa a una mujer autóctona de su región. Si bien el género de la pintura ha sido un tema tratado casi exclusivamente por los artistas pintores, se puede afirmar que pintoras, dentro del caso colombiano, como Débora Arango y Lola Vélez también incursionaron en dicho género.

En algunas fuentes investigadas se indica que la pintura de Vélez es del año de 1990 o 1995. Sin embargo, al conocer la anécdota que hablaba de la incomodidad que generó a los padres de la joven que sirvió como modelo de la artista se constata que es una pieza de los años cincuenta del siglo XX. Esta anécdota la recoge la historiadora del arte María Cecilia Ríos cuando recupera un fragmento de una nota del periódico *El Colombiano* escrito en 1955 por Sanín Restrepo:

La obra *La Tongolele*, una chica desnuda entre los platanillos, causó comentario. La modelo de la obra era una niña de Bello y sus padres fueron los protagonistas del escándalo: «El escándalo lo protagonizaron los padres de ella, porque no sabían que me había servido como modelo» (p. 202).

La Tongolele es una obra donde la figura femenina irradia seguridad en sí misma, como si fuera una diosa de algún mito de su región. A su vez, por ser un desnudo de espaldas no pretende sexualizar a la mujer, más bien muestra la pureza de su belleza al natural. Pero no hay que olvidar que la presencia de las flores en una pintura se hace notoria a partir del siglo XVI cuando toman gran valor sus representaciones. Esto se hacía con el fin de nutrir simbólicamente y reforzar el mensaje de lo representado. Un ejemplo de ello es el uso de las rosas que se consideraban como

símbolo de la castidad, la belleza, el amor y la felicidad. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la simbología asociada a una flor depende de la cultura y el territorio para dar cuenta de lo que ella connota.

Ahora bien, Lola tenía preferencia por la obra conocida como *Girasoles* de Vincent van Gogh. Esta pudo ser una fuente de inspiración de la cual la artista se valió para representar la flor de platanillo o heliconias que simbolizan lo exótico y la aventura. Al revisar la mitología griega, el nombre de estas plantas aluden al monte Helicón que era el hogar de las musas y diosas de las artes y las ciencias (Díselo con flores, 19 de agosto de 2011, párr. 3). Al conocer esta historia asociada con la flor, se observa que sí hay una intencionalidad en la que se trata de una mujer joven y bella y que al estar en medio de esas grandes hojas y flores hacen que el espectador se transporte a un lugar paradisiaco e incluso un territorio casi inexplorado, como si se tratara de un lugar por conquistar.

Por otra parte, la forma de realizar la composición del cuerpo con pocos detalles, puede asociarse con representaciones del arte naif caracterizado por el uso de la libre perspectiva o la ausencia de ella, tratándose de figuras planas y el uso del color. Su obra puede compararse con los cuerpos del artista Camille Bombois (1833-1970) de esta corriente artística. En la obra se aprecia cómo los cuerpos son más planos, mujeres corpulentas, algunas desnudas en las que destaca cierto exotismo en sus representaciones, jugando con un toque de cierta ingenuidad que el artista le añade a su composición (Ver Imagen 17).

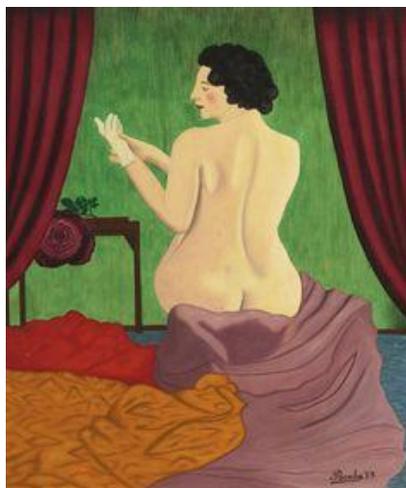


Imagen 17. *Mujer Nu*, (c1925), óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm., Camille Bombois. Recuperado de: <https://es.wahooart.com/@/Camille-Bombois>

Es importante resaltar que la pintora bellanita tuvo la influencia de los maestros Pedro Nel Gómez y Rafael Sáenz de quienes, como ya se dijo, recibió instrucción en el Instituto de Bellas Artes de la ciudad de Medellín, y con quienes compartió tertulias y diferentes salidas a “paisajear” u observar el entorno y sus peculiaridades. Dentro de los géneros que trabajaron estaba el desnudo y es posible hacer una mirada comparativa entre las formas de representación que hicieron estos dos pintores y la obra de Lola Vélez.

Al observar algunas pinturas representativas del desnudo, tanto de Gómez como de Sáenz, es posible advertir que la paleta utilizada por la pintora está en correspondencia con la que predomina en las obras de los dos artistas antioqueños. En Lola, como en los pintores señalados, se detecta que la pincelada es mucho más libre, la selección de los tonos tierra o una fuerte inclinación hacia los colores cálidos y a la vez un estilo propio que habla de la autonomía en la forma de representar el cuerpo humano en cada pintor. La artista recoge de sus maestros la armonía en la composición, forma de aplicar el color y la paleta que usa en su obra; además, su pintura tiene un carácter naturalista y socialista pero no se puede encasillar en un solo género pictórico ya

que incursionó en la pintura mural, retratos, desnudos, pintura religiosa, naturalezas muertas y paisaje natural.

No obstante, se puede decir que el cuadro de *La Tongolele* pudo tratarse de un estudio de la figura humana y la naturaleza ya que en sus obras se aprecian diferentes representaciones de flores. Sin embargo, cuando se busca el significado de la palabra *Tongolele* en la web se asocia con la mezcla de razas: mitad africano y mitad tahitiano. Pero también está vinculada con la bailarina y actriz mexicana Yolanda Yvonne Montez Farrington en una combinación entre la mujer bailarina y la naturaleza como si fueran una sola cosa. Siendo la danza una expresión artística liberadora quizás la pintora bellanita trató de representar la belleza de ser libre y, alegóricamente, dio cuenta de la libertad y el progreso de la participación de la mujer en diferentes escenarios o actividades. Es una mujer que trabaja y se abre a nuevos caminos y uno de ellos fue liberarse de los estereotipos del rol de la mujer en la sociedad.

Por otra parte, es bueno establecer la relación entre la pintura de Lola Vélez y sus primeros maestros. En este sentido, poner en contraste *La Tongolele* con la *Barequera áurea* de Pedro Nel Gómez (Ver Imagen 18) permite ver la incidencia de su maestro. La obra de Pedro Nel representa a una mujer que está de pie completamente desnuda y de medio lado mientras sostiene una coladera en su brazo derecho y apoya su mano izquierda sobre la pierna. Ella lleva en su cabeza una pañoleta blanca mientras su rostro está de perfil. La mujer aparece en el primer plano de la composición mientras que en el plano posterior hay un conjunto de personas semidesnudas que se traslapan entre sí llevando el mismo objeto que sostiene la imagen principal. En esta pintura, Pedro Nel quiso hablar de las condiciones laborales que vivían las mujeres dentro de las zonas mineras.

Esta pieza se destaca por la pincelada larga y suelta, libre de los cánones de la pintura clásica. Se percibe una mezcla de los colores cálidos y en el fondo hay un paisaje abstracto, además

los cuerpos se ven marcados como si tuvieran un contorno oscuro. Esta característica se aprecia en la obra de la bellanita donde enmarca la figura de la mujer con un contorno grueso que da a la obra un aspecto de pintura plana y a la vez se funde con el follaje. De igual modo, es común ver en el trabajo de las barequeras de Pedro Nel el protagonismo de las mujeres dentro de ese rol con la que el pintor denuncia las condiciones laborales. En ambos artistas es como si cada mujer contara un suceso e invitaran al observador a sumergirse en la escena plasmada.

Otra característica es la figuración que posee cada personaje del cuadro y algunos detalles donde se juega con la luminosidad, el color sucio y el contraste entre los colores amarillo-naranja y morado. Desde estos pequeños aspectos se ven reflejada la influencia del maestro en la artista y que sirvieron de complemento para sus propias creaciones.



Imagen 18. *Barequera Áurea*, (1949), óleo, 219 x 166 cm., Pedro Nel Gómez, Museo de Antioquia.
recuperado de <https://vivirenel poblado.com/obras-del-museo-ed247barequera-aurea/>

Ahora bien, si se observa la pintura de Rafael Sáenz, especialmente la que se conoce como *Barequera melancólica* (Ver Imagen 19), se destaca el gran formato del cuadro que deja ver la influencia del estilo artístico de Gómez y que también sirvió como complemento a su trabajo. También, los detalles del cuerpo humano tienen relación con la obra del pintor al presentar los

cuerpos con contornos bien marcados donde la composición, en sí misma, narra la historia de las mujeres barequeras y sus padecimientos.

En esta obra, la mujer tiene una expresión melancólica (como su nombre lo indica), pero vemos un rostro mucho más detallado y una pincelada más similar a la de Lola, más homogénea y controlada; el tono de piel muy parecido y están jugando con luces y sombras para agregar ciertos detalles a los cuerpos de tal manera que sean más expresivos, es decir que en esta obra del pintor los cuerpos se ven con más detalles y no tan simplificados como en *La Tongolele*, otorgando volumen al cuerpo.



Imagen 19. *Barequera Melancólica*, (1954), óleo, 201 x 133 cm., Rafael Sáenz, recuperado del libro: *Rafael Sáenz Moreno, Maestro y pintor.*

Estas dos obras que se traen a colación muestran la autonomía en el papel femenino dando cuenta de una realidad en la cual la mujer se despoja de su rol de ama de casa y es una trabajadora que sufre en las minas. La serie *Barequeras* cuenta una historia en la que representan, simbólicamente, la relación intrínseca entre la naturaleza y el cuerpo en su estado natural. La razón de tener una figura femenina como personaje principal hace alusión a la belleza de la misma que

se suma a su caracterización: están de pie, descalzas y en un entorno natural; por lo tanto, la paleta de colores usada por Lola es muy similar a la de sus maestros y los rasgos con que representa a la mujer, también. Igualmente, estas pinturas de Gómez y Sáenz, como ya se dijo, hacen una denuncia social sobre las condiciones laborales de dichas mujeres en las minas; en ellas se distingue un expresionismo en el que cada uno plasma la idea de la realidad que ve. Dicho esto, se observa en Lola una pintura con una mujer que no da la cara al espectador y que, simplemente, se sumerge en la naturaleza.

5.2 Lupita: Una Niña Con Mirada Penetrante

La obra *Lupita* es una pintura al temple sobre madera que la artista Lola Vélez realizó en el año de 1954. Esta pieza mide alrededor de 64.5 x 49.5 cm; es de formato rectangular y hace parte de la colección del Museo de Antioquia de Medellín desde 1988 ya que fue donada por la misma artista al museo (Ver Imagen 20).



Imagen 20. *Lupita* (1954), pintura al temple sobre madera, 64.5 x 49.5 cm., Lola Vélez, Museo de Antioquia

La pintura está compuesta por la figura central de una niña de tez morena con vestido amarillo, quien sostiene una antorcha acompañada de una paloma y una avioneta de juguete. La

pieza tiene una gama tonal que juega con los colores primarios y terciarios (Ver Anexo 4). El fondo de la pintura está dividido por tres franjas de color; la franja superior es de un tono claro que da iluminación al resto de los elementos que contiene el cuadro; la intermedia es de un tono azul oscuro; y, la inferior es de un tono rojo anaranjado. Al contrastar los colores de la pintura con todos los elementos que están allí presentes, resalta la figura central de una niña de piel morena, descalza, con un vestido amarillo y un chal de color azul. Ella lleva un moño rojo en la parte superior de su cabello negro. Al lado derecho de la composición, la niña sostiene –en su mano– un bastón que va hasta la esquina superior del cuadro donde termina en su punta con una paloma; de otro lado, en la parte inferior izquierda de la pintura hay una avioneta de juguete. Así, en la obra se reconocen tres planos: en el primero, aparece la niña sosteniendo el bastón con la paloma; en el segundo, está la avioneta de juguete y en el último se ubica el fondo con las tres franjas tonales (Ver Anexo 3. Detalle I, II, III y IV). El color del piso café, el color de piel de la niña y los tonos oscuros como –el de la chalina que trae puesto– aportan a la obra ese ambiente frío, así como la atención que la artista presta a un plano general.

Por otro lado, al observar la figura central de la niña, se identifica cómo la mirada tan penetrante de ésta convierte al espectador en parte de la obra ya que entabla un diálogo con éste dejando en evidencia sus emociones. Su expresión puede considerarse como incómoda, como si estuviera molesta con alguien o por algún motivo en particular; su mirada no es ingenua.

En cuanto a los significados de los elementos que tiene esta pieza pictórica hay que destacar, en primer lugar, la exaltación de los colores: amarillo, azul, blanco, rojo, café y negro. El color amarillo aparece en el vestido de la niña. Esta tonalidad, habitualmente, hace alusión a lo brillante, radiante, vital y espiritual y desde lo simbólico significa iluminación e irradiación de calor. El azul oscuro –que se encuentra en la franja horizontal de la mitad y el chal que tiene la

niña— está relacionado con la serenidad absoluta, significa lealtad y se asocia con la tranquilidad y el equilibrio. El color blanco de la paloma, en parte de la avioneta de juguete y la franja superior, trae a colación el valor de la pureza, la castidad y la paz; además, también está vinculado con otros valores como verdad, inocencia y modestia. Por otra parte, el color café en el suelo, la franja inferior y la tez de la niña aluden a los sentidos corporales que representan la fuerza, el vigor, la confidencialidad y la dignidad. En cuanto al color rojo representado en el moño —encima del cabello de la niña— es un tono que simboliza el fuego, la vida y la fuerza; y, el negro que aparece en el cabello, parte de la avioneta de juguete y los ojos de la niña es el color asociado con la extinción, el abandono y la entrega. También se vincula con la muerte, la maldad, el miedo, el odio y la noche. Estos posibles significados simbólicos del color son los que ofrece María Elena Rivera en su artículo *Percepción y significado del color en diferentes grupos sociales* (2001). Si se recogen esos valores simbólicos del color ofrecido por Rivera, se puede deducir que el uso de éste en la obra *Lupita* —sin que se trate de tonos totalmente puros— están cargados de expresividad, emoción y sentimientos. En conjunto existe una narrativa, una ubicación de los elementos que generan armonía, que transmite el estado emocional en el que se encontraba la artista al realizar esta pieza.

En segundo lugar, hay una serie de objetos que, en este caso, están representados por la paloma y la avioneta de juguete. En cuanto a la paloma, es un pájaro reconocido como símbolo de la paz. En algunos pasajes bíblicos es mencionado cumpliendo el rol de mensajero, como por ejemplo en el Génesis 8:8 cuando se afirma que Noé “envió también de sí una paloma, para ver si las aguas se habían retirado de sobre la faz de la tierra”. Por otra parte, según la historiadora Carmen Morales Muñiz (1996) en su estudio sobre la simbología de las aves afirma que éstas se encuentran “adscritas al elemento aire (...) casi siempre representan la trascendencia en el plano

teórico, así como también, la espiritualidad” (p. 242). Entonces, de lo anterior, se puede decir que la artista al colocar la paloma en la pintura quería que la niña entregara un mensaje al espectador. De cierta manera, le dio voz a la niña porque al observar detalladamente su mirada transmite un descontento que también se ve reflejado en la avioneta de juguete que aparece tirada en el piso, expresando que no quiere jugar.

Según la Real Academia Española (RAE), una avioneta es un avión pequeño de poca potencia con el que se realizan vuelos de menor duración y altura. En este caso se puede interpretar que hubo algún suceso que no dejó que dicha avioneta de juguete volara “dentro del cuadro”. Pero no hay que dejar de lado que en esta pieza existen dos elementos que hacen alusión a la acción de volar o viajar: uno que sí puede volar para llegar a su destino a transmitir su mensaje (la paloma), y otra que no puede, que yace en el suelo como si alguien o algo le hubiese causado un daño (la avioneta).

Es preciso señalar que el estilo pictórico usado en esta obra se asemeja al arte naif ya que según las características de este tipo de pintura existe el uso de mucho color para adoptar expresividad y volumen, además de falta de profundidad y perspectiva (Arte España, s. f., párr. 5). Esto se logra identificar en *Lupita*, ya que no es una pintura en la haya mucha profundidad y perspectiva y el uso de las distintas tonalidades cromáticas le da un toque llamativo y expresivo a la pieza.

En conclusión, la artista quiso representar en esta obra el paso de niña a mujer porque aunque vemos un cuerpo pequeño y tierno su mirada no es ingenua; una niña que tiene deseos de traspasar fronteras, y si pudiera hacerlo iría tan lejos como quisiera; su postura es firme con los dos pies sobre la tierra y marca su territorio. El título de esta pieza es *Lupita*, seguramente hace

referencia a México, ya que se sabe que la artista pasó por tierra azteca, y su símbolo religioso es la *Virgen de Guadalupe* (Ver Imagen 21).



Imagen 21. *Virgen de Guadalupe, siglo XVI.* Archivo del Museo de la Basílica de Guadalupe, ciudad de México

Cabe mencionar que esta obra hizo parte de exposiciones y exhibiciones que se llevaron a cabo en la ciudad de Medellín como fue el caso de *Máquinas de vida* (2013) y *De anónimas a manifiestas* (2021). Estas dos exposiciones se dieron en el Museo de Antioquia. Con respecto a la exposición *De anónimas a manifiestas* cabe resaltar que hizo parte de un evento conmemorativo para la celebración de los 150 años del museo. Desde allí se pretendió hacer un reconocimiento a las mujeres artistas del mundo de las artes plásticas y/o visuales dado que en la historia del arte colombiano poco se habla sobre ellas. Y, por eso, además de contar con la obra de Lola Vélez se incluyeron otras artistas antioqueñas como Jesuita Vallejo, Mariela Ochoa, Laura Restrepo, entre otras, que pertenecieron al mismo periodo histórico de la pintora bellanita (Ver Imagen 22).



Imagen 22. *Exposición de anónimas a manifiestas* (Mayo 2021). Panorama general de la exposición. Cortesía Museo de Antioquia, Medellín.

También cabe reiterar que el tratamiento que Lola hace a su pintura es producto del aprendizaje que obtuvo de sus maestros, ya que, por ejemplo, en el caso de Pedro Nel Gómez y teniendo en cuenta las reflexiones de la periodista cultural Lucrecia Piedrahita (2011) sobre la obra *Autorretrato* (1941) del pintor en mención (Ver Imagen 23) y que publicara en el periódico *El Colombiano*, exalta “la expresión facial y el gesto como evidencia de la vida interior de la figura” (párr. 4). Entonces, al mirar la obra *Lupita* de Lola, se notan estas características reflejadas en esta pieza, puesto que la mirada de la niña es penetrante, cargada de una gestualidad y expresión, esa mirada es una ventana abierta que nos conduce a una historia.

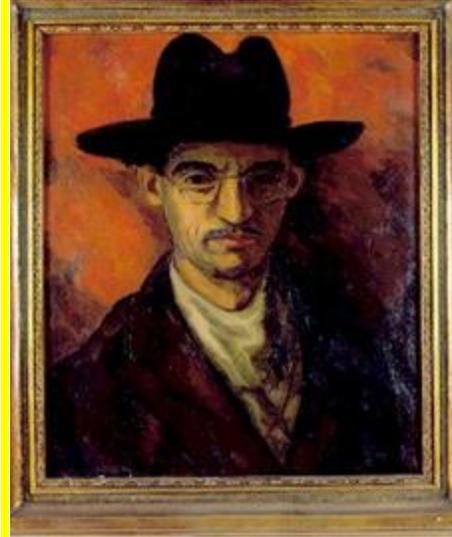


Imagen 23. *Autorretrato* (1941), Óleo sobre lienzo, 69.5 x 59 cm, Pedro Nel Gómez, Museo de Antioquia

Con respecto a la obra de Rafael Sáenz, sucede lo mismo que en Pedro Nel pues exalta la expresión facial y gestual a la que Piedrahita hace referencia (Ver Imagen 24); en sus retratos ambos pintores enfatizan en la mirada como foco de atención que atrae al espectador. Buscan captar la esencia misma de la persona a la que están representando. En este caso a ellos mismos. Lo anterior sucede en *Lupita*, Lola Vélez pretende que la mirada de esta niña tenga un diálogo directo con el espectador, con aquel que la admira y aprecia. Esta es su forma de comunicarse como artista. Es más, Sáenz en su pintura *Retrato de jovencita I* (Ver Imagen 25), usa una tonalidad de amarillo en el vestido de la chica que se asemeja al que Lola utiliza para el traje de la niña con la diferencia de que en Sáenz dicha tonalidad no es tan iluminada y brillante como en *Lupita*.

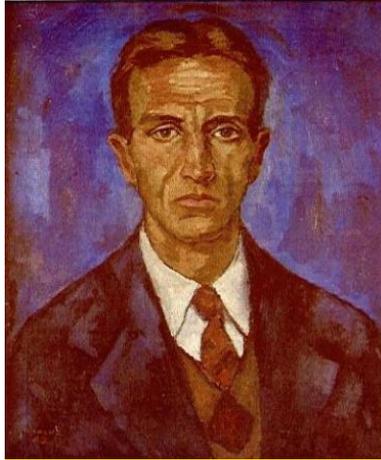


Imagen 24. *Autorretrato en fondo azul* (1943), Óleo sobre lienzo, 61 x 51 cm, Rafael Sáenz, recuperado del libro *Rafael Sáenz Moreno, Maestro y pintor*.



Imagen 25. *Retrato de Jovencita I* (s. f.), Óleo sobre lienzo, 79 x 58 cm, Rafael Sáenz, recuperado del libro *Rafael Sáenz Moreno, Maestro y pintor*.

En definitiva, se ve claramente cómo el estilo pictórico de Lola está influenciado por lo que aprendió de sus maestros Pedro Nel Gómez y Rafael Sáenz ya que la artista usa el color en sus obras de la misma forma que éstos, caracterizándose por el uso de tonos que no son totalmente puros y que, además, sus pinceladas están cargadas de movimiento, mismas que enriquecieron la

obra pictórica de Lola, que la llevaron a reflejar su pasión y entrega a la hora de desarrollar una pieza artística. Sin embargo, no se puede dejar de lado, que la obra *Lupita* es perteneciente al género pictórico del retrato, ya que usa un plano que encuadra la figura completa de la niña. La obra de Lola es el reflejo de su formación artística que, con el pasar de los años, fue puliendo y alimentando en el desarrollo de su obra pictórica.

6. Conclusiones

Durante el desarrollo de la presente monografía se encontró que, al hacer la indagación respecto a los datos específicos de la artista en los entes administrativos de la localidad, donde residió y creció, les falta apropiarse del legado que dejó Lola en su municipio, ya que ella es una representante del arte en Antioquia. Es lamentable que aún se desconozca la participación de la pintora en el medio artístico y que personas que habitan el municipio de Bello, ni siquiera la identifiquen. De otro lado, su casa esquinera, hoy en día se encuentra en condiciones de total abandono y olvido.

Una particularidad, es que la responsabilidad de la compilación de información sobre la pintora recae, especialmente, en la Biblioteca Marco Fidel Suárez, de tal manera que, reiterativamente, al realizar consultas desde otros entes como la Casa de la Cultura de Bello, éramos remitidas nuevamente a la biblioteca. De forma semejante, sucede con otras entidades que en algún momento exhibieron la obra de la pintora bellanita y que por causa de cambios administrativos no cuentan con registros relacionados con las exposiciones que incluían piezas de Lola.

Por otra parte, como la investigación se desarrolló en medio de la pandemia Covid-19, el acceso a la información en sus comienzos fue muy limitada y los resultados en la búsqueda web, generalmente, fueron publicaciones acerca de la casa de Lola. Uno que otro artículo hace mención a su aporte al arte local, realmente no existe un documento, artículo o publicación que recoja toda los datos completos acerca de la artista.

Cabe agregar que no se tuvo un acceso directo a las obras debido no solo a lo mencionado anteriormente (referente a la pandemia que atraviesa el mundo) sino también, porque quienes tienen piezas a su cargo y cuidado, por circunstancias ajenas, no comparten dicha información

acerca de esas obras. Para obtener unos cuantos datos se hizo a través de un mediador. De hecho, esos pocos datos que se recuperaron de las obras de la artista presentan algunas incongruencias con respecto a las fechas de creación y los títulos, puesto que realmente no había un dato exacto. Sin embargo, se logró completar, organizar y corroborar la información de la presente monografía para continuar con el desarrollo y avance de la investigación como se tenía previsto.

Finalmente, hay que destacar que la figura femenina que aparece en las obras de Lola y que se asumieron para el análisis iconográfico e iconológico en la presente monografía, dan cuenta del papel protagónico de la mujer, obras que exaltan la belleza, haciendo una alegoría a la libertad, para manifestar su desacuerdo con los estereotipos en las artes, no solo en las formas de representación (aunque Lola trate el género del desnudo) sino también a cómo era vista dentro del medio artístico. Lola Vélez con sus retratos, bodegones, paisajes, etc., se abrió hacia otras vías de proyección del rol femenino, dando paso a la igualdad de condiciones con respecto al género opuesto y dejando claro que las pintoras del contexto local también tienen mucho que decir sobre el papel femenino y su participación en los desarrollos de la cultura como agentes de transformación en las artes plásticas antioqueñas.

Bibliografía

- Aguirre Restrepo, L. (2013). Rafael Sáenz: profesar la pintura. Medellín, Colombia. Universidad de Antioquia.
- Alcaldía de Bello (noviembre, 2008). Bello patrimonio Lola Vélez. Bello Bitácora Cultural (N°14), pg. 6.
- Alcaldía de Bello. (2006). Sacrificio, Pasión y entrega al arte Lola Vélez. *Bello Comenta*. [plegable]. Edición No 15.
- Arango, M. (2014). Lola Vélez Sierra (1920-2005), una artista talentosa, simpática y guapa. *Revista Huellas de Ciudad*, Ed. N° 15, 9-21 pp. <http://www.centrodehistoriadebello.org.co/huellas-de-ciudad-numero-15>
- Arango, Sofía S. (Septiembre de 1999). La crítica y tres mujeres en la plástica antioqueña. *Revista Agenda Cultural Alma Máter*. Universidad de Antioquia (49), 15-19 pp. <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/3443/1/108.%20La%20critica%20y%20tres%20mujeres%20en%20la%20plastica%20antioque%C3%B1a.pdf>
- Arboleda, J. (1 de diciembre de 1993- enero 1994). ARTE Y CULTURA. El Municipio y su Historia.
- Arboleda, J. (Julio- octubre de 1996). Noticias buenas noticias. *El Municipio y su Historia*.
- Arboleda, J. (Noviembre 1998). La cultura en Bello. *El Municipio y su Historia*.
- Arboleda, J. (Julio- octubre de 1999). Colegio Suárez de la Presentación de Bello, 63 años formando a la mujer bellanita con valores humanos y cristianos. *El Municipio y su Historia*.
- Arboleda, J. (2000). Hechos importantes en la historia de Bello. *Revista Huellas de Ciudad*. Ed. N° 1, 4- 7 pp. <http://www.centrodehistoriadebello.org.co/huellas-numero-1>

- Arte España. (s.f). Arte Naif: Introducción al movimiento artístico del Arte Naif.
<https://www.arteespana.com/artenaif.htm#:~:text=Las%20principales%20caracter%C3%ADsticas%20de%20arte,el%20dibujo%20puede%20ser%20incorrecto>
- Bedoya, S. (2017). Análisis de la primera modernidad en la plástica colombiana, 1920-1941. Medellín. Universidad de Antioquia. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas.
- Belinche, D. y Ciafardo, M. (2008). Los estereotipos en el arte un problema de la educación artística. Los artistas son de piscis. Facultad de Bellas Artes. Revista La Puerta FBA, n° 3, 1-12 pp.
- Bello Antioquia, sus letras lo dicen todo.(Julio de 2018). *La ciudad sin Lola*. Publicaciones Semana S.S. pp.82-83.https://issuu.com/dianavelasquez8/docs/semana_bello1
- Bello Callejero (2013). Historias Callejeras. Casa y pinturas de Lola Vélez.
<http://bellocallejero.blogspot.com/2014/09/casa-y-pinturas-de-lola-velez.html>
- Camacho, A. (2009). Los años sesenta: una memoria personal. *Revista de Estudios Sociales* (33), 70-78. <https://revistas.uniandes.edu.co/toc/res/33>
- Cárdenas, J., Ramírez, T. (1986). Evolución de la pintura y la escultura en Antioquia. Medellín: Museo de Antioquia.
- Ceriani, E. S. (ed.). (s. f.) Rafael Sáenz Moreno. Maestro y pintor. Medellín: Litografía Especial. Antex.
- Chong, I. (2007). Métodos y técnicas de la investigación documental. México. Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General Asuntos del Personal Académico, Universidad Nacional Autónoma de México. [En línea]
http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/4716/12_IDB_2007_I_Chong.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Cordero, L. (2010). Protocolo para la descripción de las obras visuales. Centro de documentación de bienes patrimoniales. https://www.cdbp.patrimoniocultural.gob.cl/652/articles-26004_archivo_01.pdf
- Corporación Picasso. (Diciembre de 2020) Conferencia: vida y obra de la maestra Lola Vélez. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=7kOx-TDVM9I>
- Díselo con flores (2011). Heliconia la flor que ilumina la selva. <https://www.interflora.es/blog/heliconia-la-flor-que-ilumina-la-selva/>
- Ferro, A. (2012). La configuración de las artes plásticas en Colombia, 1940-1960, un proceso de tránsito estético y de cambio social. [Trabajo de grado para optar al título de sociólogo, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio <http://hdl.handle.net/10554/6522>
- Galeano, M. (2004). Estrategias de investigación social, el giro de la mirada. Medellín: La Carreta Editores.
- García, J. (28 de marzo de 2018). La casa de la artista Lola Vélez se está cayendo y no hay acuerdo. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/colombia/medellin/casa-de-la-artista-lola-velez-se-esta-cayendo-y-no-hay-acuerdo-sobre-su-futuro-198830>
- Gómez, J. (2013). En los muros del Palacio: Pedro Nel Gómez en el imaginario social en Medellín, 1930-1950. *Revista Historelo*, 5(10), 53-91. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/37039>
- González, B (1999). Los estereotipos como factor de socialización en el género. España. *Comunicar*, (12), 79-88. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15801212>
- Guasch, O. (2002). Observación participante, Cuadernos metodológicos. Centro de Investigaciones Sociológicas.

- Gutiérrez, A. C. (2015). El arte moderno internacional en Colombia 1945 - 1960. *Artes La Revista*, 8(15), 8-29. Medellín. Universidad de Antioquia.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/23951>
- Magaña, L. (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*, (11), 189-202.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87432695011>
- Medina, M. (1996). Historia, género y política. Movimientos de mujeres y participación política en Colombia, 1930-1991. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* (23), 330-334. Recuperado a partir de
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/16509>
- Martínez, C. (2016). Las Artes Plásticas, 1ª Parte: 1901-1950. *Revista Credencial*.
<http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/las-artes-plasticas-1a-parte-1901-1950>
- Morales, C. (1996). *El simbolismo animal en la cultura medieval*, pp. 229-275. Espacio, Tiempo y Forma, serie III. Medieval. <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFEE63E424-4813-5EB2-3EEA-17F5DC8A7F78/Documento.pdf>
- Morón, D. (2008). Análisis del proceso de establecimiento de relaciones diplomáticas entre Colombia y la República Popular China. Bogotá. Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Facultad de Relaciones Internacionales.
- Osorio M., M. (28 de marzo de 2018). Casa de Lola Vélez en alto riesgo. *El Tiempo*.

- Osorio M., M. (27 de diciembre de 2021). Nunca hubo acuerdo: en Bello demolieron la casa de la pintora Lola Vélez. *El colombiano*. <https://www.elcolombiano.com/antioquia/demolida-la-casa-de-la-pintora-lola-velez-en-bello-CH16223067>
- Panosfsky, E (1972). Estudios sobre Iconología. Madrid. Alianza editorial.
- Piedrahita, L (31 de julio del 2011). El ejercicio de la mirada. " Autorretrato" (1941). Pedro Nel Gómez. *El Colombiano*. <https://www.elcolombiano.com/blogs/letrasanonimas/tag/pedro-nel-gomez>
- Proyecto de Acuerdo Municipal N°25 (junio 08 de 2007). Por medio del cual el Concejo Municipal de Bello, rinde homenaje a la memoria de la pintora Lola Vélez y se dictan otras disposiciones.
- Ramírez, S (2011). Cuando Antioquia se volvió Medellín, 1905-1950. Los perfiles de la inmigración pueblerina hacia Medellín. Medellín- Colombia. *Revista Universidad de Antioquia*. <https://revistas.una.edu.co/index.php/achsc/article/download/28089/35987>
- Rekalde et al. (2014). La Observación Como Estrategia De Investigación Para Construir Contextos De Aprendizaje Y Fomentar Procesos Participativos. Madrid, España. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Ríos M., M. (2007). Presencia femenina en las artes plásticas de Antioquia en la primera mitad del siglo XX. [Tesis de maestría, Universidad de Antioquia]. Repositorio Institucional - Universidad de Antioquia. <http://hdl.handle.net/10495/25>
- Rivera, M. (2001). Percepción y significado del color en diferentes grupos sociales. Investigación Universitaria Multidisciplinaria: Revista de Investigación de la Universidad Simón Bolívar
- Rosas, A. (2007). Relaciones entre arte y moral en Antioquia a mediados del siglo XX: a propósito de la pintura de Débora Arango. [Trabajo de grado para optar el título de socióloga,

Universidad del Valle]. Repositorio

<https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/4270/CB->

[0338736.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/4270/CB-0338736.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Siendo tú. (Marzo 8 de 2020). Esta es la historia de Lola Vélez, la más grande artista nacida en Bello. <https://siendotu.com/2020/03/08/esta-es-la-historia-de-lola-vlez-la-ms-grande-artista-nacida-en-bello/>

Sin autor. (Diciembre de 1995). ¡Bello tiene Centro de Historia!. El Municipio y su Historia.

Sin autor. La mujer bellanita. (Diciembre de 1995). El Municipio y su Historia.

Sin autor. (1965) Resultados del concurso TARJETAS DE NAVIDAD. *Revista Fabricato al día*, VI (65). Medellín, Colombia.

Sin autor. (16 de diciembre de 1997). Primer Salón de Artistas bellanitas. EL ARTE BELLO. *El Mundo*.

Spitaletta, R. (17 de septiembre de 1995). Lola o un aleteo de los ángeles. *El Colombiano*.

Telemedellín. (8 de septiembre de 2015). La familia de la pintora Lola Vélez, donó sus obras al municipio de Bello [Noticias]-Telemedellin. [Archivo de video].<https://www.youtube.com/watch?v=STsBAcruAcE>

Telemedellín. (26 de febrero de 2018). La casa de la pintora Lola Vélez en Bello sería conservada[Noticias]-Telemedellín. [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=OvYehZ2_wPA

Torres, J. (7 de agosto del 2014). ¿Porque perturba la desnudez? Breve recorrido por la historia del desnudo en el arte. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/por-que-perturba-la-desnudez-breve-recorrido-por-la-historia-del-desnudo-en-el-arte-article-508852/>

TVN GLOBAL. (2016). 37 obras de la pintora bellanita Lola Vélez fueron donadas al municipio de Bello. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=OG8AyGai92k>

Villada, O. (2001). Fabricato en la historia de Bello. Revista Huellas. Ed. N°2, 9-11 pp.

Anexos

Anexo 1. Tabla 1. Referente a los elementos básicos de las obras estudiadas.

Imagen	Descripción	Referencia
 <p>Detalle I</p>	<p>Mujer desnuda que con el brazo derecho esquiva una hoja, con su cabeza casi en diagonal, se ve que lleva una flor amarilla en su oreja.</p>	
 <p>Detalle II</p>	<p>Flores tipo heliconias, una flor exótica que hace referencia al monte griego Helicón, “el lugar de musas y diosas de las artes y ciencias”</p>	<p>También llamada platanera silvestre, Bijao o Platanillo. Se da en entre el Trópico de Cáncer y el de Capricornio, zonas húmedas y lluviosas. De las regiones tropicales y subtropicales de centro y Sudamérica, islas del Pacífico sur y sudeste asiático. Las musas son eternamente jóvenes y bellas, de ahí que el nombre de Heliconia haga mención a estas divinas cualidades.</p> <p>https://www.interflora.es/blog/heliconia-la-flor-que-ilumina-la-selva/</p>
	<p>Estas grandes hojas rodean a la mujer, como si fuera ella una diosa. Los colores que se aprecian en ellas son fríos. Estas obras rodean el cuadro y están en</p>	



Detalle III

diferentes proporciones. unas más verdes y otras un poco marrones.



Imagen IV

Centro de la obra: mujer desnuda y a la mitad de la pintura una hoja tapa parte de su nalga y en la parte inferior del cuadro se deja ver como si estuviera algo empinada, aunque la cubra sus talones otra hoja en tono verde oscuro. Tez de piel morena.



Detalle V.

Esquema motivado. Cuadrícula 3 x 3 de la obra *La Tongolele*, por: Xiomara Escobar y Diana Murillo

Anexo 2. Tabla 2. Círculo cromático / Obra *La Tongolele*

Círculo cromático	Obra
 <p>The diagram is a circular color wheel. At the top is 'PRIMARIO AMARILLO'. Moving clockwise: 'SECUNDARIO ANARANJADO', 'PRIMARIO ROJO', 'SECUNDARIO ROJO-ROSA', 'PRIMARIO ROSA', 'SECUNDARIO ROSA-VIOLETA', 'PRIMARIO VIOLETA', 'SECUNDARIO VIOLETA-AZUL', 'PRIMARIO AZUL', 'SECUNDARIO AZUL-VERDE', 'PRIMARIO VERDE', 'SECUNDARIO VERDE-AMARILLO', and 'PRIMARIO AMARILLO'. A diagonal arrow points from the top-right (yellow/red) to the bottom-left (blue/purple), labeled 'CÁLIDOS' at the top and 'FRÍOS' at the bottom. The wheel is also divided into 'TERCIARIO' and 'SECUNDARIO' segments.</p>	 <p>The painting 'La Tongolele' depicts a nude woman standing in a lush, tropical environment. The scene is filled with various shades of green, yellow, and red. Several areas are highlighted with boxes: yellow solid boxes (representing warm colors) and blue dashed circles (representing cool colors). The woman's skin is a warm, reddish-brown tone. The surrounding foliage includes vibrant greens, yellows, and reds.</p> <div style="display: flex; justify-content: center; gap: 20px; margin-top: 10px;"> <div style="text-align: center;">  <p>Cálidos</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Frios</p> </div> </div>

Anexo 3. Tabla 3. Referente a los elementos básicos de la obra *Lupita*

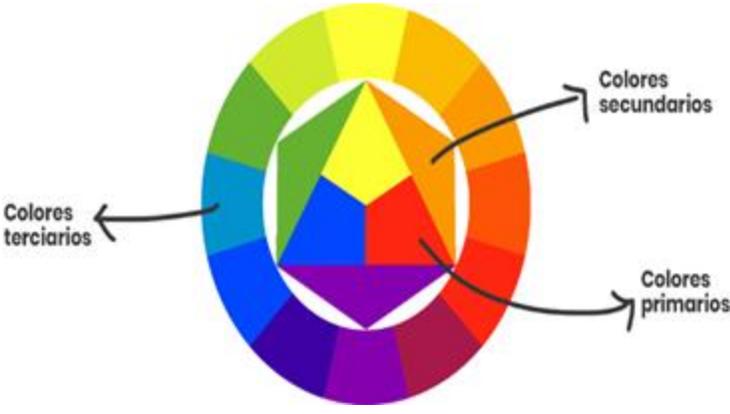
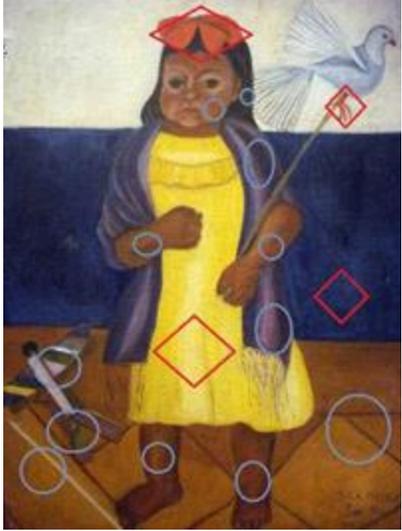
Imagen	Descripción	Referencia
 <p data-bbox="313 789 428 821">Detalle I</p>	<p data-bbox="542 380 950 541">Franjas tonales del fondo, blanca, azul oscuro y rojo anaranjado. Está en un tercer plano.</p>	
 <p data-bbox="365 1224 488 1255">Detalle II</p>	<p data-bbox="542 890 950 1052">Primer plano, niña morena, descalza, con vestido amarillo, moño rojo en su cabello y chal azul sobre el vestido.</p>	
 <p data-bbox="365 1560 500 1591">Detalle III</p>	<p data-bbox="542 1323 950 1526">Al lado derecho del cuadro, la niña sostiene un bastón que termina en la esquina superior con una paloma, está en primer plano.</p>	<p data-bbox="974 1323 1390 1442">La paloma es tomada como símbolo de paz y mensajera en la Biblia.</p>



Detalle IV

Avioneta de juguete, esquina inferior izquierda del cuadro, está en segundo plano.

Anexo 4. Tabla 4. Círculo cromático / Obra *Lupita*

Círculo cromático	Obra
 <p data-bbox="203 682 300 724">Colores terciarios</p> <p data-bbox="795 546 917 598">Colores secundarios</p> <p data-bbox="836 745 941 798">Colores primarios</p>	 <p data-bbox="1031 1123 1120 1155">Primarios</p> <p data-bbox="1169 1123 1258 1155">Terciarios</p>

Anexo 5. Proyecto de Acuerdo Municipal, Homenaje a la pintora Lola Vélez, 2007.

Recuperado

de

<https://www.concejodebello.gov.co/web/index.php/component/phocadownload/category/41-2007?download=1947:proyecto-de-acuerdo-025-junio-08-de-2007-por-medio-del-cual-el-municipio-rinde-homenaje-a-la-pintora-lola-velez-1>

Presente H.C. Hugo A. Builes Cuartas 310

OK

"Un Concejo unido por el progreso de Bello"

(Acuerdo #025 junio 23/2007)

PROYECTO DE ACUERDO MUNICIPAL No.
(Junio 08 de 2007)

**"POR MEDIO DEL CUAL EL CONCEJO MUNICIPAL DE BELLO,
RINDE HOMENAJE A LA MEMORIA DE LA PINTORA LOLA VELEZ Y
SE DICTAN OTRAS DISPOSICIONES"**

EL CONCEJO MUNICIPAL DE BELLO

En uso de sus atribuciones constitucionales y legales, en especial las conferidas por el art. 313 de la C.N, Ley 136 de 1994 y demás normas concordantes,

ACUERDA:

ARTICULO 1º: Honrar la memoria y rendir tributo de gratitud y admiración por parte de la Administración Municipal de Bello, a la ilustre pintora **LOLA VELEZ, (María Dolores Vélez Sierra)** fallecida el día 23 de marzo de 2005, por los grandes servicios prestados a su patria chica y al País en general, desde su reconocida actividad cultural, de las artes plásticas y académicas.

ARTICULO 2º: EL Municipio de Bello, en homenaje a la notable pintora y educadora, ordenará la erección de un busto de bronce que será colocado en lugar público, con la siguiente inscripción: **"DE LA COMUNIDAD BELLANITA A LA PINTORA LOLA VELEZ 1920-2005"**.

ARTICULO 3º: La Casa de Cultura, "Cerro del Angel", en lo sucesivo llevará el nombre de **"LOLA VELEZ"**.

ARTICULO 4º: El Municipio apropiará en el presupuesto la partida necesaria para el cumplimiento del presente acuerdo.

ARTICULO 5º: Este acuerdo rige a partir de la fecha de su sanción.

Dado en Bello a los 23 del mes de junio de dos mil siete - 2007-

Proyecto presentado por: **HUGO A. BUILES CUARTAS.**

JAIME J. MENESES MONSALVE **CARLOS MARIO ZAPATA MORALES**

Mesa directiva

Cra 50 No. 52 - 63 PBX: 452 10 00 Ext. 408 - 410 Fax: 275 07 52 Cel: 312 834 92 91
E-mail: concejodebello@hotmail.com
Bello - Antioquia

Anexo 6. Nunca Hubo Acuerdo: En Bello Demolieron La Casa De La Pintora Lola Vélez, *El Colombiano*, 27 diciembre 2021.

Recuperado de <https://www.elcolombiano.com/antioquia/demolida-la-casa-de-la-pintora-lo-la-vez-en-bello-CH16223067>



INICIO SECCIONES MULTIMEDIA



Nunca hubo acuerdo: en Bello demolieron la casa de la pintora Lola Vélez

Luego de un litigio de años, y la promesa de crear ahí un museo, la morada fue derribada. Su techo se cayó mientras salía un fallo judicial. Pérdida para la cultura.



Al lado izquierdo, la casa en marzo de 2020. Al derecho, lo que quedó luego de la demolición. Foto: Manuel Saldarriaga y Carlos Velásquez.

CULTURA PINTURA POLÍTICA ARQUITECTURA

PUBLICADO EL 27 DE DICIEMBRE DE 2021

