



Institución Universitaria

El Piropo: Una representación pictórica del acoso callejero

DAYANA AVILA PALACIO

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

Asesor

Julián Zapata Rincón

Maestro en Artes Plásticas

ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2022

El Piropo: Una representación pictórica del acoso callejero

DAYANA AVILA PALACIO

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

ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2022

*A todas las mujeres,
por la libertad que todavía nos deben*

Agradecimientos

Agradezco enormemente y con todo el amor que les puedo tener, a mis padres, Dagoberto Ávila y Marina Palacio, y a mi hermana Vanessa Ávila, quienes se han esmerado en que siempre crea en mí; al docente Fernando Rojo Betancur que me apoyó y me facilitó material bibliográfico para la realización de esta monografía y porque cuando le escribía, siempre había una respuesta; a mis compañeros de carrera Melissa Lopera, Evelin Polo y Esteban Rendón, quienes me han ayudado y siempre han estado cuando los necesito; a mi pareja que con sus palabras de aliento nunca permitió que yo desfalleciera en este proceso; y, por último, a mi docente y asesore Juli Zapata Rincón, sencillamente no tengo palabras para definir lo mucho que agradezco su acompañamiento, sus palabras y su apoyo.

Tabla De Contenido

RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	7
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	11
JUSTIFICACIÓN	13
OBJETIVOS	15
OBJETIVO GENERAL	15
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	15
1. MARCO TEÓRICO	16
1.1 LA MUJER COMO OBJETO EN EL ARTE	16
1.2 EL ACOSO CALLEJERO COMO UN TEMA URGENTE EN EL ARTE	18
1.3 ESTADO DEL ARTE	26
2. METODOLOGÍA	31
3. CORIOLANO LEUDO: INFLUENCIAS, TRAYECTORIA Y <i>EL PIROPO</i>	34
3.1 EL ARTE NEOCLÁSICO QUE INFLUYO A LEUDO	34
3.2 VIDA Y TRAYECTORIA DE CORIOLANO LEUDO	36
3.3 UNA PINCELADA SOBRE EL PIROPO	42
4. LA PARTICIPACIÓN DEL VESTUARIO EN LA OBRA DE ARTE	44
4.1 EL VESTUARIO REPRESENTADO POR CUATRO MUJERES ARTISTAS ENTRE EL SIGLO XVII Y EL XX.	44
4.2 UN DIÁLOGO COMPARATIVO: LA MODA DE LA DÉCADA DE LOS AÑOS VEINTE Y EL VESTIR DEL SIGLO XXI	52
4.3 EL DISCURSO MACHISTA QUE RODEA AL VESTUARIO FEMENINO EN LA ACTUALIDAD	67
5. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA OBRA <i>EL PIROPO</i> (1924) DE CORIOLANO LEUDO	
OBANDO	71
5.1 LA SEMIOLOGÍA EN EL ARTE	71
5.2 ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA OBRA <i>EL PIROPO</i> (1924)	74
6. CONCLUSIONES	88
REFERENCIAS	91

Resumen

La presente monografía tiene por objeto examinar el papel de la mujer en el espacio público y el abuso de su imagen en la producción artística, además, y cómo eje central, estudiar la perseverancia en el tiempo del acoso callejero como una problemática social que asedia a la mujer abarcando una indagación sobre la indumentaria para cuestionar los motivos por los cuales esta funciona como argumento en la actualidad para justificar el acoso. Esto se hizo mediante el análisis de la obra *El piropo* (1924) del artista colombiano Coriolano Leudo Obando y ubicada en el Museo de Antioquia en su sala de larga duración “Historias para repensar”. Con esto se muestra cómo un cuadro costumbrista de principios del siglo XX puede evocar una preocupación actual desde la representación de una escena de acoso en el espacio abierto dentro de una época donde no era un tema ni urgente ni alarmante, solo el interés de un artista por retratar un acontecimiento cotidiano en la vida de una mujer.

Palabras claves: Coriolano Leudo, pintura, *El piropo*, mujer, acoso callejero, vestuario.

Introducción

El uso de la imagen de la mujer desde la representación figurativa de su rostro y cuerpo hasta la significación o connotación, ha sido explotado de manera incesante a lo largo de la historia, asimismo, se ha visto implicada en la formalización de la historia del arte como producto visual, o como mejor se ha logrado denominar: *musas*. Dicha promoción, no única del arte, sino también de los medios publicitarios, redes sociales, la moda y la cosmetología, consiguen acorralar y encasillar a la mujer en estereotipos que terminan consolidándola como objeto de consumo y disfrute social, lo cual fomenta la idea de que su apariencia no es propia de ella sino de dominio público y por ello la sociedad ejerce presión sobre esta y cree que puede cosificarla, desestimar y reducir su valor según cómo se percibe públicamente.

Lo anterior se ubica dentro las problemáticas que más atentan con el libre desarrollo de la mujer, lo que puede definirse como acoso, esto específicamente en el espacio público pues se encuentra en el centro de las miradas lascivas y comentarios, en un extremo los desagradables y en el otro los de juzgamiento ya sea por su físico, su comportamiento o su vestuario, y es precisamente este último el que se encuentra en boca de la sociedad ya que para muchos es un motivante o un factor provocador de acoso por parte de los hombres hacía las mujeres, justificando las actitudes del sexo masculino mientras se señala a la mujer por la decisión autónoma de escoger cómo quiere verse y vestirse.

En la presente investigación los ejes temáticos que se recogen alrededor de la representación de la mujer y la indumentaria pretenden cuestionar su posición como justificantes en el acoso callejero y más allá de este, disputar con aquellos que definen esta preocupación como única de la actualidad, cuando existen obras realizadas en el transcurso del tiempo que reúnen

elementos que se sitúan en escenas de acoso, las cuales se citaran en el trabajo; entre esas pinturas destacas y en el contexto colombiano se encuentra *El piropo* (1924) del pintor costumbrista Coriolano Leudo.

Como objetivo principal se pretendió hacer un análisis semiótico de la obra *El Piropo* (1924) para plantear cómo desde las artes se ha manifestado el tema del acoso callejero. Desde allí, se desligaron los objetivos específicos que dieron pie a las unidades temáticas; el primero consistió en dar cuenta de un contexto general e histórico de la pintura *El piropo* (1924) y de su autor Coriolano Leudo Obando desarrollando, en primera instancia, las tendencias artísticas que influyen en el pintor tales como el arte neoclásico y el academicismo presentes a través del costumbrismo y el neocostumbrismo; después se hizo énfasis en la vida y trayectoria de Leudo con su participación en trabajos, viajes y proyectos que alimentaron su producción artística y potencializaron su versatilidad en el arte para, finalmente, hacer un acercamiento a la obra *El piropo* de manera detallada como abre bocas para su estudio respecto al tema propuesto.

En la segunda unidad temática mediante la observación de obras de la historia del arte occidental y de Colombia, se estudió el vestuario de la mujer en los años veinte del siglo XX en comparación con el vestuario actual para hallar respuestas sobre por qué en la actualidad se usa el vestuario como una forma de culpabilizar a la víctima femenina frente al acoso. En esta unidad temática se encuentra todo lo que tiene que ver sobre el vestuario en el arte, empezando con la utilización de este en pinturas que van desde el siglo XVII hasta mediados del XX representado a partir de cuatro artistas mujeres poco mencionadas pero importantes para la historia del arte, donde la utilización de la indumentaria simbolizó un aporte significativo para su producción visual. Entre esas artistas se encuentran Artemisia Gentileschi (1593-1653), Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), Berthe Morisot (1841-1895) y Tamara de Lempicka (1898-1980); el siguiente subnivel

trató sobre el uso y la evolución del vestuario en Colombia desde el arte a finales del siglo XIX y la primera parte del siglo XX con obras de Epifanio Garay (1849-1903) como *Isabel Gaviria de Restrepo* (1895) y *Teresa de Ponce de León de Tranco* (1903); Margarita Holguín (1875-1959) con *Madre e hijo* (1907) y *Sra. Mercedes Holguín de Holguín* (1914) y para finalizar Roberto Pizano (1896-1929) con pinturas como *La familia de Luis Brigard* (1921) y *Acevedo Bernal y sus hijas* o *El estudio de Acevedo Bernal* (1923), con el propósito de contextualizar las posibles influencias para el tipo de vestuario escogido por Leudo desarrollado en el cuadro *El piropo* (1924) y realizar una comparativa con el uso del vestuario y la representación femenina desde 1940 en adelante citando también artistas colombianas como Débora Arango (1907-2005) y Nadia Granados con obra desde la década de los años noventas hasta la actualidad; Por otro lado, se habla de la deconstrucción del uso del vestuario para la representación de lo femenino en el arte contemporáneo y algunos nuevos medios que proponen *pintar* obras con materiales que componen una prenda, como lo hace artista egipcia Ghada Amer; para finalizar, se trae a colación el trabajo de Kelly Reemtsen, una pintora norteamericana que usa la moda de antes para comunicar su preocupación e intención artística.

En la tercera y última unidad temática se hizo un análisis semiótico de la pintura *El piropo* (1924) de Coriolano Leudo Obando para dar cuenta de cómo el acoso callejero ha sido una constante a lo largo de la historia. El capítulo presenta una corta introducción a la semiología en las artes y el estudio de la obra como tal, desde aspectos como el contexto histórico, los personajes, la mujer en relación a los personajes masculinos, el título y los signos y diferentes elementos que componen la obra: como la coloración, la luminosidad, la temperatura, los objetos, la ubicación y el color de los personajes, esto con el fin de responder y concluir cómo esta pintura permite dar

cuenta de cómo el acoso callejero se ha mantenido en el tiempo como una problemática social y cómo el vestuario influye o no en este alimentando los discursos machistas.

Planteamiento Del Problema

La imagen de la mujer y la mujer misma ha estado históricamente ligada a una condición de objeto, ya sea de deseo o de consumo, lo cual se normaliza socialmente gracias a ámbitos como la publicidad, los medios de comunicación y la moda. La historia del arte no ha sido un tema ajeno a esta situación ya que desde una perspectiva masculina, la representación de la mujer destaca en la práctica artística ocupando su cuerpo, sus características femeninas y su esencia para la creación de obras bajo el ideal de *musas*, limitando su papel en una categoría con cuestiones meramente físicas para el disfrute social, específicamente, el gozo del género masculino, quienes mayormente han proliferado el aprovechamiento de la imagen de la mujer como su propia presa representada visualmente a su gusto.

El tema de ver a la mujer no como ser humano sino como hembra animal es un asunto que se ha mencionado mayormente en la actualidad gracias al arte feminista, donde mujeres artistas buscan dar a conocer y erradicar el concepto de lo femenino como parte del consumismo, sin embargo, a principios del siglo XX el artista colombiano Coriolano Leudo Obando se concentró en pintar una escena de la cotidianidad, pero esta vez, consideró ilustrar una que asedia a la mujer hasta hoy en día, y es en su pintura *El Piropo* (1924), la misma que engloba una de las problemáticas sociales que ha rodeado al género femenino, ejemplificando gráficamente el acoso callejero, el cual se evidencia gracias a los gestos de los personajes dentro de la obra, dado que son los hombres los que están gozando de la imagen física de la mujer mientras que ella conserva una postura de desagrado total ante la situación.

Lo que se puede constatar en este cuadro es un hecho que está presente en la vida de las mujeres, ya que esta representación de hace casi un siglo está demostrando cómo el acoso callejero

se ha mantenido en la historia debido a que posturas patriarcales y machistas justifican los comportamientos de hostigamiento en el entorno social, generando discursos que convierten a la víctima como responsable más allá de cuestionar las conductas del agresor, con preguntas como *¿Qué tenías puesto?* para condenar a la víctima, culpándola por la forma en la que viste y normalizando el acoso callejero debido a que actualmente el alegato es por portar ropa menos conservadora, *El Piropo* hace hincapié a la invalidez de este argumento cuando el vestuario de la protagonista no cumple con ninguna característica similar al vestir actual femenino, no obstante, también se ve afectada.

La pintura de Leudo y la época de su realización potencia la idea de que el acoso callejero no es un tema nuevo, esto va más ligado a que en la actualidad las redes sociales y los medios masivos han llegado a manifestarlo de una manera más amplia, lo que permite hablar de este tema como una problemática constante que ha llegado a ser participe en el arte, no de manera activa, pero se puede notar como varios artistas que han sido víctima o les preocupa este hecho han logrado cumplir su función de divulgadores que además de informar sobre la existencia del acoso, luchan por no alimentar el uso de la imagen de la mujer con el único propósito de suplir necesidades ajenas a la misma.

Justificación

El arte ha sido una forma de expresión que se ha puesto al servicio de la sociedad, ya no podemos relacionarlo meramente con un fin decorativo sino que ha expandido su función hacia un medio que propone reflexionar sobre diversos tópicos de suma importancia para el mundo, en este caso, el tema del acoso callejero ha intervenido la práctica artística y ha sido parte de la investigación de múltiples creadores y gestores culturales que son motivadas y motivados por este preocupante hecho.

Aunque algunas personas consideran que el acoso callejero es una problemática que rompe únicamente en la actualidad, la realidad es que ha estado inmerso en la vida de cada mujer desde temprana edad, a pesar de ello, continúa siendo, por un lado ignorado y por el otro, los casos son olvidados de manera casi intencional por la misma normalización de los hechos, un ejemplo sería como el artículo “Top 5: Las obras mejor vestidas del Museo”, de Diana Gómez (2015) habla sobre la protagonista de la obra *El Piropo*, asegurando que ella se viste con un “un plan tramado para inspirar piropos” cuando el rostro femenino expresa perfectamente la realidad de la situación con un gesto de disgusto y desaprobación por las miradas lascivas que recibe de los personajes masculinos que componen la obra. Esta observación funciona como eje principal para señalar cómo aún es importante hablar sobre acoso callejero y hacer énfasis en la imagen o el vestir femenino, ya que la mayoría, refuerza la idea de que *la mujer viste para el hombre*.

Esta problemática ha sido utilizada en el mundo del arte por muchos artistas que buscan continuar estimulando una lucha por la mujer dentro del entorno social para promover el libre desarrollo femenino, ya que varias artistas han tomado aspectos como el vestuario, el maquillaje y la bisutería como parte significativa de su obra con el fin de comunicar lo que vive la mujer, por

ello, el arte fortalece la postura de que el acoso no es un tema único del presente en vista de que Leudo con su pintura del siglo pasado *El Piropo*, exhibe varias lecturas desde el título hasta la composición de la obra como una representación pictórica de lo que es el acoso callejero en una época donde esta denominación ni existía, encima propone pensar que era un suceso que preocupaba al artista pero parece que solo pudo comunicarlo por el medio visual; realmente este tema no resalta como un dilema y no toma fuerza hasta los años setenta, desde aquí revienta toda una exploración en la práctica artística frente a estos temas que hasta hoy en día continua siendo fundamental y necesario hablar sobre ellos.

Objetivos

Objetivo general

Hacer un estudio semiótico sobre la obra *El Piropo* (1924) de Coriolano Leudo Obando mostrando cómo desde las artes se ha manifestado el tema del acoso callejero.

Objetivos específicos

1. Realizar un contexto general e histórico de la pintura *El piropo* (1924) y de su autor Coriolano Leudo Obando.
2. Estudiar, a través de obras de la historia del arte occidental y de Colombia, la indumentaria de la mujer en los años veinte en comparación con el vestuario actual y por qué en la actualidad se usa como una forma de culpa hacia la víctima frente al acoso.
3. Presentar un análisis semiótico de la pintura *El piropo* (1924) de Coriolano Leudo Obando para dar cuenta de cómo el acoso callejero se ha mantenido hasta la actualidad.

1. Marco Teórico

1.1 La mujer como objeto en el arte

En la historia la imagen de la mujer ha sido utilizada de manera extralimitada en diferentes ámbitos con el fin de atraer al público, en su mayoría, público masculino donde enfatizan discursos por parte de la sociedad que terminan insistiendo en diferentes características que supuestamente la describen y así mismo, desvalorizan su carácter centrando la atención únicamente en su físico.

La mujer se convierte en objeto estético de contemplación, un espectáculo, una cosa, una visión; el cuerpo de la mujer connota ser-objeto-de-contemplación. Musa, modelo, Virgen, ramera: desde el icono religioso a la fotografía pornográfica, el deseo de novedad, el deseo de poseer a la mujer/imagen, el deseo de tener poder sobre el objeto (Robinson, 1998, p. 242).

El enfoque masculino establece la escena de la mujer en el entorno social y visual ya que este precisa nutrir diálogos de género donde el hombre es el factor dominante que posee el poder de determinar que debe ser representativo desde lo femenino “El hombre siempre se nos muestra ejerciendo el poder mientras que la mujer, salvo algunas excepciones, es representada como objeto de deseo al servicio de la mirada masculina” (de Foronda, 2017, p. 272). La producción visual ha logrado limitar a la mujer y la ha empujado a continuar en esta postura de objeto gracias a que la historia ha sido contada por hombres, es decir, la mujer vista y relatada desde el foco del machismo. Pollock afirma que “La creatividad ha sido asumida como un componente ideológico de masculinidad, mientras que la femineidad ha sido construida según los parámetros del hombre” (2007, p. 49).

Dicha creatividad motivada por una inspiración son características fundamentales dentro de la práctica artística, un área dominada y contada, también, por hombres, donde la representación de la mujer ha sido usada de múltiples formas para retratar diferentes temas que se proyectan en cada época de manera muy distinta, algunas veces con pudor debido a la religión y en su mayoría abusando del cuerpo desnudo, el cual ha sido el único camino donde la mujer ha tenido mayor relevancia en el mundo del arte: “las artistas no figuran como importantes en la historia del arte, pero el 70% de los desnudos que se representan artísticamente son desnudos de mujeres” (Sarda, 2006, p. 12) insistiendo en convencer a la sociedad y a la mujer sobre que le compete respecto a su imagen “Digamos que el arte fue, también, otro medio más a través del cual inculcar a las mujeres y al resto de la sociedad, el ideal y prototipo de mujer virtuosa y sumisa que todos esperaban que ellas fueran” (Vives, 2006, p. 105). Estas observaciones fueron permitidas por el ideal de *musa* que ha construido la práctica artística persuadiendo a la mujer de que su participación es necesaria en los miles de cuadros donde hacen énfasis en su cuerpo para enaltecer su belleza o crear el prototipo de una, ignorando completamente la explotación hacia el uso de su imagen que termina dándole esa condición de objeto inerte sin opinión, sin poder ir más allá de una demostración física que solo debe situarse en la admiración y no en la intervención “[..] La representación de la imagen femenina es una de las temáticas centrales para la historia del arte, pero esto constituye un caso en que la figura de la mujer se describe como objeto del arte y no como sujeto activo” (Figuerola, 2011, p. 14).

La mujer ha sido puesta contra la pared si de cosificarla se trata, especialmente en medios visuales, imponiéndole constantemente la característica de servidora que se adecua a una categorización que sirve para encajar socialmente y poder adaptarse al molde de lo que se considera *femenino* en cada momento de la historia, con la finalidad de que esta permanezca en un

modelo que no se sitúa precisamente en lo representativo sino que va más allá de recaer meramente en un objeto que debe ser parte del mercado para constatar su condición de consumible pues la sociedad ha instaurado a partir de cimientos de constructos sociales y culturales diferentes tipos de roles que ella misma no ha escogido ni determinado pero que numerosos ámbitos han colaborado en fabricarlos

Históricamente la mujer se ve despojada de su capacidad de autorepresentación durante muchos siglos. El arte, exclusivamente en manos masculinas, no ha podido reflejar la mirada de las mujeres, sus deseos, su subjetividad, por lo que durante largo tiempo la identidad femenina viene determinada por el cuerpo social, compuesto esencialmente por los hombres (de Haro en de Foronda, 2017, p. 290).

1.2 El acoso callejero como un tema urgente en el arte

1.2.1 Acoso callejero

El acoso sexual funciona con la intención de afectar física y mentalmente al otro individuo basándose en un nivel de dominancia para terminar aprovechándose de la situación; el acoso se desarrolla en múltiples escenarios, y una gran parte se trata de lugares públicos, manifestándose de distintas formas por medio de los gestos y sonidos, el acoso verbal y físico, el de carácter perspectivo o exhibicionista (Gaytán, 2009), generando en la víctima traumas mentales y emocionales como lo son la ansiedad, depresión y el nerviosismo, y también físicos como trastornos de sueño, dolor de cabeza e hipertensión (Organización internacional de Trabajo, OIT, 2013, p. 4).

La primera vez que se pudo visualizar el término *acoso sexual* fue a principios de la década de los setenta gracias a un grupo de mujeres feministas en Estados Unidos que luchaban por el

acoso laboral y que a la vez influyeron para desatar un hilo de manifestaciones que concluiría como las grandes revoluciones feministas (Lamas, 2018). De acuerdo con Kennedy (1992):

El abuso sexual es, como las feministas radicales han insistido de forma correcta, un instrumento, un instrumento del terror disciplinario masculino contra las mujeres y cómo han insistido correctamente, nuestra cultura inculca placer erótico en la dominación masculina de la mujer en cualquier aspecto de la vida (p. 26)

Pero el acoso no es una problemática que recaiga únicamente en el campo laboral, sino que va más allá y logra desarrollarse en cualquier tipo de espacios; como sería el acoso callejero, el cual, ha sido determinante para motivar discursos y debates alrededor de la vulneración de los derechos y el libre desarrollo de las mujeres. Bowman (1993) describe el acoso sexual callejero como:

Acciones, gestos y manifestaciones de naturalezas sexuales y misóginas, no consentidas y habituales que hombres desconocidos dirigen hacia las mujeres en los espacios públicos y tienen como efecto anular a la mujer como sujeto de derechos al situarla como objeto sexual a través de la humillación, el miedo y la intimidación (p. 51-52).

Una definición que aflora desde hace poco, convirtiéndose en un término que resulta difícil puntualizar: “En general, en las ciencias sociales existe una cierta falta de contenido y definición con respecto a este concepto y ha sido primariamente desde el ámbito legal del cual han surgido los principales intentos definatorios” (Casas, 2010 p. 119) por ende ha tenido que ser actualizada constantemente debido a la gran importancia que ha llegado a tener en los últimos años pero aún inexistente para muchos, generando un mayor riesgo para las mujeres.

Una interacción en un espacio público que te hace sentir sexualizada, intimidada, avergonzada, objetivada, violada, atacada, o insegura. Una interacción en un espacio público que restringe tus movimientos o te hace modificar tu comportamiento en un intento de evitar la posibilidad de ser verbal y/o físicamente acosada (Santamaría, 2013, p. 36).

1.2.2 El acoso callejero en el marco legal

Con la llegada de los nuevos medios tecnológicos es posible estar actualizados constantemente respecto a las problemáticas de preocupación mundial, como el acoso y la violencia contra las niñas, adolescente y mujeres; son precisamente las nuevas generaciones quienes más conectadas están y han demostrado estar en total desacuerdo frente a esta problemática.

Esta exposición y viralización del movimiento feminista se debe en gran parte al aporte y a la lucha de las nuevas generaciones, entre ellos los denominados millennials quienes han impulsado un cambio de paradigma a nivel global impactando no sólo en el discurso público y político, sino que ha ejercido presión en la industria de la moda exigiendo transparencia, igualdad de género, responsabilidad social empresaria y democratización de la belleza (Tidele, 2020, p. 38).

Gracias a esta viralización y a la insistencia de los movimientos feministas con denotar el acoso como una problemática social, entes correspondientes de la ley han tratado y logrado que se vea como tal en el país, el Ministerio del Interior de Colombia, define el acoso:

El que en beneficio suyo o de un tercero y valiéndose de su superioridad manifiesta o relaciones de autoridad o de poder, edad, sexo, posición laboral, social, familiar o

económica, acose, persiga, hostigue o asedie física o verbalmente, con fines sexuales no consentidos, a otra persona (2018, p. 2).

En Colombia, no fue hasta la década de los noventa que decidieron encasillar el acoso sexual como un delito, antes de eso, este no era un tema que se pronunciara mucho y dicha problemática era completamente ignorada. Por ende, nace la ley 1010 de 2006, donde se sancionan distintas formas de maltrato en el marco laboral. Después nace la ley 1257 de 2008 donde se encuentra el artículo 210A del código penal que define que lo que se haga alrededor del acoso sexual: “incurrirá en prisión de uno (1) a tres (3) años” (Ministerio del interior, 2018, p. 2). Pero actualmente, la cámara de representantes ha presentado un proyecto donde se busca penalizar el acoso sexual en espacios públicos:

El presente proyecto de ley tiene como objetivo prevenir y sancionar el acoso sexual en lugares públicos o de acceso público en todo el territorio nacional, adicionando un artículo a la Ley 599 de 2000 – Código Penal tipificando un nuevo delito autónomo denominado “acoso sexual en espacio público”. De igual manera, el proyecto contempla la creación de programas de concientización sobre este tipo de violencia contra la mujer, para prevenir la comisión de estas conductas (2020, p. 3).

Siendo la ley 599 de 2000 “por la cual se expide el código penal”, donde se especifica los principios y las características generales del Sistema Penal Colombiano, determinando las conductas punibles y la clasificación de los delitos.

1.2.3 Dos épocas del vestir femenino: la década de los veinte y principios del siglo XXI. El vestuario como método de revictimización y culpabilización de las víctimas de acoso

El vestuario ha tenido en el mundo un papel fundamental ya que funciona como carta de presentación que alimenta a las clases sociales, los roles de poder y los discursos sobre género. Para ambas épocas, el siglo XX y la actualidad, el vestir se ha desarrollado de maneras muy diferentes y la evolución de este ha provocado diálogos en relación con el acoso debido a que las personas actualmente encuentran justificable el hostigamiento en entornos sociales por la vestimenta de la mujer.

Es cuestionable aquellas personas que pretenden culpabilizar a la víctima debido a su forma de vestir pues si se centra en el vestuario femenino como uno de los ejes por el cual la mujer es, y, supuestamente, ‘merece’ ser acosada o violentada es un problema, por un lado, para la mujer como tal, y por otro para la sociedad, pues la indiferencia que sucede frente a los casos de acoso solo es muestra de la carencia de valores que nutren a los ciudadanos.

Estos diálogos patriarcales con la historia son los que han estado impregnados para desmitificar el valor de la mujer, por ende, la moda funciona hoy también como una forma de lucha feminista promoviendo la liberación femenina desde la ruptura de discursos que especifican que hace a la mujer.

La moda, entre tantas cosas, es como una mujer de muchas reputaciones. La percepción de ella varía según el prisma que la observa: malévola o empoderadora, caprichosamente tiránica pero seductora, recipiente de vanidades pasajeras o sacerdotisa que invita al juego; un delicioso asunto de mujer y una fuente de deleite y afirmación. Pero lo cierto es que la

moda guarda una cualidad inamovible: siempre es como una mujer de su época (Rosales, 2017, pág. 32).

Es importante revisar el vestuario en los años veinte, mismos en los que fue realizada la pintura *El piropo* por Coriolano Leudo para señalar como una situación de acoso se presenta sin importar el vestuario. En esa década los códigos de vestimenta fueron muy diferentes a las de la actualidad basándose en modelos que respondían a otras cuestiones alrededor de la vestimenta:

[...] es factible que la configuración de una indumentaria popular que heredó restricciones desde la Colonia, estuviera atravesada por las costumbres regionales, las condiciones topográficas (dando a entender que la población vestía según la región que habitaba), las políticas que daban prioridad a una jerarquización de la población (donde se exploraba lo masculino y lo femenino como signo de diferenciación) y las condiciones económicas (que según sus capacidades daban a conocer la importancia del atuendo en el desarrollo de un grupo) y sociales (en las que el vestido evolucionaba junto a cambios vitales de la sociedad). Así el traje fue utilizado como guía para la representación de imaginarios colectivos y mentalidades de los pueblos (Carbonó, 2017 p. 80).

Domínguez (2004) añade que:

El traje denota y connota en las personas su sexo, su edad, su nacionalidad, su profesión, su autoridad, sus privilegios, su capacidad adquisitiva, su posición social; si es un criminal, un mendigo, un demente, un militar, o un clérigo y su grado; si está trabajando, haciendo deporte o descansando; si está de duelo o de fiesta y, en fin, a la cultura que pertenece (p. 97).

Para la década de los años veinte el vestuario era algo muy significativo para definir el estatus en el entorno social y la llegada de varios extranjeros a Medellín, promovió un rápido entusiasmo en las diferentes clases sociales para ponerse al tanto de las tendencias (Arango, Bonnet, Ramírez. 2012) presionando mayormente a las mujeres, ya que su papel estaba definido, entre otras, por su vestuario con la total obligación de verse bien para ser distinguida y llegar a encajar en las grandes elites e ir a eventos sociales importantes con fines de acompañar a su esposo o con la pretensión de conseguir uno.

En estos años el vestido blanco y limpio, el charol, el bastón, el corsé, los guantes, las faldas anchas y largas, el pelo largo y los peinados complicados, las joyas, los inmensos sombreros, los tacones altos, el miriñaque, los sacos de mano, las pieles y estolas, el maquillaje, etc., son pruebas de autoridad y valor social de alguien en tanto que dan la sugestión de ocio, muestran que se está fuera de la obligación de ganarse la vida, exento de trabajar, libre de hacer esfuerzos manuales útiles y, en fin, testimonian el privilegio prestigioso de no tener que producir (Domínguez, 2004. p. 105).

Pero funcionar como un accesorio del dueño de la casa no era única labor de las esposas e hijas sino también de aquellas mujeres que prestaban sus servicios a estas familias burguesas, lo cual permitía que el hombre del hogar gozara de distinción y buena reputación hacia los ojos de la sociedad.

No siendo las mujeres dueñas de sí mismas, el gasto ostensible por ellas practicando y el ocio de que disfrutaban, habían de redundar en crédito de su amo y no en el de ellas; y, por consiguiente, cuanto más costosas y más notoriamente improductivas fueran las mujeres de la comunidad domésticas [...] está se encuentra en la casa que la mujer debe ‘embellecer y de la que debe ser el ‘principal adorno’ (Veblen en Domínguez, 2004. p. 107).

En la actualidad, muchas han buscado en el vestir hacer una declaración de libertad, de defensa de su propio cuerpo buscando resaltar sus propias ideas de belleza. No obstante, aún persiste en la sociedad demasiados estereotipos y prejuicios por lo que ven estos actos o declaraciones de libertad como “vulgares” e “insinuantes”. Dice Gaytán (2009):

Es posible que la función que cumplen las vestimentas (ya sean estas consideradas "conservadoras" o "provocativas") tenga menos que ver con su estilo y más con su uso distintivo del género. Aún con pantalones y poco o ningún maquillaje, la ropa permite en la mayoría de los casos identificar a una mujer cuando se le ve en un lugar público (p. 112).

Zuñiga aporta también “la incursión de las mujeres al espacio público no ha supuesto la desaparición de la naturaleza fuertemente sexuada de la actividad en las calles y plazas, ni en los lugares semipúblicos de diversión” (2014, p. 79).

Sin embargo, las mujeres no han permitido que esto derrumbe los ideales que buscan establecer, y la moda con su evolución logra representar una manifestación feminista que logra que expresen la liberación femenina con su autónoma decisión respecto al vestuario: “Como ya se ha observado, el empoderamiento femenino se ha visto representado de forma constante en la vestimenta como elemento con capacidad para comunicar las aspiraciones y logros de determinados grupos sociales.” (Mizrahi en Rueda, 2020 p. 77), Curcio en Tidele (2018) refuerza esta idea:

En la actualidad este pensamiento está cambiando, surgiendo una rama del feminismo que reivindica el sistema de la moda como una forma de empoderamiento, un área de creatividad y expresión para la mujer. Esta vertiente de feministas, resalta que la vestimenta

es antes funcional, un medio de comunicación, y por lo tanto, la mujer tiene que poder hacer uso de él para expresarse (p. 31).

1.3 Estado del arte

1.3.1 La representación *femenina*

La imagen de la mujer ha sido de un carácter cambiante y moldeable a través del arte pues según el período se define un estándar de belleza diferente; mayormente han hecho énfasis en su carácter físico, comenzando por lo que se considera la primera representación del desnudo femenino donde estudios certifican que la *Venus de Willendorf* obra tallada que data entre 27.500 años y 25.000 a.C. destaca por su físico: “Los pechos, el vientre, las nalgas y el sexo, aparecen exagerados, realzando el aspecto sexual, reflejando la importancia que tenía para los primeros hombres la continuación de la especie, la fertilidad y la maternidad” (Parramón, Serra, 1983, p. 9). Sin embargo, otras investigaciones hablan sobre la posibilidad de que las estatuillas fueran realizadas por mujeres, este indicio llamo la atención por la postura de la cabeza que pareciese mirar hacia abajo, es decir, que existe la posibilidad de que realmente las mujeres de este período se estaban retratando.

Tiempo después en Egipto, la desnudez no era bien vista, sin embargo, era utilizada para diferenciar las clases “La mujer, cuando es reina o persona de importancia, va siempre vestida [...] Cuando la mujer es esclava, música, o danzarina, es pintada desnuda con un breve cinturón en el inicio de las caderas” (Parramón, Serra, 1983, p. 13), más adelante añaden: “todavía la norma de los egipcios vistiendo a las reinas y desnudando a las esclavas” (p. 17).

Por otro lado, una de las épocas que más se encargó de desnudar a la mujer fue el renacimiento, el cuál influyo notablemente en los modelos de género sobre cuál es la posición del

hombre como maestro y genio, sinónimo del artista, y cuál es el de la mujer moldeable que se adapta a su papel secundario dentro del arte “Ella no se encontró a sí misma, sólo encontró, en la autocontemplación, una imagen difusa, híbrida, contradictoria y fragmentada. La mujer del renacimiento estuvo ausente; el universo masculino no tomo en cuenta la existencia de la mujer como un ser humano sino como un símbolo.” (Sarda, 2006, p. 9). Continuando con esta idea:

Objeto de contemplación, mujer pasiva y eterna musa, el modelo de mujer creado por los artistas en el Renacimiento (alejadas de la mujer real, imperfecta y humana) es el nacimiento en la Historia del arte del concepto de mujer desde la mentalidad masculina alimentada por la tradición bíblica y mitológica (p. 10).

El renacimiento encontró una representación “alejada” de una mujer humana donde no se buscó mostrar al cuerpo de la mujer como simplemente era en su momento sino que motivo el comenzar a detallar al cuerpo femenino según el *genio* quería situándose en el ideal clásico “A un tiempo que se desacraliza la representación de la mujer y comienza a aparecer más como objeto de deseo, se va considerando un valor en alza la belleza y la juventud”, con este contexto, Parramón y Serra (1985): describen El nacimiento de Venus de Botticelli:

La forma y la posición del cuerpo no es natural [...] pero es completamente aceptable como figura idealizada de un cuerpo joven con alma de mujer [...] prescindiendo de fidelidad anatómica, conformación y proporciones, reglas, normas que con toda probabilidad Botticelli dejó a un lado tratando de llegar a una idealización pura del cuerpo femenino (p. 30-31).

Más adelante, la ‘decencia’ religiosa se encargó de vestir a la mujer y a pinturas donde hubiesen mujeres desnudas; las posturas feministas permitieron que a mediados del siglo XX y en

adelante la mujer decidiera por su cuerpo y como tal, disponer de cómo quería ser representada en el arte, añadiendo que las autoras han dedicado su labor para extraer del desconocimiento a las mujeres artistas que participaron en la producción artística: “La tarea inmediata después de 1970 era la necesidad absoluta de rectificar todos los huecos en el saber creados por la consistente omisión de las mujeres de todas las culturas de la historia del arte” (Pollock, 2007, P. 141) donde se proyectó una visión más amplia del carácter femenino y el cuerpo de la mujer a partir de diferentes manifestaciones que dan pie al arte feminista. Artistas como Vanessa Beecroft, que se interesa, por medio de la performance en el modelo impuesto por la publicidad; Cindy Sherman se sitúa en los estereotipos que rodean a la mujer u Orlan que ha participado de manera extrema en el arte pasando en varias ocasiones por el quirófano para alcanzar la belleza y suplir los cánones (Sarda, 2006).

Otras de las artistas que se enmarcan en el arte feminista son las Guerrilla Girls, un grupo que ha implementado a partir de la imagen y el texto una guerra contra las posturas machistas que protagonizan el arte. En 1985 comenzaron con un cartel que hablaba de la discriminación de la mujer en los espacios culturales y planteando la pregunta “¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Museo Metropolitano? Menos del 5% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 85% de los desnudos son femeninos” (T. de la A.), en la que utiliza además una reproducción de la *Gran Odalisca* (1814) de Ingres, (icono erótico del arte) llevando una máscara de gorila criticando el estereotipo de mujer como objeto erótico a través de la ironía y el mensaje directo al espectador (Sarda, 2006, p. 26), después presentan una invitación con nombres de mujeres artistas buscando motivarlas a sumarse a esta lucha; una obra denominada “*Cuando el racismo y el sexismo ya no estén de moda, ¿Cuánto valdrá tu colección de arte?*” (Wolff, 2007, p. 119).

1.3.2 El abuso, el acoso, *El piropo*

El acoso ha logrado tener participación gráfica en la pintura y, como en la obra de Leudo (1924), se ve implícito también en *El piropo* de Emilio Salas Y Francés (1850 – 1910), *El piropo* de Ricardo Barojas (1908), *Anacreonte* (el piropo) de José Mongrell Torrent (1909) y *El piropo* de Francisco Soria Aedo (1928), entre otras pinturas en las que se ven las mismas situaciones dibujadas; hombres con gestos apetitosos por la figura femenina, rodeando alguna mujer indefensa con su rostro fastidiado y asqueado en situaciones totalmente públicas, como caminar en la calle; cada obra realizada en diferentes épocas del siglo XX donde resalta que el tema del acoso no es algo actual o nuevo en la historia.

De igual manera, artistas como Kiki Smith en su primera exposición individual *Life wants to live* en 1982, relata la “violencia doméstica y la resiliencia de la mujeres frente al abuso” de acuerdo con Wolff (2007): “Smith forma parte de la primera generación de artistas cuya educación incluyó una consciencia sobre el arte hecho por mujer, los temas de género y el papel del cuerpo en las discusiones genéricas” (p. 113-114). Por otra parte Hilary Robinson habla sobre la artista Sue Williams: “en su obra es la representación de la mujer como víctima lo que el lugar preferente: mujeres ultrajadas, violadas, asesinadas, mujeres en las que se han estado cagando” (2007, p. 255) lo cual se puede denotar mayormente en la escultura realizada en 1993: *Irresistible*.

La idea de la vestimenta como un factor determinante para ser acosada es una postura delicada que se vive en muchos países, por ello en la Universidad de Arkansas en Estados Unidos se llevó a cabo una muestra creada por Jen Brockman y la Dra. Mary Wyandt-Hiebert, e inspirada por un poema de la Dra. Mary Simmerling: *What I Was Wearing*; En la exposición se exhiben prendas de 18 mujeres y niñas víctimas de abuso sexual. “El discurso que encierra la pregunta “qué llevabas puesto” a una víctima de violación -aunque no se haga conscientemente- es el de

culpabilizar a las víctimas y validar a los agresores. Eso no debe permitirse” (Brockman, 2013). además añaden los organizadores de la exposición: “Es esencial que la sociedad deje de creer que la ropa tiene algo que ver con aquellas mujeres que sufren de violación”.

En este orden de ideas y enfatizando en el acoso callejero en un contexto latinoamericano, está la artista mexicana Mónica Mayer con su obra más conocida *El tendadero* realizado por primera vez en 1978 y desde entonces replicada en muchas partes del mundo, incluso en Japón o en Medellín en 2015. En *El tendadero* de 1978, Mónica invita un número significativo de mujeres para que respondieran a “como mujer lo que más me disgusta de la ciudad es...” En papeles de color rosa. Mónica ha realizado distintas acciones y es considerada una de las pioneras del arte feminista latinoamericano; en 1983, durante una marcha contra la violación realizó el performance *El cuerpo ajeno es la paz* junto con su colectivo Gallina Negra donde como brujas “preparábamos una pócima para causarles el mal de ojo a los violadores” (Mayer, 2007, p. 408).

El arte contemporáneo ha permitido que estos temas tomen relevancia en la sociedad a partir de la reflexión frente a las problemáticas que vive la mujer y que no le permite desarrollarse en el entorno de manera libre y adecuada. “La falta no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacuos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación” (Nochlin, 2007, p. 21).

2. Metodología

Esta monografía se desarrolló desde los objetivos propuestos a partir de dos métodos investigativos, el primero es la investigación documentada, que se entiende como

Un proceso basado en la búsqueda, recuperación, análisis, crítica e interpretación de datos secundarios, es decir, los obtenidos y registrados por otros investigadores en fuentes documentales: impresas, audiovisuales o electrónicas. Como en toda investigación el propósito de este diseño es el aporte de nuevos conocimientos (Arias, 1997, p. 27).

para efectuar la recopilación de material de carácter textual o visual con el fin de contextualizar el trabajo desde diferentes ejes temáticos que permiten justificar el contenido, en primera instancia, es indispensable estudiar al artista central del trabajo Coriolano Leudo Obando quién tendrá participación desde libros que hablan sobre el arte en Colombia en la primera mitad del siglo XX hasta otros textos que proveen datos sobre su biografía y obra, por ende, también es importante hacer énfasis en el contexto histórico, social y cultural en el que se desarrolló la pintura *El Piropo* en 1924, partiendo de un análisis semiótico que profundizara en su composición el cómo y por qué se desarrollan los personajes y de esta manera ahondar en cuestiones como la época, el entorno social, los roles de poder en el espacio público, las categorías de lo masculino y femenino, y como segundo eje central, observar el vestuario de la mujer dentro de la obra para hablar sobre las problemáticas sociales que la arrastran debido al acoso callejero

Esto se logra gracias a una indagación en la historia de la moda colombiana en la década de los años veinte proyectándose a través de diferentes obras de artistas como Epifanio Garay, Margarita Holguín y Caro y Roberto Pizano que retratan con gran intención pictórica lo que fue el

vestir femenino en la década de los años veinte, lo cual posibilitó un estudio sobre la semiótica del vestuario de la época comparada con la vestimenta actual de la mujer, donde se cita a Débora Arango como una artista que retrató lo que sería el vestuario en el siglo XXI desde mediados del siglo XIX; artistas de la performance como Nadia Granados, también conocida como *La Fulminante* (2013) y por último Ghada Amer que utiliza materiales como hilo y lana para referirse a la sexualidad femenina; sin descartar el uso de la obra de otras artistas para reforzar el cuerpo del trabajo alrededor del marco teórico y el segundo capítulo: “el vestuario en la obra de arte” con el fin de determinar cómo las prendas de vestir juegan un papel importante en la errónea culpabilización hacia la víctima que sufre hostigamiento en el espacio público.

El análisis semiótico de *El Piropo* de Leudo es el segundo método investigativo y el más importante, ya que el estudio visual y textual de la obra, desde su composición hasta el título, es lo que permitirá responder las preguntas hechas alrededor de la pintura frente a la postura de acoso callejero como una problemática.

Según Saussure “Se puede concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social...la llamaremos semiología” (2005, p. 19), añadiendo que la semiótica ayuda a comprender el sentido de la imagen con la interpretación de los signos y elementos, también Alvarado (2019) menciona:

Para la semiótica, la realidad se manifiesta a través de sus signos y de la manera en cómo los representamos e interpretamos. Es a partir de esta realidad-signo que los seres humanos hemos creado: ideas, mitos, creencias, ciencias, religiones, arte y filosofía, que nuevamente por medio de sus signos se preguntarán qué es la realidad y buscarán dar respuesta a esta pregunta (p. 18-19).

Otros autores fundamentales en la corriente semiológica permitieron dar bases al estudio visual y postularon modelos que responden a la experiencia artística “Un objeto lo podemos percibir con nuestro conocimiento y al mismo tiempo tener una existencia real y objetiva fuera de nuestra mente” (Zecchetto, 2005, p. 54) para referirse a la triada que componen al signo de Charles S. Peirce: *representamen*, *objeto* e *interpretante*, siendo este prototipo una forma de demostrar cómo funciona la relación obra-público constituyendo una práctica que facilita abordar la obra *El Piropo* desde su constante visualización respecto a la composición física de los personajes, es decir, gestos y posturas, y el vestuario, específicamente el de la mujer, Roland Barthes en Zecchetto (2005) explica que “solo existe a través del discurso que se pronuncia sobre la moda, sin lo cual se puede reducir a una sintaxis muy rudimentaria que no tiene más riqueza que la del código vial” (p. 102) añade Eco:

Un proyecto de semiótica en general comprende una teoría de los códigos y una teoría de la producción de signos; la segunda teoría considera un grupo muy amplio de fenómenos, como el uso natural de los diferentes lenguajes, la evolución y la transformación de los códigos, la comunicación estética [...]” (1975, p. 17).

Todos estos aportes sobre la semiótica son bastante influyentes en la realización de esta investigación porque permiten ver la pintura desde un estudio general de los signos y elementos dentro de la obra que promueven su interpretación para poder analizarla alrededor del acoso callejero con el fin de evidenciar la permanencia de este en la vida de las mujeres.

3. Coriolano Leudo: Influencias, trayectoria y *El Piropo*

3.1 El arte neoclásico que influyó a Leudo

A finales del siglo XIX, los artistas colombianos que viajaron a Europa sintieron gran interés por traer a la pintura normas y parámetros que caracterizan la obra que se desarrolló en Europa, es decir, que pretendían buscar en los discursos clásicos del academicismo la respuesta a un nuevo estilo para el arte dentro del país donde sería protagonista la figuración para no alejarse de lo real y proyectándose en temas como el paisaje, el retrato, la religión y escenas de la cotidianidad, específicamente en las zonas rurales o la representación de la vida en el campo dado que Colombia gozaba de una gran población de campesinos, pero también, se retrataron escenarios urbanos como el parque y el mercado.

Las dos últimas décadas del XIX son las del academicismo, llegado, como siempre, las Naciones occidentales de Europa. Técnicamente la pintura da un gran paso hacia delante sí bien perdía de espontaneidad y personalidad lo que ganaba en calidades y buen oficio (Gil, 1997, p. 325).

Se trataba entonces de promulgar tendencias neoclásicas y de repetir lo que ya se había hecho muchas décadas atrás, centrando la producción artística colombiana como dependiente de lo que se hacía en siglos anteriores en Europa, ya que varios artistas lograron recibir formación principalmente allí, en donde sobresalían las directrices de academias de arte que indicaban realizar la obra a partir de composiciones determinadas por la escuela, indicaciones que nutrían el canon y los elementos estéticos necesarios.

Estos postulados neoclásicos, destacaron aspectos técnicos como la composición, el dibujo y “su gracia”, el claroscuro, el uso de la perspectiva, y del color adecuado [...] A través de

esto se muestra como para Cano, Pizano, Leudo y Acuña los cánones neoclásicos todavía eran los que regían la práctica artística y la crítica de esta (Pérez, 2014, p. 74).

Esta situación de pintar según cómo se hizo en una época anterior no era un suceso único del siglo XIX, sino que logro extenderse notablemente hasta mediados del siglo siguiente debido a que muchos artistas persistieron en este tipo de influencias europeas que daban pie con sus cuadros a defender el academicismo como aquel arte exclusivo del siglo XX pues obtenían aceptación y reconocimiento social logrando ser la forma para demostrar el poder económico por parte de los ciudadanos con una obra que no iba más allá de un carácter decorativo y artificial, y que encantaba a una sociedad conservadora porque no se desligaba de lo tradicional ni los movía de su zona de confort al ver que la composición de las pinturas se esmeraban en representar la realidad tal cual la veían, sin improvisaciones y nuevas visiones que sorprendieran al espectador, más bien, prevalecían posturas que caracterizaban a los artistas del momento que representaban la estética academicista sin abandonar los recursos del costumbrismo, movimiento artístico que asimismo hace parte del siglo XIX pero que los artistas también usaban: “El tema costumbrista se caracteriza por la facilidad que ofrece para su captación; escenas narrativas, íntimas, callejeras y campesinas, naturalezas muertas y bodegones” (Mejía, 1988, p. 9-10).

El arte colombiano agilizo su producción en busca del neocostumbrismo sin alejarse de las normas academicistas y la cultura clásica negándose a promover algo que se considerara innovador alrededor de la pintura y la escultura pues los artistas europeos estaban produciendo nuevas corrientes artísticas que le permitían mayor libertad de desarrollo creativo en la obra de arte, algo que la Colombia conservadora rechazaba y pocos artistas experimentaban. El escritor Germán Arciniegas crítico el neocostumbrismo y hablo de este para referirse a una expresión de alpargatas y sombreros de paja y pidió por un nuevo arte (Londoño, 2005, p. 105). Los artistas

neocostumbristas eran aquellos que se encargaban de enseñar su conocimiento sobre la pintura, lo cual fue un aporte que ayudo a afianzar los valores académicos que desempeñaron en la educación y materializaron en las obras, incluso, el retrato también gozo de gran participación en este período y se convirtió casi en la pintura obligatoria de esta primera etapa reforzada por lo que se conocería como los retratista de sociedad ya que se encargaban de producir obra donde se encontraron: “Retratos de señoras y señoritas de alta burguesía bogotana vistiendo trajes de Manola” (Medina, 2014, p. 297).

3.2 Vida y trayectoria de Coriolano Leudo

Coriolano Leudo Obando fue un artista colombiano que se caracterizó por ser alguien versátil en la escena cultural gracias a la motivación de moverse en diferentes campos del arte, sin embargo, procuro en representar el neocostumbrismo y el academicismo en cada una de sus obras; se puede decir que pudo acercarse a la contemporaneidad por su dibujo suelto y expresivo pero prevaleció mayormente en el carácter conservador donde resalto su gusto por la perspectiva.

Leudo nace el primero de febrero de 1866 en Bogotá, hijo de Manuel F. Leudo Gómez y Dolores Obando Lombana. Se desempeñó en áreas como la pintura, el dibujo y la caricatura para practicar géneros como el paisaje, el desnudo, la historia y el retrato, además resalto en la escenografía y la docencia.

Se puede decir que Leudo desde su infancia se dedicó a la pintura, por lo que logro desarrollar una gran pasión hacía el arte la cual se puede ver identificada en su gran trayectoria artística y laboral en el mundo cultural. Comienza sus estudios en la *Escuela de Bellas Artes* de Bogotá entre 1887 y 1906, donde goza de ser alumnos de grandes pintores del momento como Epifanio Garay, Roberto Páramo y Ricardo Acevedo Bernal y obtiene premios como dibujante de paisaje y de figura académica; gracias al repertorio de su obra, se puede asegurar que fue un campo

donde se desarrolló a la perfección en la que se evidencia la influencia de los grandes maestros europeos como Velázquez y Goya.

Fue nombrado profesor de dibujo en la misma Escuela de Bellas Artes 1907 y 1908, y en 1910 comienza su aventura como escenógrafo, lo cual le permite viajar con la compañía Paco Fuentes a Panamá, Costa Rica, El Salvador y Guatemala, al igual que varios lugares en Europa como él soñaba; este trabajo también significó una fuente de ingresos adicionales ya que el mayor interés de Leudo se reflejaba en viajar y encontró la solución en este proyecto, gracias a que Paco Fuentes se interesó en los dibujos y pinturas del artista y le pidió partir con él, responde Leudo en una entrevista realizada para *El tiempo: Lecturas dominicales* (1927)

Como yo no poseía bienes de fortuna ni apoyos oficiales y tenía un vivísimo deseo de conocer otras tierras y visitar los grandes museos y pinacotecas de Europa, pensé que la escenografía era el solo camino que podía conducirme al logro de mi deseo (Leudo en Castillo, p. 162).

En 1913, ingresa a la academia de San Fernando de Madrid y fortalece su obra exponiendo en salones de la ciudad y Barcelona para volver a Bogotá en 1916 y comenzar a trabajar como ilustrador y caricaturistas en la revista más antigua de Latinoamérica: *Cromos*; su primera publicación el 15 de enero de 1916 se estrenó con una pintura de Leudo en la portada (fig.1), la cual dio pie a la realización de *La mantilla bogotana* en 1917 (fig.2), una de sus obras más representativas. La participación del artista fue constante en la revista donde numerosas veces realizó portadas, figuras y escritos para el contenido bajo los seudónimos de Moncrayón y Robinet,

además, artistas como Roberto Pizano escribieron sobre él. Esta experiencia permitió que Leudo, después de volver de Europa, incursionara de manera más libre en el retrato dentro de la caricatura.



Figura 1. Primera portada de *Cromos*. (1916)

Recuperado de: <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/cromos-un-album-centenario-de-colombia-article-610589/>



Figura 2. *La mantilla Bogotana* (1917) Coriolano Leudo Obando. Colección Museo Nacional de Colombia. Óleo sobre tela. 125 x 95,5 cm. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/los-contrastes-sociales-en-una-pintura-de-coriolano-leudo-article-627709/>

También en 1916 lo nombraron director de la *Escuela de Bellas Artes* de Bogotá para ejercer hasta 1919, donde le dieron el cargo de director de la *Escuela de Pintura* de Popayán y el siguiente año contrae nupcias con la señora Mercedes Martín con quien tuvo cuatro hijos; en 1922 realiza su primera exposición individual en Bogotá en los salones *Academia de La Lengua*.

En las primeras décadas del siglo XX, se hicieron famosos los espacios de socialización, esto también gracias a las costumbres europeas, dichos lugares como cafés y bares se convirtieron en espacios de dialogo y debate sobre múltiples temas principalmente la preocupación por la realidad nacional que estaba viviendo el país, estos lugares eran concurridos por personas con un estilo de vida con abundante libertinaje, entre ellos, artistas que Coriolano rechazaba y no los veía como tal. Esto lo expresa María Sue Pérez (2014):

Leudo trataba de alejarse de esa idea de bohemia, ya que la odiaba y para eso afirmaba que “el artista moderno debe divertirse poco y trabajar mucho, para mí todo artista debe tener dos fases claras y definidas: la del artistas, la del soñador que piensa, que crea, que forja la obra y la del obrero, la del trabajador que la realiza, que la perfecciona, que la consume (p. 54).

Por otro lado, su afán de mostrarse digno de su arte lo motivo a prepararse mejor en la parte intelectual ya que para él había una gran conexión e inspiración en la literatura: “Se trata de comenzar a ser vistos no solamente como productores de una obra estética sino comenzar a mostrar que detrás de esta hay todo un proceso creativo que requiere de facultades intelectuales.” (Pérez, 2014, p. 39).

En 1920, algunos neocostumbristas forman el *Círculo de Bellas Artes* con el afán de que las nuevas tendencias que también estaban surgiendo en Europa no fueran parte de la práctica

artística colombiana ya que para ellos representaba un peligro y debían evitarlo. Dicha lucha contaba con la participación de Ricardo Acevedo Bernal, Roberto Pizano, Rafael Tavera, Gustavo Santos, Eugenio Zerda y Coriolano Leudo (Rey-Márquez, 2006, p.70) artistas que estaban empeñados en dedicarse únicamente a la figuración y la composición de obras dictaminadas por las escuelas Europeas que recaían meramente en la *españolera*. Esta batalla se vio representada por aquellos que estaban al servicio de las normas específicas del arte académico contra los que estaban a favor de tendencias como el impresionismo y vanguardias como el cubismo y el futurismo; los artistas del *Círculo* tachaban estas corrientes como de *extrema izquierda*, incluso Leudo se refirió a las obras futuristas, señalando que le parecían “desde el punto de vista estético, detestables” (Medina, 2014, p. 328) y añadió en Pérez (2014) el rechazo por las nuevas modas: “pretende exaltar el arte monstruoso basado en la deformación de la naturaleza” (p. 74). Esta repercusión se pudo destacar también en los miembros del *Círculo*, ya que estuvieron totalmente en contra de la exposición que se realizó en 1922 sobre la *Moderna pintura francesa*, lo cual represento, no solo para los pintores sino para muchos burgueses el rechazo a las nuevas muestras en el arte. Sin embargo, el *Círculo* no logro hacer mucho más que unas cuantas exposiciones debido a la situación económica del país que término acabando con el grupo el mismo año que se realizó la exposición francesa.

Los inicios del siglo XX, fueron también los inicios de la fotografía en Colombia, y al igual que las vanguardias, era una práctica que no fascinaba a Coriolano Leudo y chocaba completamente con su ideal de experiencia estética “Los hermosos retratos han sido suplantados en los desentonados muros modernos por la antiestética ampliación fotográfica. El nuevo rico prefiere entronizar en las paredes atiborradas de yeso de su mansión la estampa barata o la imagen de cartulina.” (Leudo, 1930. p. 9).

En 1923 ejerce la cátedra de dibujo hasta 1927, este año gana un concurso abierto realizado por el artista Roberto Pizano en donde se enviarían varios alumnos a viajar por Europa; por este, Leudo logró recorrer España, Holanda, Bélgica, Italia y Francia, donde también expuso en varias galerías privadas de Madrid, Barcelona y Roma.

Entre 1931 y 1935 participa y se convierte en uno de los miembros fundadores de *l Salón anual de Artistas Colombianos*, además fue designado miembro de número de la *Academia Colombiana de Bellas Artes* para después ser condecorado por la *Comisión de Festejos Patrios* por las obras cumplidas en pro de la cultura.

Para finalizar la vida y trayectoria de Leudo, en 1935 decide irse a vivir a Villeta, Cundinamarca debido a una enfermedad que lo paralizó casi por completo, sin embargo continuó pintando con gran esmero hasta el 10 de mayo del mismo año, día en que fallece. Un día después el *Museo Nacional* de Bogotá realizó una exposición de sus obras como homenaje a su memoria (Ortega, 1979, p 234 – 244).

Pizano hablaba de los paisajes de Leudo como algo fuerte y lleno de grandiosidad y sus retratos como una explosión de dramatismo (1922, p. 219); Miguel Díaz resalta la obra de Leudo en Medina (2014) donde señala que los grandes pintores colombianos no han disfrutado del “color local de nuestras costumbres” y añade escribiendo “A excepción de Leudo, que en su obra tiene algunas cosas esencialmente bogotanas, los demás pintan como todo el mundo” (p. 311).

Coriolano Leudo fue un artista que además de representar el academicismo pictórico que categorizó la época, concluyó un legado que le permitió construir un recorrido artístico del que no se habla tanto como los autores deberían, ya que su nombre es el de un artista casi desconocido para quien estudia la historia del arte colombiano, independientemente de esto, se encontró

victorioso y logro hacerse paso entre los artistas de la Colombia de la primera parte del siglo XX demostrando su versatilidad en varios campos del arte donde se aproximó a una posible ruptura con lo neoclásico por su acercamiento con la caricatura pues esta era una forma de dibujo que agrupaba ciertas características de las tendencias vanguardistas (Medina, 2014, p. 353).

3.3 Una pincelada sobre El Piropo

La pintura que realiza el artista colombiano Coriolano Leudo Obando (1866 – 1935) en 1924, hace parte de la colección del Museo de Antioquia, y se encuentra en su sala de larga duración “Historias para repensar”, la obra presenta ante el público dos personajes masculinos visualizando y haciendo comentarios sobre una mujer que se encuentra frente ellos; ambos con porte elegante en una zona rural, se encuentran a una dama que no posee el afán de llamar su atención, no obstante, la atrae.

En la obra “El piropo” la mujer es la protagonista de esta escena pintada en 1924. Teniendo en cuenta el año de su realización, y su paso por Europa, Leudo busca dar espacio a las características que poseen los personajes, ya que intentan relatar la lenta transición de la forma de la vida rural hacia una primaria vida cotidiana, vislumbrando así un reflejo solamente social en sus obras (Agudelo, 2016 p. 117).

A simple vista es lo que llamaría la época un cuadro de *costumbres* pues se acercaría a una escena cotidiana por las que Leudo se sintió atraído para retratar, como muchas, sin embargo y a pesar de que cumple la mayoría de las características de una obra de este periodo, es decir, principios del siglo XX, no se habla de ella, y entre tantas al parecer no resalta, cuando realmente no se aleja de la realidad y se denota un gran esfuerzo en la composición de las figuras, la intención del artista por hacer énfasis en los rostros y que se logró determinar la sensación y el pensar de cada uno de los personajes participantes, los cuales por la obra se logra determinar que cada cual

cumple su debido papel, esto con el fin de cuestionar el propósito de la obra, ya sea la posibilidad de una historia detrás o responder preguntas que se puedan desarrollar a lo largo del estudio de esta, buscando el porqué de la composición de la pintura, más allá de su carácter meramente formal pues como se mencionó anteriormente, ya cumple las normas academicistas dignas de la década de los veinte, pero aquí se releva algo más importante y con mayor trasfondo y es pensar en qué quería demostrar el artista. Pizano, maestro y fiel compañero de Coriolano, escribe sobre este como alguien con una visión más amplia: “Leudo bien arraigado y desde el propio centro de su historia, pasea sus ojos por el mundo. Así, en su obra, con un carácter netamente colombiano, es más universal.” (Pizano, 1922, p. 219).

Leudo podría ser un artista que solo observaba, detallaba y pintaba, pero con *El Piropo* logró ir más allá de una simple “demostración” y logro entrañarse mayormente en lo que no preocupaba a los artistas de inicios del siglo XX, y era en hacer énfasis en un personaje femenino que no se situara únicamente en el retrato o que se incluyera en un paisaje; el gesto de la mujer en relación al asedio masculino que representa el cuadro se percibe porque estos personajes no proyectan su mirada hacia la admiración o, como si estuvieran observando a un ser humano sino que precisan en esa idea de la contemplación de un objeto, como si de un pedazo de carne se tratara, por ende, la obra de Leudo da pie para analizar toda la situación que logra plasmar y que quizás para él no fue algo importante de representar pero que sin embargo esta ahí como algo digno de estudio, centrado la atención mayormente en cómo una obra de 1924 da cuenta de una problemática social que aún persiste en la vida de las mujeres.

4. La participación del vestuario en la obra de arte

El vestuario funciona como un constructo social que se traduce en múltiples factores que ayudan a identificar en qué espacio-tiempo se sitúa un individuo, ya que este, puede arrojar información que contribuye al estudio de un tema en específico logrando distinguir aquello que se busca por medio del código de vestimenta de cada década o siglo.

La ropa, el traje o el vestuario se elaboran de acuerdo con cánones, producto de los parámetros culturales de una época, en la cual se tiene una concepción particular de los sujetos y los cuerpos. La ropa refleja, como artefacto cultural, procesos económicos, políticos, sociales y culturales (Peña, 2010, p. 30).

Por otra parte, pocas veces se le ha hecho justicia también a la importancia del vestuario en la producción artística, ya que hay artistas que se toman en serio la representación de este, pero algunos autores no hacen mayor hincapié en este apartado, el cual termina funcionando como mero detalle del que se discute a medias. Una gran parte no enfatiza en las veladuras, las telas, los colores y las texturas; la intención, el significado y el objetivo. El vestuario en el arte pretende explicar al espectador cuestiones que hay alrededor de un cuadro, adicional, ambiciona con darle forma y sentido a la composición para adjudicarle una connotación.

4.1 El vestuario representado por cuatro mujeres artistas entre el siglo XVII y el XX.

Las mujeres dentro de la historia del arte occidental, una historia dominada, contada y reforzada por el género masculino, han sido invisibilizadas y hasta casi inexistentes debido a que los escritos sobre arte a través de los años alimentan esta postura patriarcal y presentan ante el mundo los diferentes movimientos y las transgresoras vanguardias artísticas borrando los nombres de muchas que tuvieron participación en estas; pareciese que las mujeres poco hubieran explorado

estos ismos o se hubieran interesado por alguna habilidad creativa y cultural en el pasado, por ende, las hacen desconocidas en el tema pues reprochan que el tipo de arte que produce una mujer está ligado meramente a la única categoría que la han obligado a estar y es en la condición de lo *femenino*. “[...] Hablar abiertamente de la cuestión reprimida del género es confirmar las peores sospechas de la cultura dominante de que, si las mujeres tienen permitido hablar, sobre lo único que pueden hacerlo es de (su) sexo” (Pollock, 2007, p. 145).

En el arte existen varias artistas invisibilizadas que deberían tener reconocimiento en la historia ya que pintaron en períodos donde la mujer no tenía relevancia en este campo, sin embargo, logran desarrollarse en un tipo de producción que no recae en el imaginario de que realizan un arte más sensible, delicado o mayormente *femenino*, además, han conseguido encaminar su obra por diferentes temáticas y se han ayudado del vestuario y la bisutería para retratar su propósito en la pintura mediante su época y sus ideales.

4.1.1 Artemisia Gentileschi (1593-1653)

Nace en Roma, Italia en 1593. Su padre Orazio Gentileschi, quien es pintor, la guía y le enseña en su taller el oficio de la pintura potencializando su vocación, a pesar de que esto era inconcebible para las mujeres “En esos tiempos, las “bottegas” o talleres de arte, no aceptaban mujeres. El oficio era para hombres” (López, 2012, p. 86), sin embargo, el pintor ofrece sus conocimientos a su hija y la impulsa. En 1611, encargan a su padre la realización de un fresco por el cual pide ayuda a Agostino Tassi, un joven artista con mala fama que debido a la ocupación de Orazio, descuida los estudios de Artemisia y le solicita a este que le enseñe perspectiva. En el tiempo que pasan a solas, Tassi abusa de ella. Artemisia demora un año para revelar la verdad con apoyo de su padre, y en el juicio expresa: “Cerró la habitación con llave y una vez cerrada me tiró sobre un lado de la cama dándome con una mano en el pecho, me metió una rodilla entre los muslos

para que no pudiera cerrarlos” (Jamin en Gámez, 2019, p. 114). Allí comienza un período de humillaciones y juzgamientos hacía la artista poniendo en duda su valor como mujer y tachándola de promiscua; un hecho que a hoy se repite de manera muy común, lo que conlleva a que muchas mujeres sientan miedo a denunciar a sus atacantes.

Este horrible suceso para la joven marca un antes y un después en su producción artística; ella empieza a centrarse en retratar las mujeres heroicas de la mitología y la religión, pero siempre con un carácter agresivo. “Artemisia proyecta en ellas la terrible experiencia sufrida y a la vez, demuestra en sus pinturas el horror a la violencia masculina, tan frecuente en su tiempo” (López, 2012, p. 88).



Figura 3. *Judit decapitando a Holofernes* (1614-1620) Artemisa Gentileschi. Medici Family Collections in Florence. Óleo sobre lienzo. 1.99m x 1.62m. Recuperado de: <https://artsandculture.google.com/asset/judith-and-holofernes/oQF3gDEYNkutBA?hl=es-419>

En su pintura destaca la destreza con que presenta las vestiduras del siglo XVIII en las mujeres de los relatos bíblicos, pues se conoce por la misma que el vestuario para aquellos tiempos eran telas y mantos caídos, mujeres con falda larga y trapos sobre el pecho que poco estilizaban la

figura, como por ejemplo el sayal, sin embargo, Artemisia proyecta en su obra las prendas que hicieron parte de su época, camisas o vestidos con mangas muy holgadas que se acompañaban con un corpiño que resaltaba el pecho y la cintura para darle mayor realce a la cadera la cual debía sujetar una falda con telas largas, gruesas y pesadas, esto demuestra de alguna forma que a pesar del estudio de estos personajes femeninos, la forma del vestuario de los años 1600 influyó su pintura, como sería en el caso de la gran obra de arte *Judit decapitando a Holofernes* (fig.3)

4.1.2 Vigée-Lebrun (1755-1842)

Marie-Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun nació en 1755 en París. Destacó por sus habilidades en el retrato que desarrolló gracias a su padre Louis Vigée, también retratista, alentándola a ser parte del mundo del arte, sin embargo, no recibió educación formal pues este era un campo permitido solo para los hombres. “La educación artística de las mujeres no era sistemática porque se les negaba el acceso al método de aprendizaje en el que sí se educaban los hombres” (García, 2016, p. 8), de modo que tuvo que desarrollar sus habilidades empíricamente, pese a que al principio no fue tan gratificante, poco a poco fue gozando de reconocimiento, mayormente en la década de 1780 cuando tomó un encargo para la Duquesa de Chartres, lo que después le permitió entrar a Versalles y de ahí dio un paso agigantado a ser la *pintora de la reina*, siendo la retratista preferida de María Antonieta.

El vestuario del siglo XVIII era de alta importancia para la aristocracia, lo cual Vigée-Lebrun aprovechó para exponer en sus numerosas obras de personajes femeninos, resaltando sombreros, plumas, flores y moños, y se movía entre los vestidos ostentosos que reflejaban poder con seda y terciopelo acompañado de un *panier* que certificaba una mayor amplitud de la falda y un corsé que levantaba el busto y el ego, demostrando el acercamiento de la artista con la moda, como sería el caso en *Marie Antoinette, Queen of France* (1789-1788); no obstante, no se sentía

atraída por este estilo, como lo expresa García (2012), “la artista dejaba muy claras sus predilecciones en asuntos de moda mostrando su gusto por lo natural y sencillo y su rechazo a la pomposidad”, y añade: “ya que prefería las camisas, túnicas, vestidos etéreos y mantos frente a la moda oficial, por lo que podría decirse que la artista abogaba por una moda alternativa” (p. 28 - 29) está característica también fue algo que se reflejó en sus retratos adorando la muselina y defendiendo la caída ligera y natural del vestido poco extravagante, por ejemplo en *Marie Antoinette in a musuline dress* (fig.4) o en *Louise Marie Adélaïde de Bourbon-Penthièvre* (fig. 5).



Figura 4. *Marie Antoinette in a musuline dress* (1783) Louise Élisabeth Vigée Le Brun. Galería Nacional de Arte. Óleo sobre lienzo. Recuperado de: <https://www.wikiart.org/es/marie-louise-elisabeth-vigee-lebrun/marie-antoinette-in-a-muslin-dress-1783>



Figura 5. *Louise Marie Adélaïde de Bourbon-Penthièvre* (1787) Louise Élisabeth Vigée Le Brun. Óleo sobre lienzo. 99 x 83cm. Recuperado de: <https://www.wikiart.org/es/marie-louise-elisabeth-vigee-lebrun/louise-marie-ad-la-de-de-bourbon-penthi-vre>

4.1.3 Berthe Morisot (1841-1895)

El impresionismo fue un movimiento artístico que apuntó por primera vez a la modernidad y dio pie a las vanguardias; pero es importante reconocer que en la “historia oficial del arte” este fue un movimiento dominado por hombres, pero donde Morisot logró hacerse un nombre y una carrera y convertirse en la primera mujer en esta corriente.

Nació en Francia en 1841, tomó clases privadas con el pintor francés Joseph Guichard, y gracias a este, mejora sus habilidades y se adentra a un círculo donde conoce a Edouard Manet y se casa con su hermano. Entre 1860 y 1873 tuvo gran éxito en el medio cultural participando en grupos, exposiciones y salones de arte, pero al experimentar con diferentes temáticas y materiales, Morisot se sintió motivada a abandonar el Salón en busca de composiciones y figuras con trazos más expresivos y gruesos. En sus cuadros Berthe Morisot, plasma escenas que parecen delicadas

correspondiente a los colores implementados en conexión a los temas que rodean su obra: el papel de la mujer en el siglo XIX.

Al igual que las demás citadas anteriormente, Morisot incluyó la moda de la época de finales del siglo XIX a su obra, pues las mujeres que retrataba poseen gran expresividad en su vestuario; donde se puede ver figuras completas con vestidos y faldas largas y siluetas que aún ceñían la cintura como se veía en la pintura *En un banco* (1889) que aunque es un vestir ya no tan excéntrico prevalece en las tendencias que surgen en el siglo XV pero en comparativa es un vestuario cada vez más sencillo que no predomina en una corte inferior ancho influyendo en el carácter de lo natural y señorial centrándose en colores más bien pasteles casi pálidos.



Figura 6. *En un banco*. (1889) Berthe Morisot. Óleo sobre lienzo. Recuperado de: <https://es.wahooart.com/@/8EWCTQ-Berthe-Morisot-En-un-banco>

4.1.4 Tamara de Lempicka (1898-1980)

De Lempicka es una artista con un origen misterioso pues no se sabe con exactitud su fecha ni el lugar de nacimiento. Se dice que en Moscú o Varsovia; sin más, fue una artista que retumbo entre las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX con figuras que plasman la influencia que tuvo del arte europeo desde lo clásico y el género renacentista, a la vez, refuerza este con el cubismo y el art deco, toda una fantasía femenina del decorativismo en mujeres que parecen maniqués o que sustituyen a *las venus*.



Figura 7. *Retrato de la señora Bourcad.* (1931). Tamara de Lempicka. Óleo sobre lienzo. 75 x 50 cm.
Recuperado de: <https://es.wahooart.com/@/6WHLVN-Tamara-De-Lempicka-retrato-de-se%C3%B1ora-Boucard>

Las temáticas que impulsan el trabajo de Lempicka son aquellas que funcionan como sinónimo de modernidad: el cine y el atractivo de la moda, temas que la hacían identificarse a sí misma como una diva que pintaba un arte de lujo, limpio y elegante. Tuvo gran reconocimiento entre 1925 y 1935. En su obra se nota una clara conexión con la moda debido a que se preocupa

por las formas del vestuario y los accesorios, que independiente de la geometrización que usaba, las telas, los sombreros y los guantes destacaban con elocuencia y libertad la importancia del vestuario en el siglo XX, un carácter fundamental para esta etapa tanto como para ella como para la sociedad (fig.8).



Figura 8. *Muchacha con guantes.* (1930) Tamara de Lempicka. Óleo sobre lienzo. 121x64 cm. Recuperado de: <https://www.historiamaletayninos.com/nuestra-artista-tamara-de-lempicka/#:~:text=Muchacha%20con%20guantes%20es%20otra,seda%20del%20vestido%20es%20incre%C3%ADble.>

4.2 Un diálogo comparativo: la moda de la década de los años veinte y el vestir del siglo XXI

4.2.1 El vestuario de 1900 a 1924: representaciones en la pintura colombiana

La cultura europea no influenció únicamente el arte en Colombia en las primeras décadas del siglo XX sino que esta alcanzó a fomentar posturas dignas de la modernidad, y se resumía en palabras como progreso e industrialización para desarrollarse a través del afán de los nuevos acontecimientos en ámbitos como el transporte, los medios de comunicación y la vida social, pues ya lo rural y lo urbano iban de la mano para la transformación de la vida en el campo en relación a lo comercial e industrial “En los primeros años de las industrialización la clase obrera mantenía

fuertes nexos con el campo, y el espacio urbano alternaba con predios dedicados a la agricultura” (Cruz, 2019, p. 63) esta unión representó la búsqueda de las nuevas tendencias provenientes de Francia y el hambre por lo innovador traía consigo toda esta oleada de prosperidad respecto a todos los campos de desarrollo y crecimiento, es allí cuando comienza un proceso de imitación a las novedades extranjeras, entre esas, la moda.

El vestuario de principios del siglo XX tuvo una gran relevancia debido a que este empezó a configurarse pues “El desarrollo de la industria textil, las revistas de moda, la publicidad, la fotografía y el cine difundieron estilos vestimentarios entre las mujeres.” (Cruz, 2019, p. 46) además, influyó nuevamente en la importancia de continuar con los discursos de género sobre qué es lo masculino y lo femenino. “No es posible ser simplemente una persona que casualmente es femenina (o masculina) dentro de nuestra sistemática de representación: no reconocemos a "una persona", reconocemos “una persona femenina” o “una persona masculina” (Robinson, 1998, p. 242), por ello, las prendas femeninas siguieron teniendo los mismos criterios que venían dándose durante y después del siglo XV con el detalle de que a partir del siglo XVIII, el pecho comenzó a estar mucho más descubierto con vestidos con corte cuadrado junto con corpiños, bustiers y corsé que realzaban mayormente el busto y estilizaban la figura apretujando la cintura dando la sensación de una parte inferior más grande gracias a aparatos de metal y enaguas que immortalizaban la figura del reloj de arena; para el siglo XX, esta tendencia logró quedarse, mucho más intrépida con la eliminación de las mangas y un escote que desnuda gran parte del pecho con un corte princesa o cuello bandeja; este periodo no representó la necesidad de distinguir la parte de abajo del cuerpo, es más, se respetó la caída libre de la falda conservando el largo protagonista de muchas décadas atrás.

Uno de los artistas colombianos más representativos que pudo mostrar fielmente el vestuario en su producción artística fue Epifanio Garay (1849 – 1903) quien también encuentra en el retrato y el academicismo el motor de su arte.

Es notorio el perfeccionamiento que consiguió en su profesión, especialmente en cuanto al realismo de las cualidades táctiles de los objetos y atuendos, en el color sobrio, dominación que dulcifica especialmente a los modelos femeninos, en el tono intimista y en el dibujo de las facciones (Londoño, 2005, p. 84).

Leudo apoya en la publicación en el libro *Artistas Colombianos* (1930): “El carácter peculiar de cada uno de sus modelos, presentantísimas damas cuya elegancia y distintivos interpretadas por pincel maestro, enriquecerán la antología de la belleza colombiana” (p.7). Garay representaba a la alta sociedad protagonizada por mujeres burguesas que pintaba sentadas y con elegantes ropajes que remarcaban su silueta como era parte de la época. Su pintura es fiel y realista pues se acerca al modelo del vestuario femenino entre finales del siglo XIX e inicios del XX. Por ejemplo, antes de la era de la modernidad, pinta a *Isabel Gaviria de Restrepo* en 1895 (fig. 9) con un vestido negro que exhibe el pecho, pero trata de disminuir el escote con un adorno de plumas del mismo color de la prenda, encima, la rodea un abrigo de piel que decora la escena con accesorios como un abanico, común en las señoras de la época, para terminar dando énfasis en el anillo que porta en la mano izquierda con el fin de simbolizar que está casada.

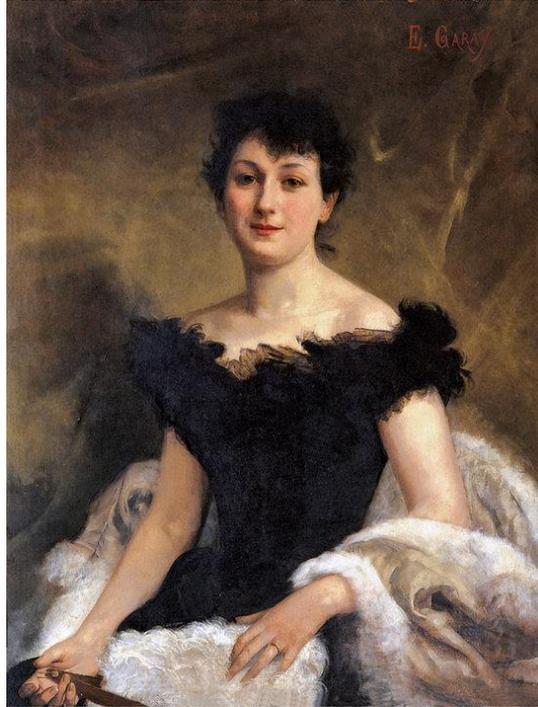


Figura 9. *Isabel Gaviria de Restrepo* (1895). Epifanio Garay. Museo Nacional de Colombia. Bogota. Óleo sobre lienzo. Recuperado de: <https://es-la.facebook.com/media/set/?set=a.138900769487815.24651.138894762821749&type=3>

Para 1903, Garay nos presenta el retrato de *Teresa de Ponce de León de Tranco* (fig.10) una pintura donde la parisina demuestra como aún, en aires de un nuevo siglo, se continúa vistiendo el mismo modelo con colores y detalles más vividos en una vestidura con encaje bruselas, adornos y bordados.



Figura 10. *Teresa Ponce de León Tanco.* (1903) Epifanio Garay. Museo Nacional de Colombia. Bogotá. Óleo sobre lienzo. 112,5 x 88,5 cm. Recuperado de: https://artsandculture.google.com/asset/teresa-ponce-de-le%C3%B3n-de-tanco-epifanio-juli%C3%A1n-garay-caicedo/_gHn2IIbyHqZBw?hl=es

Cuatro años después, la artista y política Margarita Holguín (1875 – 1959) nacida en Bogotá, enfatiza en hacer parte de su obra a la mujer que, aunque no realiza una obra totalmente figurativa en cuanto al vestuario debido a que su pincelada es más gestual y expresiva, da otra visión de lo que era el vestir femenino cerca del primer cuarto del siglo XX. En 1907 Holguín pinta *Madre e hijo*, evidenciando el quehacer femenino mediante las labores domésticas; en esta pintura, Holguín muestra cómo el vestir de una reciente madre debe ser más ancho y holgado debido a las tareas que se deben realizar, no solo encargándose del bebé sino también del hogar. Sin embargo, las transparencias por encima de una camisa blanca representan como trataba de verse más arreglada caracterizando su obligación según la sociedad, carácter que defiende

mayormente la religión. “La importancia que tuvo el dogma de la religión católica en la concepción de la mujer y del cuerpo de ésta, y con ello su rol en la sociedad.” (Peña, 2010, p. 33).



Figura 11. *Madre e Hijo.* (1907) Margarita Holguín. Óleo sobre lienzo. Recuperado de: <https://badac.uniandes.edu.co/articulos/cinco-claves-para-entender-la-pintura-de-margarita-holguin-y-caro/>



Figura 12. *Retrato de la Sra. Mercedes Holguín de Holguín*, (1914) Margarita Holguín. Óleo sobre lienzo. Recuperado de: <https://badac.uniandes.edu.co/articulos/cinco-claves-para-entender-la-pintura-de-margarita-holguin-y-caro/>

Más adelante, pinta el retrato de la *Sra. Mercedes Holguín de Holguín* (fig.12 donde se ve una notable influencia por parte del impresionismo, corriente que en Colombia no era bien vista a comienzos del siglo XX, independiente de ello, se puede percibir aires en los trazos y la importancia que le da a la luz. En el vestuario se denota una evolución, ya no en la mujer ajustada sino aquella que se pone un vestido en corte V con veladuras que tienen caídas más naturales y frescas que solo requieren de darle forma con un listón decorado que no ciñe totalmente la silueta.

Posteriormente, el artista bogotano Roberto Pizano (1896 – 1929) en su corta vida logra plasmar su talento como escritor, crítico y pintor en Colombia, llegando a tener gran cavidad en el medio cultural; como los anteriores, ilustra entre 1920 y 1923 dos escenas de grupos familiares donde se puede apreciar mayormente la figura femenina; en *Familia de Luis Brigard* (fig.13) se

ven tres mujeres alrededor de un hombre que corresponde a Luis Brigard. Aquellas que se encuentran a su lado demuestran parte de las labores que cumplían, actividades pasivas como coser y leer.



Figura 13. *Familia de Luis Brigard.* (1921) Roberto Pizano. Colección particular: Bogotá. Óleo sobre madera. 19.5 x 30 cm. Recuperado de: <https://www.100libroslibres.com/cien-anos-de-arte-colombiano-el-costumbrismo>

Por otra parte, en la pintura *Acevedo Bernal y sus hijas* o *El estudio de Acevedo Bernal* (fig.14) en la que también resaltan tres mujeres alrededor de la figura masculina, recayendo nuevamente en la que cose y la que lee, y al final, casi imperceptible, la que pinta pues “su rol de género en la sociedad sigue estando atado a la idea de ellas como sujetos principalmente morales” (Peña, 2010, p. 35), esta *moralidad* también se nutre en el vestuario de aquellas que pinta Pizano, ya no es un traje que acentuó la figura y recaiga en lo erótico o sensual como se venía proyectando con el descubrimiento del pecho y los hombros, al contrario, retorna la manga larga y tres cuartos en vestidos un poco más conservadores que marcan la ubicación de la cintura sin el requisito de

comprimirla como era común décadas atrás, a veces dejando la tela recta como si fuese un manto que tan solo deja entrever el tobillo; con colores planos que no diferencia la juventud de la adultez.



Figura 14 *Acevedo Bernal y sus hijas* (1923) Roberto Pizano. Museo Nacional de Colombia. Bogotá. Óleo sobre lienzo. 89 x 107 cm. Recuperado de: <https://www.infobae.com/cultura/2020/10/21/la-belleza-del-dia-acevedo-bernal-y-sus-hijas-de-roberto-pizano-restrepo/>

4.2.2 El uso del vestuario en el arte actual

Finalizando el siglo XX, la moda ya no era un tema solo de Europa, sino que repercutió mayormente en Estados Unidos después de la segunda guerra mundial, al convertirse en el país en donde artistas, diseñadores, gestores culturales e intelectuales desempeñarían sus saberes, convirtiéndolo en la capital del arte y de las nuevas tendencias. Décadas más tarde, se mantiene en este país con pasos agigantados creando nuevas posturas frente al vestuario pues desde los años sesenta y setenta se cuestiona este término y Estados Unidos remarca la libre expresión descentralizando la moda de los discursos hegemónicos del eurocentrismo y llevándose consigo la figura del diseñador en vista de que las personas buscaban autenticidad y crear un estilo más personal, un ideal que trasciende hasta la actualidad debido a que en los años noventa ya se había incorporado a la moda un sin número de prendas: los *crop tops*, las minifaldas, el bikini y la ropa

totalmente ajustada al cuerpo que no significaba solamente la evolución del vestuario femenino sino la construcción de una identidad propia con rasgos de feminismo y liberación.

En este juego social de negociación permanente entre las partes, las apariencias son fundamentales porque van a enfatizar y completar, con el poder de la experiencia de la imagen el conjunto de las actitudes y comportamientos involucrados. Hasta hace muy poco tiempo la moda era la ordenadora de ese poder; sin embargo, a partir de los cambios que están ocurriendo en el universo de las apariencias, se hace evidente la pérdida de su lugar como reguladora total de su sistema (Saulquin en Tidele, 2020, p. 34).

Adicional, esta postura de independencia también promovió que los artistas modernos y contemporáneos encontrarán una mejor lectura focalizándose en el simbolismo del vestuario, exponiendo otras preocupaciones que también se fortalecen mediante este como un recurso.

En Colombia, la artista Débora Arango (1907 – 2005) evidencia a través de sus obras el sinsabor de lo que rodea a la mujer mediante temas que no eran aconsejables tocar en el tiempo en que realizó su producción y mucho menos por parte de una mujer. “La obra de Débora Arango puede interpretarse como una reflexión sobre la mujer, su naturaleza más profunda y la situación de dependencia a la que han sometido” (Robayo, 2001, p. 38-39). La pintura *La Procesión* (fig.15) está protagonizada por una mujer en un espacio religioso. Lo cuestionable de la imagen puede atribuirse a la mirada lasciva y juzgadora de quienes la rodean, sin embargo, todo se desprende de un personaje que no está preparado desde su composición hasta su vestuario para el espacio religioso. Un vestido con escote y sin mangas, de color tal vez delicado, pero que se rodea de una mirada afligida con aire a lo pecaminoso que solicita perdón, tratando de tomar la mano del arzobispo con largas uñas de un color que trae a la mente la lujuria y un maquillaje cargado que trata de evocar su labor.



Figura 15. *La procesión* (1941). Débora Arango. Museo de Antioquia. Medellín. Acuarela. 76 x 56 cm.
Recuperado de: <https://museodeantioquia.co/sitio/exposicion/la-consentida/#/la-procesion/>

Por otro lado, esta *Justicia* (fig.16) y *La caída* (fig.17), ambas mujeres retienen una gran carga de erotismo y voluptuosidad bajo el ojo masculino, con un estilo de vida que niega el ideal impuesto por la sociedad respecto al rol femenino y domesticado. Robayo (2001) describe *Justicia*: “Con su colorida figura de blusa roja muy descontada; senos de dónde brotan inmensos pezones y una falda azul que se ciñe en la entrepierna, llena el centro del cuadro sin dejar dudas en cuanto al oficio que desempeña” (p. 30).



Figura 16. *Justicia* (1944) Débora Arango. Museo de Arte Moderno de Medellín. Óleo sobre lienzo. 109 x 121cm. Recuperado de: <https://www.3minutosdearte.com/pintoras-maravillosas/debora-arango-1907-2005/>

Tomando un referente contemporáneo en el arte colombiano, se puede traer a la conversación a Nadia Granados, nacida en 1978 y con producción desde los años noventa. Se convierte en una artista referente de la performance, conocida como La Fulminante; usa los medios de comunicación masiva y de multimedia para experimentar temas como el machismo, el porno, la violencia y la cosificación de la mujer. En su trabajo *La Fulminante Cabaret*, les hace justicia a todas las problemáticas en torno al cuerpo femenino y el papel de la mujer, pues a partir de su personaje reflexiona alrededor del comercio sexual y potencializa su obra usando lencería, ropa corta y ajustada, medias veladas y tacones, todo aquello que el hombre ha encasillado en la categoría de lo erótico y sexual, y lo ha tomado como una invitación para acosar o abusar de la mujer.



Figura 17. *La caída.* (1944) Débora Arango. Museo de Arte Moderno de Medellín. Óleo sobre lienzo. 196 x 110 cm. Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/hanneorla/10390008545>

En cuanto a la contemporaneidad la tarea de tejer se convierte también en un medio transgresivo en el arte para tomar una parte de lo que compone la creación del vestir y la cuestión de lo femenino, rompiendo los estereotipos que lo asocian como un oficio único de la mujer, “Hilar, uno de los trabajos creativos en que la mujer puede desarrollarse como sujeto” (de Foronda, 2017, p. 282). El potencial de esta práctica radica en cómo una tarea que suponen es exclusiva de la mujer puede combatir lo que le atribuyen y que, a partir de la lana, la tela, el hilo logren contar sus anales o comunicar sus desdenes hacia la sociedad.

Como un lenguaje para contar sus historias, como una herramienta para lograr el dominio, sobre su destino. Tejer es más que un símbolo del lenguaje como Miller y Joplin afirman; es también un símbolo de naturaleza de lenguaje, determinada por el género, un medio de resistencia (Scheuing, 1998, p. 327).

Ghada Amer (Egipto, 1963) es una de las artistas que hace uso de esta práctica creando bordados con siluetas desdibujadas, en las que a partir de un caos de hilos entrelazándose, recrea diferentes siluetas y rostros de mujer, “esta artista “pinta” cuadros con aguja e hilo. La base teórica de su trabajo cuestiona las imágenes habituales de la mujer occidental donde se la transforma en un objeto sexual” (Sarda, 2006, p. 15) En su producción artística ha utilizado princesas de Disney, modelos de revistas pornográficas, escenas sugestivas y sobrepuestas una con la otra; no necesita jugar con el vestuario cuando la artista utiliza los componentes con el que se realiza o se decora una prenda, lo cual representa en obras como *Trini* (2005) y *Eres una dama* (2015) que se puede ver respectivamente en la figura 18 y 19.



Figura 18. *Trini* (2005) Ghada Amer. Bordado, Acrílico y gel médium. 167 x 200 cm. Recuperado de: <https://universes.art/en/nafas/articles/2007/new-territory-beyond-rfga/ghada-amer-reza-farkhondeh-at-singapore-tyler-print-institute/08>

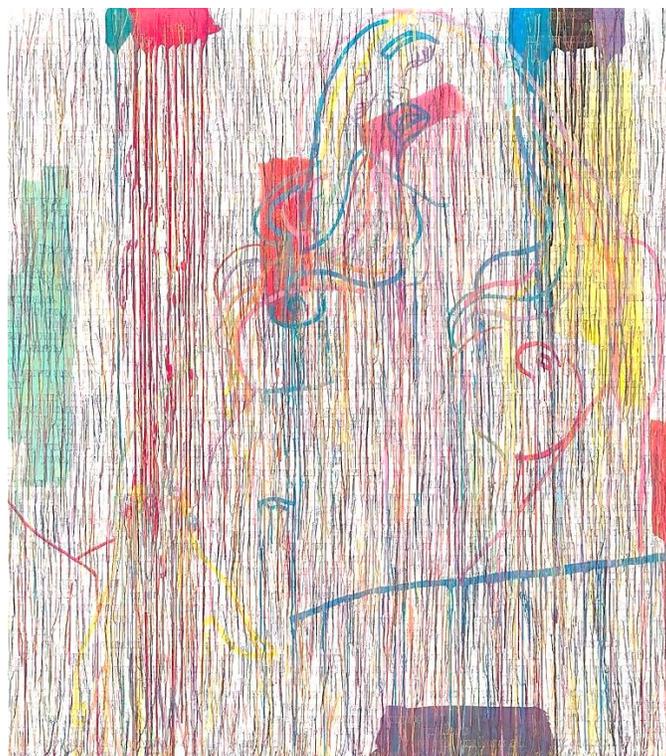


Figura. 19 *Eres una dama* (2015) Ghada Amer. Acrílico y bordado sobre lienzo. 180 x 160cm. Recuperado de: <https://ghadaamer.com/paintings/>

Con pinturas más cercanas a la fecha, se encuentra la artista norteamericana Kelly Reemtsen con producción desde 1996; una artista que utiliza el vestuario para potencializar su obra, aunque motivada por la moda de la década de los años cincuenta, logra mostrar su intencionalidad hacía el empoderamiento femenino actual basándose en la feminidad que poseía la indumentaria y su catalogación de cómo se vestía una esposa correctamente a mediados del siglo XX; a la vez ella logra destruir todo este panorama poniendo en relación a las mujeres que pinta con herramientas que la sociedad ha encasillado como de uso únicamente masculino para permitir múltiples lecturas desde su obra que rayan lo siniestro pero que mediante esta busca romper los dictámenes sociales sobre qué puede o no hacer una mujer. En su página web, en el apartado de preguntas frecuentes, Remsteen (2013) responde:

No se trata necesariamente de un cambio social para las mujeres, sino de empoderamiento en el sentido de: '¡Guau, mírala, es un vestido hermoso!' y ella puede tener esa sierra y no se ve extraño, se ve empoderador (sic) en lugar de estar fuera de lugar.

Creo que vestir a las mujeres para que se vean bonitas tiende a convertirse en sexualidad, aunque eso no es exactamente lo que estoy pensando. Creo que ese es el subproducto de eso.



Figura 20. *Piezas de ella 1-30.* (2020) Kelly Remsteen. Óleo sobre tela. 50.8 x 50.8 cm

4.3 El discurso machista que rodea al vestuario femenino en la actualidad

Tanto en el arte como en la vida común, el vestuario permitido reconocer o identificar expresiones ya sea de una época o un movimiento; mientras la indumentaria en diferentes periodos cumplía normas que respondían a distinguir las clases sociales y separar al obrero del burgués; en

la actualidad la vestimenta se ha encargado más en comunicar sobre las intenciones de la persona y su personalidad, haciendo énfasis en la libertad respecto a cómo cada quien desea proyectarse mediante su vestir. Esto ha influido notablemente en el arte pues se ha usado para identificar en qué siglo el artista se encontraba. En la contemporaneidad el uso de telas, hilos, lanas y de la aguja como pincel funciona como una manifestación que contribuye a cambiar el panorama artístico respecto a la representación femenina, haciendo hincapié en una lucha de frente desde los feminismos y la sexualidad, para abandonar la figura de la mujer ligada a la madre, la virgen o la sirvienta.

Es precisamente esta renuncia a la figura sumisa y conservadora un detonante para que la mujer se arranque las vestiduras y los kilos de tela que ahora no la representan y que no funcionan como sinónimo de autonomía y libertad; pero aunque la mujer progrese no quiere decir que la sociedad avance con ella, al contrario, muchas veces la sociedad se ha visto estancada y no emocionada por abarcar el carácter innovador que trajo consigo el siglo XX, lo cual se establece gracias a la comodidad con lo doméstico y religioso sintiendo más confort con una imagen femenina cosificada que con un ser que opina y decide, asimismo, evadiendo el desarrollo de la mujer.

El machismo que se presenta en la actualidad se ha visto enarbolado como respuesta a la emancipación por parte de mujeres cansadas, que constantemente son blanco de críticas por sus decisiones, que poco interés poseen ya de servir y continuar viviendo según las directrices de la sociedad, buscando así, un libre albedrío en lo que visten en el espacio público, pero que sin embargo las personas insisten en juzgar y sentenciar con comentarios agresivos como *por eso es que las violan*, culpabilizando por completo a la mujer por su libre desarrollo y aferrándola a traumas y temores debido al acoso callejero, ya que la mujer del presente tiene la posibilidad de

jugar más con diferentes tipos de prendas que escandalizan a muchos por ser “exhibicionistas” o más descubiertas, ropa que tachan de provocativa y vulgar.

Esta poca conexión que hay por parte de la sociedad en conjunto a las formas libres pero menos conservadoras para vestir, es la que promulga este discurso que persiste en usar el vestuario como una justificación para el acoso, aunque es verídico que hay personas que encuentran en la indumentaria un motivante para que el género masculino asedie a la mujer, no quiere decir que estén en lo correcto.

Por lo anterior, se puede entender porque se han promovido diferentes luchas feministas que buscan erradicar la idea del vestuario como un factor determinante para ser hostigadas en el espacio público, y a partir de este debate eliminar el imaginario de la *mujer objeto*. Un ejemplo se encontraría en el Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM), que a principios del 2022 las alumnas se reunieron para realizar protestas y se tomaron los muros de las sedes de Robledo y La Floresta para reclamar por los casos de acoso que se estaban viviendo en las facultades por parte de docentes y estudiantes. Véase las fig.21 y fig.22 dónde resaltan frases bastante fuertes que demuestran lo agobiante que es para la mujer su cotidianidad.

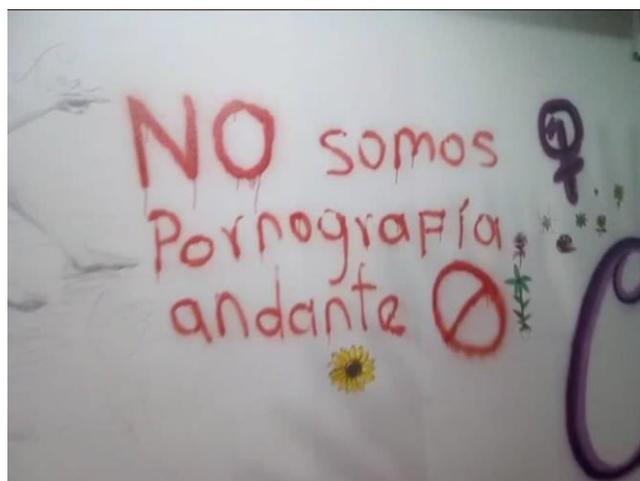


Figura 21. Graffiti en pared (2022) ITM, Facultad de Artes y Humanidades.

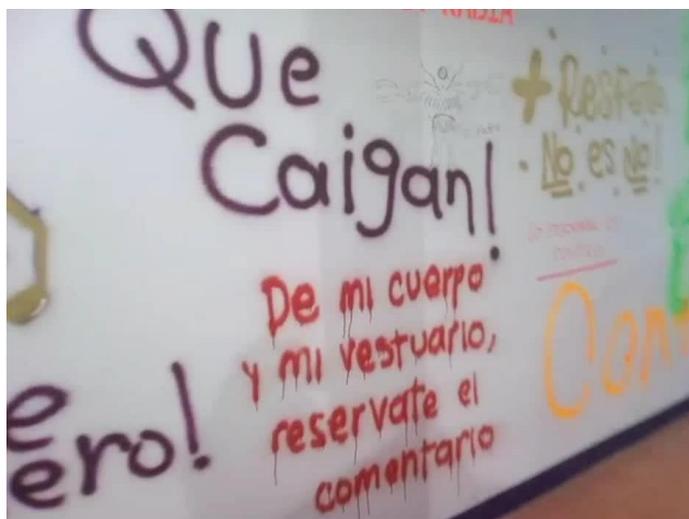


Figura 22. Graffiti en pared (2022) ITM, Facultad de Artes y Humanidades.

5. Análisis semiótico de la obra *El piropo* (1924) de Coriolano Leudo Obando

5.1 La semiología en el arte

La semiótica o semiología es “una ciencia que estudia la vida de los signos en el marco de la vida social” (Eco, 1975, p. 31) es decir, que está se encarga del estudio de los signos y códigos que se presentan en cualquier medio con el fin de aportar diferentes lecturas para entender el sentido o descubrir el significado detrás de las imágenes, las expresiones faciales y corporales, comportamientos y señales. “La semiótica estudia las diferentes clases de signos, así como las reglas que gobiernan su generación y producción, transmisión e intercambio, recepción e interpretación. Es decir, que la semiología está vinculada a la comunicación y significación” (Castiñeiras, 2009, p. 28).

El signo se entiende como algo que se expresa a partir de uno o más elementos y trabaja en relación al contenido y al interpretante, como se explicaría en la triada de Pierce (filósofo con obra y estudio dentro de la semiótica); convoca a analizar su intención pero este dependerá de múltiples factores no solo del signo sino también de las facultades del espectador pues dicha deducción consta, en gran parte, de la experiencia previa a la obra, como por ejemplo, las relaciones interpersonales, el ámbito familiar, educativo y sociocultural, su desarrollo en diferentes entornos, entre otras, que determinaran de qué forma se llevara a cabo una apreciación o un juicio valor. En 2009, Castiñeiras refuerza esta idea: “La conclusión de que toda imagen o serie de imágenes forman parte de un lenguaje requiere ser descifrado por el espectador resulta obvia a partir de nuestra propia experiencia” (p. 24)

Teniendo en cuenta esta teoría, el arte puede ser considerado como una práctica en la que los signos, códigos, señales e indicios se desarrollan de una manera mucho más amplia y con una

cantidad hasta incierta del uso de estos, por ejemplo en la pintura, ya sea para manifestar el trasfondo, como sería el caso del arte simbolista o iconológico que soportan la imagen con el uso de alegorías o personajes mitológicos y bíblicos; también puede confundir al espectador con la pretensión de que encuentre la respuesta en los numerosos detalles que se ubican en la obra como en *El Jardín de las delicias* (1505 – 1515) de El Bosco. Así mismo, el artista se identificaría como un productor de signos ya que este realiza piezas que requieren ser decodificadas de una forma más exasperante y minuciosa para comprender su intención o responder a los diferentes cuestionamientos que trae consigo la obra de arte, por ello, entre más alejada se encuentre la imagen de su carácter figurativo será más complejo para el público establecer una conexión, relación o comunicación, como en el caso del arte abstracto que en consecuencia a su condición de prescindir de la naturalidad de la obra, la mayoría de los espectadores se desconectan de esta corriente.

Una obra, por cierto, tiene un universo de significados que pueden provenir de la codificación del gusto, de la estratificación de la lectura, de la intencionalidad del artista, en una palabra, de su inserción, de su circuito del conocimiento. O también de lo contrario: una obra está hecha como está hecha porque figurativiza (sic) un conjunto más abstracto del gusto y de conocimiento, porque lo transforma en un objeto perceptible, porque lo reduce a hacer un artefacto comunicativo (Calabrese, 1995, p. 77-78).

Como se precisa en lo anterior, la semiología no se traduce únicamente en el tema que el autor pretende proyectar, sino que busca a través de los elementos incluidos en la imagen responder interrogantes y entender qué logra evocar la obra según la experiencia de quién la percibe, por ende, esta metodología de estudio adquiere el poder de potencializar la indagación e investigación

que permite descifrar lo que posiblemente aspira comunicar una pieza o al menos desde una análisis de lo extrínseco e intrínseco definir que comprende la obra.

Teniendo esto presente, la presente investigación plantea desde la semiología estudiar la obra *El Piropo* (1924) del artista colombiano Coriolano Leudo Obando a partir de las características formales y factores como el contexto histórico, biografía, trayectoria y psicología del artista, contexto espacio-tiempo, personajes y elementos dentro de la pintura para poder responder cuál puede ser su sentido y la intencionalidad del artista, y lograr concluir que tanto puede dar cuenta sobre lo que respecta al acoso callejero.



Figura 23. *El Piropo* (1924) Coriolano Leudo. Museo de Antioquia. Medellín. Óleo sobre lienzo. Recuperado de: <https://museodeantioquia.co/sitio/noticia/las-obras-mejor-vestidas-del-museo/>

5.2 Análisis semiótico de la obra *El piropo* (1924)

5.2.1 Contexto histórico

A principios del siglo XX y como se venía dando en varias partes del mundo, Colombia también se encontraba motivada por los aires de modernidad y progreso gracias a las conexiones europeas que estaba estableciendo y una ampliación del mercado en sectores como la ganadería, la agricultura y los tejidos, además, se instauran industrias que promueven el sector textil y el consumo de cigarrillo y de alimentos procesados como dulces y gaseosas, lo cual llega en conjunto con una cargada publicidad en periódicos y revistas para atraer al público fascinado por las nuevas manifestaciones que eran sinónimo de ocio, consumismo y capitalismo que se estaban incursionando en la vida de los ciudadanos.

La transformación y el crecimiento masivo del mercado provoco un notable aumento de ingresos para el país que potencializaría la economía desde 1880 en adelante, el elemento fundamental que provocaría un mayor incremento en la industrialización se encontraba en las zonas cafeteras con una producción y exportación efectiva hacía el exterior. Darío Jaramillo hace mención en su libro *La nueva historia de Colombia* de 1976 sobre el café:

Se convirtió en el motor principal acelerando incremento en el valor de las ventas colombianas en el extranjero, que dieron al país una creciente capacidad importadora entre 1905 y 1930. En otros aspectos, sin embargo, la expansión cafetera consolidaba la orientación que estaba adquiriendo la economía colombiana (p. 622).

La modernidad traducida en innovación y tecnología no podía enfrentarse con lo necesario que es el campo dentro de un país productor, por ende, la conexión entre lo rural y lo urbano estuvo muy presente en este periodo, pues allí es cuando se estaba efectuando un tránsito entre ambos

mundos “en los primeros años de la industrialización la clase obrera mantenía fuerte nexos con el campo, y el espacio urbano alternaba con predios dedicados a la agricultura” (Cruz, 2019, p.63), y el arte no fue determinante para alejarse visualmente de la vida rural y la representación del campo ya que algunos artistas se empeñaron en continuar pintando escenas de costumbres y rechazar las propuestas artísticas que traían consigo el arte europeo, entre esos Coriolano Leudo quien se acomodó en el neocostumbrismo para su producción artística.

Leudo situó su obra *El Piropo* en el campo evidenciando cómo la zona rural aún tenía importancia dentro del contexto nacional histórico, esto se puede observar en el fondo de la pintura el cual está compuesto por un paisaje natural y en la lejanía formas arquitectónicas que conformarían las características de una *finca*. Añadiendo, la composición naturalizada de la obra presenta un conjunto de flores rojas (fig. 31-32) que se interpone entre los personajes y pareciese que rodeara a la mujer, símbolos específicos de los que se analizarán más adelante.

5.2.2 El personaje protagonista: La mujer

Durante la primera parte del siglo XX, al igual que la agricultura, la industria textil también tuvo gran revuelo en esta época con la exportación de telas provenientes del extranjero y los almacenes que iban abriendo atraían cada vez más al público con anuncios que hacían alusión a lo nuevo y lo novedoso “la moda es uno de los lugares más propicios en los que se cree poder leer el espíritu de la modernidad (Eco, 1975, p. 110), y la mujer junto con sus intereses en el vestir, se volvía parte de las portadas de revista y modelo de catálogos. El arte por su lado, siempre ha encontrado sus mayores intereses en la representación de la mujer, tanto así que Castiñeiras se refiere a la *personificación* como una figura, normalmente femenina, que encarna una idea abstracta, esto logra verse inculcado dentro del cuadro de Leudo *El Piropo* (1924) donde presenta en el centro de la obra un personaje femenino que llama bastante la atención debido a su ubicación

y a sus características físicas, ya que la composición de su rostro conserva ciertas particularidades que denotan la influencia del arte clásico y renacentista que pudo observar y estudiar más a fondo en su viaje a algunas países de Europa, no obstante, no se distancia totalmente de varios aspectos que representaban a la mujer de la década de los años veinte con su cabello corto y ondulado (fig.24), con un agregado fundamental que se concentra en las pinzas que sostienen la parte delantera, precisamente el uso de estos accesorios en el contexto rural no se traduce a un ideal de belleza sino que pretendía por medio de estos sujetadores mantener el cabello lejos de su cara para que este no interfiriera a la hora de trabajar porque gracias a su vestuario y a los elementos como la cesta (fig.25) la obra permite hacer alusión a su labor como campesina.



Figura 24. Detalle pinzas. *El Piropo*. (1924) Coriolano Leudo.

La indumentaria que porta la dama en el cuadro también la puede encasillar en una mujer que vive en el campo pero desde lo burgués pues atrae la mirada inmediata del espectador por un vestido que se compone de un estampado color blanco y rojo encendido acompañado de un pañuelo que protege su cuello del sol (fig. 25), ambas telas pareciesen ser sedosas y suaves con un diseño de líneas que no era normalmente utilizado por la mujer campesina, añadiendo que la bisutería en

su brazo y muñeca tampoco era muy usada pues esto podría significar una complejidad para llevar a cabo el trabajo.



Figura 25-26. Detalle Vestuario, bisutería y cesta. *El Piropo* (1924) Coriolano Leudo

Quizás la intención del artista era jugar con la paleta de colores y algunos elementos que gozaban de fuerza durante la época más que representar fielmente el vestir femenino de la vida rural o la mujer que se encargara del campo, sin embargo, la forma amplia y poco ceñida de una falda con boleros no recae precisamente en la moda parisina y neoyorkina que se estaba viviendo en la ciudad con mujeres que buscaban siluetas más ajustadas. Cruz cita a John Berger para referirse a la ropa campesina: “Era suelta y ajustada solo de donde era necesario para dejar una mayor libertad de movimiento pues estaba pensada para los cuerpos que se sentían identificados con el esfuerzo físico y bien acostumbrados al movimiento” (2018, p. 67).

La posición social de la mujer que aparece en la pintura no es un rasgo relevante para esta investigación, si bien su análisis o descripción es sustancial para recopilar toda la información y desglosar todas las lecturas y posturas que pueda haber alrededor de la misma para lograr encontrar el sentido.

5.2.3 La mujer en relación con los personajes masculinos

La figura de la mujer que proyecta Leudo en su obra *El Piropo* (1924) soporta el *ideal femenino* que se ha mantenido por mucho tiempo en la representación, esta no se manifiesta únicamente en la imagen de la mujer sino en los elementos que la rodean, ya que en primera instancia vemos una silueta bien vestida con una correcta postura y un rostro pulcro que a simple vista el espectador observa a una mujer campesina con una actitud de empoderamiento y una apariencia de grandeza envuelta en varios objetos que soportan la escena pero que también tratan de comunicar el trasfondo, por ello es importante visualizar la relación que parte entre los personajes masculinos y el personaje protagonista de la obra.

En las características formales de la pintura: el óleo sobre lienzo se encuentra ubicado en la sala de larga duración “Historias para repensar” en la colección del Museo de Antioquía. Un factor importante que ayuda al desarrollo del análisis es entender cómo sucede dicha relación centrándonos en el *punctum* como el elemento más relevante o cómo lo define Barthes el que *punza* (1989, p.65) y el *contrapunctum* que funciona como el objeto clave en la imagen que le hace *contrapeso* al *punctum*, también están los *punctum secundarios* que se encargan de acompañar al principal, el cual no siempre participa en todas las imágenes (Acaso, 2006, p. 45), esta teoría fue presentada por Roland Barthes en *La cámara Lucida* publicada por primera vez en 1980 donde habla de los puntos que llaman la atención en una imagen fotográfica, pero se compone de reglas que facilita la lectura de obras de arte como si se tratara de la idea principal de un texto.

En el caso de *El piropo* de Leudo (1924), el punctum podría encontrarse en el personaje ubicado en todo el centro del cuadro: la mujer (fig.27) y el punctum secundario se enfoca en las facciones de su rostro (fig.28) que son provocados por el contrapunctum: los personajes masculinos (fig.29); un rostro que pretender comunicar la situación.



Figura 27. *Punctum*



Figura 28. *Punctum secundario*



Figura 29. *Contrapunctum*

La mujer posee un gesto de rechazo ante lo sucedido dando la espalda para ignorar lo que la acontece; esta señal en relación a la mirada lasciva de parte de los hombres al ver una expresión facial casi burlesca que se acompaña con comentarios según la composición de sus rostros y una evidente atención sobre ella que se indica por la posición de la mano derecha del hombre que esta frente al otro, el cual la señala y se ve más confiado en el momento de persuadirla (fig.26), hombres que por su vestuario y posición aparentan ser de la alta sociedad.

En la semiología cada señal dependerá de un estímulo para lograr la codificación de la imagen, sin los personajes masculinos en correlación con el gesto facial de la mujer, se entenderá que ella se encuentra inconforme o molesta por alguna situación ajena al cuadro, algo que puede

encontrarse por fuera de escena y se enfoque en el contexto rural, sin embargo, aún se respira un aire de hastío en su mirada que se comprende en el momento que se enlaza con los demás personajes dentro de la obra agregando que ella se encuentra en el campo abierto, es decir sin protección.

5.2.4 Entre otros signos y el título protagónico

En la estructura de la pintura en carácter formal, la autora del libro *El Lenguaje visual* (2006) de María Acaso, propone hacer énfasis en características que componen la imagen como la luminosidad, la saturación y la temperatura.

En este libro se encuentra un ejercicio donde se contraponen dos personajes para determinar a través de la coloración y la luminosidad desde el positivo y el negativo quién es bueno o malo; este ejercicio se concluye señalando que la poca luminosidad acercándose a tonalidades colorativas más oscuras está más ligado a lo ‘malvado’. “El *bueno* es más luminoso [...] mientras que el *malo* es oscuro” (p. 27).

En el cuadro *El piropo*, la intensidad mayor de luz se enfoca en el personaje femenino, tal vez no en un carácter de alguien *bueno* sino como aquella que se encuentra afectada por las malas intenciones que la rodean mientras que son estos los que cuentan con menos luminosidad parecen que asecharan desde las sombras (fig.23).

Por otro lado, Acaso añade en el mismo párrafo: “el *bueno* está en un nivel superior, mientras que el *malo* está un poco más abajo que el *bueno*” esto se puede ver en la imagen de la obra, ya que la mujer se ve por encima de ellos en el plano (fig.30), además la ubicación de los personajes en este plano también les resta importancia a los personajes masculinos, dejándolos a un lado y cortando su composición (fig.30) pues también la saturación de la pintura se enfoca

mucho más en ella ya con colores más vivos en comparativa a las tonalidades de grises con las que Coriolano pinto a los hombres de la escena, logrando hacer énfasis en su cercanía con matices más oscuras: “La oscuridad se equipará no con la ausencia de la divinidad, sino con la existencia del mal” (p. 67).



Figura 30. Ubicación de los personajes en el plano. *El piropo* (1924) Coriolano Leudo.

Nuevamente, y situándonos en el plano, es común encontrar en la cultura occidental la lectura de un escrito o una imagen de derecha a izquierda, pero en la obra, la postura centralizada de la mujer como personaje principal y características atractivas, responde a una contra lectura que se percibe como algo negativo, recayendo reiterativamente en el discurso del bueno y el malo,

es decir que, de alguna forma el espectador considera que está viendo la obra de manera equivocada, pero inconscientemente resalta un orden que funciona para entender la actitud de la mujer en los personajes que la asedian.

Respecto a la temperatura el pintor decidió ubicar la obra en un ambiente cálido y de día, lo cual se asemeja a lugares naturalizados y tranquilos, aunque la escena sea tediosa; ejemplifica cómo este acto está tan normalizado bajo un estándar de “admiración” que un artista decide pintarla en un concepto de cotidianidad y costumbre.

Otros elementos que componen la imagen y que aportan múltiples lecturas, son aquellos que están alrededor de los personajes. Dentro de la obra resaltan las flores rojas (fig.31-32) que más allá de ser flores, el color potencia demasiado su significado con una tonalidad rojiza al igual que su vestido; pareciendo que la rodea para interponerse entre los tres en forma de protección y se logra pensar cómo ella deposita su confianza al ver que hace contacto con esta (fig.32). En los *Diccionarios de símbolos* de J.C Cooper (2007) y Juan Eduardo Cirlot (2010) se encuentran las posibles definiciones para estos signos; las *ramas* que acompañan las flores para dichos autores significan fertilidad, virginidad, feminidad y belleza; al igual que la *cesta* (fig.25), donde sobresale un bordado de encaje junto con tiras de diferentes colores que pueden informar sobre su posible labor como costurera o recaer en la relación de seducción y pasión que rodea este tipo de tela; ambos autores se refieren a la cesta como definición de fertilidad y santidad (Cooper, p. 48) y la representación del cuerpo materno (Cirlot, p. 133), también Cooper define el *campo* como: “la madre tierra, la gran proveedora y sustentadora. Hindú: “la mujer es el campo, el hombre la semilla”. Islam: Las mujeres son el campo” (p. 40). Todas estas características son aquellas que le adjudican a la mujer y han determinado durante mucho tiempo el significado de lo *femenino*, acercándola a un modelo de Virgen María.

Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, el núcleo de reflexión iconográfica viene dado por cuestiones relacionadas con la disposición física del cuerpo femenino, con la índole moral del alma femenina y con el intelecto de adquirir formación. Obviamente este es un discurso que pertenece a la cultura cristiana, donde prima el código canónico (De foronda, 2017, p. 282).

Por otro lado, Pollock cita el artículo *La mujer como signo* (1992) de Elizabeth Cowie:

Hablar de “la mujer como signo” en sistemas de intercambio no quiere decir ya hablar de la mujer como lo significado, sino de un significado diferente, el del establecimiento y restablecimiento de la estructura del grupo en la cultura. La forma del signo – en términos lingüísticos, el significante – puede ser empíricamente la mujer, lo significado no es mujer (2007, p. 61).



Figura 31-32. Flores. *El piropo* (1924) Coriolano Leudo.

Los signos y estudios profundizados con anterioridad buscan demostrar cómo la pintura realizada por Coriolano Leudo no se deriva de un simple *piropo* como el autor intenta camuflarlo o presentar una sátira desde el título, sino que a través de estos se puede determinar que la obra posee elementos que están ligados con encasillar a la mujer dentro de adjetivos que derivan de la sociedad, la estética y la religión, por demás, comunica en quién se puede depositar o no la confianza pues es, precisamente, la gestualidad de los personajes puestos en escena lo que infiere el propósito de cada uno en el cuadro.

Enfatizando en el título: *El piropo* funciona como un indicio que rodea el sentido de la obra. “Con frecuencia, el título de una obra de arte remite mucho más al código adoptado que al contenido del mensaje” (Guiraud, 1972, p. 16), es decir que en este la denominación dada por el artista es su afán de presentar gráficamente lo que se entiende por *piropo*, partiendo desde dos posturas, por un lado el artista sin el designio de exteriorizar esta problemática representa la naturalización del piropo en el espacio público pues este se convierte en sinónimo de hágallo, cortejo o admiración, y desde su quehacer en el costumbrismo, simplemente pinto lo que veía; en otro orden de ideas, la inquietud del autor pudo motivarlo no solo a pintar lo que se presentaba ante sus ojos en la cotidianidad sino también a manifestar y poner cada persona, objeto y elemento de manera intencional con el fin de evidenciar la inconformidad de la mujer respecto a este acto y todo por lo que se ve obligada a pasar desde lo físico hasta lo psicológico por el conservatismo y el machismo social y religioso, bajo la idea de que la mujer como objeto consumible atrae, provoca y estimula todo tipo de miradas y comentarios sobre ella y su cuerpo: “Los piropos se fundamentan en la idea de la permanente disponibilidad del cuerpo de la mujer para ser admirada O tocada O poseída” (Gaytan, 2009, p. 17-18).

5.2.4 Colores

Los colores en la historia han tenido gran importancia debido a su simbolismo sociocultural apropiándose de su connotación según la ubicación geográfica, la intención o desde una percepción personal que dependerá de las experiencias previas de quién lo ve, convirtiéndose también en un signo que logra transmitir y comunicar

Es importante, entonces, analizar el color como un elemento aislado, dada la amplitud de elementos que intervienen en un mensaje visual, por lo que es necesario establecer niveles de identificación de los diferentes significados que tienen para poder definir la categoría de los colores como medio de comunicación (Ortiz, 2004, p. 7).

No se sabe hasta qué punto esta parte sea fundamental para Leudo, pero la obra *El piropo* (1924) posee colores que parecen significativos y se repiten alrededor del cuadro con el propósito que reafirma un mensaje. El rojo es el color protagonista de la pintura, tanto por el vestido de la figura central y sus accesorios (fig. 24, 25, 26) como por las flores rojas (fig.31-32) que la rodean. Georgina Ortiz en *El significado de los colores* (2004) y Michel Pastoureau en *Diccionario de colores* (2009) realizan un estudio sobre lo que comunican los colores. Ortiz, cita la opinión de varios artistas sobre dicho color, haciendo hincapié en este como aquel con intensidad que atrae y llama la atención; también es el que comprende la seducción, el erotismo, la sexualidad y la belleza. “Está asociado con el peligro, el coraje, la rabia, la rivalidad, la lucha, la virilidad y el sexo” (p. 87), por otro lado Pastoureau describe este como: “el primero de todos los colores” (p.259) además, señala al rojo como el color de la prohibición, el peligro, la pasión, la atracción y la seducción. “Durante mucho tiempo, un vestido bonito, un objeto bello han sido de color rojo” (p. 260).

El color que ambienta la escena en la obra es el verde, que a la vez se puede encontrar en una de las tiras que se encuentran en la cesta (fig. 25) y en los accesorios del personaje principal (fig.26); Ortiz se refiere a este como el color de la tranquilidad y la naturaleza, “Este color también sugiere el impulso y deseo de ocultar y poseer” (p. 94), por otro lado, Pastoureau se cuestiona:

¿Por qué esta el verde desde hace tanto tiempo tan estrechamente relacionado con la idea de la suerte, el azar, el riesgo y la fatalidad? ¿Por qué es sobre todo el color de lo inestable, lo que cambia, lo que uno desea ardientemente pero que resulta ser aleatorio o efímero (...) (p. 292).

Otros colores que participan en la escena son el blanco y el negro: el blanco acompaña las líneas del estampado rojo del vestido de la mujer junto con el pañuelo (fig.25) y se ve inmerso en elementos como sus accesorios (fig.24-26). El blanco, aunque no es considerado un color, para muchos se puede asemejar directamente con la idea de la paz y la tranquilidad. “A Luckiesh no le sorprende encontrar que el color blanco sea usado para significar luz, pureza, castidad, paz, verdad, modestia, e inocencia. Este color se encuentra en los atributos físicos de debilidad y por ellos simboliza delicadeza, femineidad...” (Ortiz, 2004, p. 102), Pastoureau reafirma esta idea: “Color de pureza, la castidad, la virginidad y la inocencia” (2009, p. 82). Su antítesis y portado por los personajes masculinos (fig.29), se encuentra el negro o tonalidades más bien oscuras que se ligan directamente con connotaciones negativas que se acercan al misterio, el horror y la maldad como puede involucrarse también en el lujo, la elegancia y la representación de burguesía y riqueza.

El estudio anterior refleja como los colores dentro de la obra también pudieron tener algún propósito comunicativo como los signos que se analizaron con anterioridad, nuevamente recayendo en características que distinguen lo bueno y lo malo pero esta vez desde el uso del color,

además, atribuye los conceptos que el autor pretende darle a cada quién; la mujer entre el rojo de la lujuria y el blanco de la castidad, en conexión al color negro macho burgués que oculta en tonalidades oscuras sus intenciones: “Si el rojo se combina con el negro, es deseo de dominación y tiranía” (Ortiz, 2004, p. 87).

6. Conclusiones

El arte se ha desligado completamente de esa idea fanática de mueble decorativo; pasa de ser aquello que se coloca en un espacio con un carácter de contemplación a una rebelión de manifestaciones como medio comunicativo para exteriorizar aquello que el autor desea dialogar con el público, lo cual no es único del arte conceptual o contemporáneo, los artistas muchas veces en la historia se han encargado de plasmar a través de su obra preocupaciones, problemáticas, sentimientos, juicios mentales, entre otros; fue gracias a estas aproximaciones que la estética migro hacía otras categorías más allá de lo bello o clásico. Esta observación ejemplifica cómo Leudo pudo verse motivado por incluir en su obra, sin alejarse de las reglas academicistas, una situación incómoda para la mujer pues el trabajo en su rostro demuestra como la escena no era placentera para ella.

En la época de Leudo no existía un nombre para el acoso ya que era totalmente naturalizado por la idea de admirar la belleza femenina, por ende, al artista no le quedo más de otra que titularlo *El piropo*. Este debía ser bien recibido por las damas porque era sinónimo de halagó pero jamás con la intención de preguntar a la mujer cuándo y cómo quería recibir estas muestras, sino que para ellas también estaba completamente normalizado recibirlo sin pedirlo y soportarlo sin replicar, una práctica que se ha mantenido con los años por parte del hombre que lo camufla también bajo la mentira del piropo, la única diferencia es que la mujer ha logrado levantarse ante el mundo y exigir respeto, pero la sociedad la sigue enterrando gracias a las fuertes tendencias machistas de las que gozan muchos; ahora con la justificación de que la mujer es provocativa porque decide vestirse de una manera menos conservadora y por ello se merece comentarios que nunca solicito respecto a su físico o hasta el abuso de su cuerpo por la forma como visten sentenciando la liberación

femenina desde el vestuario debido a que, según la sociedad, es uno de los factores que influye e incita al género masculino para atentar contra la seguridad de la mujer en el espacio público, creando repelo, no solo negarse usar el tipo de prendas supuestamente vulgares, sino también rechazar la idea de salir a la calle y dificultar su interacción con otras personas por temor debido a los traumas que genera el acoso.

Por ello, la pintura *El piropo* permite crear otros cuestionamientos sobre la culpabilización de la víctima, pues los diferentes soportes semiológicos de los que goza la obra de Leudo permite crear un nuevo debate a través de cómo la indumentaria puede fortificar una pieza desde lo estético hasta replantearse toda una problemática que la sociedad tiende a jurar que es única del siglo XXI, cuando la composición de la obra desde su estudio posibilitó demostrar como el acoso siempre ha sido parte de la vida de la mujer incomodando su libre desarrollo en el espacio público, además, lucha contra el discurso que prolifera en la sociedad de cómo la mujer debe ser ultrajada, ya que, según argumentan, es ella la que busca ser acosada por su forma de vestir.

Cuando se habla del acoso sexual en lugares públicos, nos enfrentamos a varios tipos de creencias generalizadas al respecto por un lado se encuentra su asociación constante con el cortejo y con el "piropo"; por otro lado, la idea de que la forma de vestir y de actuar de las mujeres tiene la intención de "provocar" toda clase de comentarios por parte de los hombres que las "admiran". (Gaytan, 2009, p. 26).

Si observamos la pintura de Leudo, el personaje central no posee ninguna prenda que tenga características del vestir actual, el cual tachan de "exhibicionista" e inculto, no obstante, este personaje con bastante tela que esconde su figura se ve en una persecución de hostigamiento por parte de dos hombres que claramente se nota como la señalan, gozan y realizan comentarios sobre ella. La obra de Leudo no muestra solo una escena de costumbres de la pintura colombiana de

principios del siglo XX que responde a las normas y reglas academicistas del momento, sino que representa desde la cotidianidad lo que debe vivir una mujer; una pintura que rompe por completo con el argumento actual de que son ellas las que se visten para atraer miradas o piropos, aquí se ejemplifica el retrato de una mujer de los años veinte que porta un vestuario que solo le facilita su labor, y comparada con la mujer del presente que busca libertad de decisión, ambas, independientemente de cuanta ropa les tape la piel, son la víctima gracias al abusador y a la sociedad.

Referencias

- Acaso, M. (2006) El lenguaje visual. Barcelona: Paidós.
- Agudelo, L. (2016) Atlas: historia del arte en Colombia. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM).
- Arias, F.G. (1997) La investigación científica en el proyecto de investigación. Caracas, Venezuela: Editorial Episteme.
- Arango, O. M, Bonnet A. P y Ramírez G. L (2012) Moda femenina en Medellín: aportes de la moda al ideario femenino de 1900 a 1950. Medellín: Secretaría de cultura ciudadana de Medellín.
- Alvarado Aluma, R. (2019) *Semiótica I*. [Archivo PDF] <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/34152/1/documento.pdf>
- Bornay, E. (2005) ¿Quién teme a Tamara de Lempicka?. *Revista Asparkia: Investigación feminista*, (16), 41-48. <https://www.researchgate.net/publication/39495391>
- Bowman, Cinthya. (1993) El acoso callejero y la guetización informal de las mujeres. *Revista de Derecho de Harvard*. 106(3) 517-580. <https://scholarship.law.cornell.edu/facpub/142/>
- Cámara de representantes (2020) Informe de ponencia para primer debate del proyecto de ley no. 483 de 2020 cámara. “Por medio de la cual se crea el tipo penal de acoso sexual en espacio público y se dictan otras disposiciones”. <https://www.camara.gov.co/sites/default/files/2021->

03/PONENCIA%20PRIMER%20DEBATE%20PL.%20483-
20C%20CON%20FIRMAS.pdf

Calabrese, O. (1995) El Lenguaje del arte. Barcelona: Paidós.

Casas Becerra, L. (2010) Introducción a los problemas de género en la justicia penal en América Latina. Santiago de Chile: CEJA

Castiñeiras, M.A (2009) Introducción al método iconográfico. Barcelona: Ariel.

Carbonó, L. (2017) El poder de la moda. Sastres en Medellín 1900 – 1930. *Quirón: Revista de estudiantes de historia*. 78-88. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
https://cienciashumanasyeconomicas.medellin.unal.edu.co/images/revista-quiron-pdf/Memoria_XV_Encuentro_de_Estudiantes_de_Historia/6.El_poder_de_la_moda.La_ura_Carbono_Lopez.pdf

Cirlot, J. E. (2010) Diccionario de Símbolos. Madrid: Siruela.

Código Penal Colombia [CP]. Ley 599 de 2000. Julio 24 de 2000.

Cooper, J.C (2007) Diccionario de Símbolos. Barcelona: Gustavo Gili.

Cruz Bermeo, W. (2019) Medellín: medio siglo de moda 1900 -1950. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana

Domínguez, Raúl Alberto (2004). Vestido, ostentación y cuerpos de Medellín 1900-1930. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano. (ITM)

Eco, U. (1975) Tratado de semiótica general. Barcelona: Lumen.

- Figueroa Arbeláez, A. (2011) Imagen femenina, objeto del arte y de la sociedad de consumo. [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana] <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/4539/tesis257.pdf;jsessionid=9D66EF17A3>
- Gómez Salas, J.M. (2019) Artemisia Gentileschi: drama, venganza y feminismo en su obra. *Revista Asparkia: investigación feminista*, (34), 109-34. <https://raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/359184>
- García Val, Marta. (2016) Élisabeth vigée IE brun y la moda femenina francesa de finales del siglo xviii (1770-1780). [Trabajo de grado, Universitat de Barcelona] http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/109427/1/TFG_Garc%C3%ADa_Val_Marta.pdf
- Gaytán, P. (2009). Del piropo al desencanto: Un estudio sociológico. México: Biblioteca de ciencias sociales y humanidades.
- Gil Tovar, F. (1997) Colombia en las artes. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- Guiraud, P. (1972) La semiología. México: Siglo XXI Editores
- Jaramillo Agudelo, D. (1976) La nueva historia de Colombia. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Kennedy, D. (1993) Abuso sexual y vestimenta sexy: cómo disfrutar el erotismo sin reproducir la lógica de la dominación masculina. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Lamas, M. (2018). Acoso: ¿Denuncia legítima o victimización?. *Noesis: Revista de ciencias sociales*. 30(59), 182-188. <https://doi.org/10.20983/noesis.2021.1.11>

Leudo Obando, C. (1927) *Una hora con Leudo/Entrevistado por: Eduardo Castillo*. El tiempo:
Lecturas dominicales.

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1079520#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>

Leudo Obando, C. (1930) *Artistas colombianos: Epifanio Garay*, publicaciones de la Escuela Nacional de Artes. Bogotá: Cromos.

Londoño Vélez, S. (2005) *Breve historia de la pintura en Colombia*. Bogotá: Fondo de cultura económica.

López Suárez, M. (2012) Artemisia Gentileschi, pintora. Del abismo a la superación Roma. 1593, Nápoles 1651. *Revista Melibea*, 6, 79-92.
https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/8942/08-lopez.pdf

Mayer, M. (2007). De la vida y el arte como feminista en R. Cordero & I. Sáenz (comps), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. (pp. 401-413) México: Universidad iberoamericana.

Medina, A. (1941) *Procesos del arte en Colombia*. Tomo I (1810-1930) Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades.

Mejía de Millán, B.A (1988) *El arte colombiano en el siglo XX*. Pereira: Gráficas Olímpicas.

Ministerio del Interior de Colombia. (2018) *ABC Sobre el acoso sexual*. [Cartilla]
<https://www.studocu.com/co/document/universidad-cooperativa-de-colombia/derecho-penal/cartilla-todo-abc-sobre-acoso-sexual-1/25970359>

Nochlin, L. (2007) *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* en R. Cordero y I. Sáenz (comps), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte.* (pp. 17-43) México: Universidad iberoamericana.

Organización Nacional del Trabajo (OIT) (2013) *El hostigamiento o acoso sexual* [Folleto].
https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---americas/---ro-lima/---sro-san_jose/documents/publication/wcms_227404.pdf

Ortega Ricaurte, C. (1979) *Diccionario de Artistas.* Bogotá: Plaza y Janés.

Ortiz Hernández, G. (2004) *El significado de los colores.* México: Trillas.

Parramón, J.M & Serra F. (1983) *El desnudo al óleo.* Barcelona: Parramón.

Pastoureau, M. (2009) *Diccionario de Colores.* Madrid: Paidós.

Peña Villalba, S. L (2010) *Vestuario femenino en 1910... mujer de tradición.* [Monografía, Universidad piloto de Colombia]
http://repository.unipiloto.edu.co/bitstream/handle/20.500.12277/8051/vestuario_femenino_1910_pre_til_23.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Pérez Herrera, M.S. (2014) *En busca de la profesión: cambios y realidades en la condición social de los artistas en Bogotá entre 1910 y 1930.* [Tesis de pregrado, Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario]
<https://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/8989/PerezHerrera-MariaSue-2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Pizano, R. (1922) La obra fuerte y múltiple de C. Leudo. *Cromos revista semanal ilustrada*. 218-219. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/860180#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>
- Pollock, G. (2007). *Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo* en R. Cordero y I. Sáenz (comps), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. (pp. 45-79) México: Universidad iberoamericana.
- Pollock, G. (2007). *Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon* en R. Cordero & I. Sáenz (comps), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. (pp. 141-158) México: Universidad iberoamericana.
- Rey-Márquez J.R (2006) Las exposiciones artísticas e industriales y las exposiciones nacionales como antecedentes del Salón Nacional de Artistas. [Archivo PDF] <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/49914/44988-215673-1-SM.pdf?sequence=1>
- Robayo Alonso, A. (2001) La crítica a los valores hegemónicos en el arte colombiano. Bogotá: Convenio Andrés Bello; Universidad Autónoma Latinoamericana
- Robinson, H. (1998). *Más allá de los límites: feminidad, cuerpo, representación* en K. Deepwell (Ed.), *Nueva crítica feminista del arte: estrategias críticas* (pp. 241-255) Madrid: Ediciones Catedra.
- Rosales, V. (2017) *Mujeres vestidas: moda consciente*. España: Editorial Cúpula
- Rueda, María Belén. (2020) Empoderamiento de la mujer. Indumentaria como representación simbólica. *Revista Científica de arquitectura y urbanismo* (15) 71-79.

<https://docplayer.es/220799129-Empoderamiento-de-la-mujer-indumentaria-como-representacion-simbolica.html>

Santamaría Venegas, A.M. (2013) Acoso sexual callejero: un golpe silencioso. Tres miradas sobre esta forma de violencia de género. [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana].
<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/14800>

Sardá Yatén, T. (2006) Mujer-Artista, Objeto-Sujeto. La problemática de la representación femenina. [Tipo de tesis para optar a un título, Universidad de Chile].
<https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101621/mujer-artista-objeto-sujeto.pdf?sequence=4>

Scheuing, R. (1998). *Penélope y la historia desenmarañada* en K. Deepwell (Ed.), Nueva crítica feminista del arte: estrategias críticas (pp. 317-331) Madrid: Ediciones Catedra.

Tidele, J. (2020). Moda y feminismo: la vestimenta como símbolo de protesta. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (100).
<https://doi.org/10.18682/cdc.vi100.3983>

Torresi, Guillermina. (7 de Octubre de 2017) Una exposición muestra la ropa que llevaban las víctimas de violación. La vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/de-moda/feminismo/20171007/431827022073/violacion-kansas-exposicion-que-llevabas-puesto-ropa.html>

Urbano, J. (8 de Febrero de 2022) *Berthe Moritso, la impresionista que desafió su tiempo*.
<https://www.infobae.com/cultura/2022/02/08/berthe-morisot-la-impresionista-que-desafio-a-su-tiempo/>

- Vicente de Foronda, P. (2017). La mujer como objeto de representación hasta principios del S.XX. *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, 2 (1), 271-296.
<https://doi.org/10.17979/arief.2017.2.1.1977>
- Vives Casas, F. (2006) La imagen de la mujer a través del arte. El ideal de mujer en los siglos XVIII y XIX. [Archivo PDF] <https://core.ac.uk/download/pdf/11499528.pdf>
- Wolff, J. (2007) Teoría posmoderna y práctica artística feminista en R. Cordero & I. Sáenz (comps), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. (pp. 95-109) México: Universidad iberoamericana.
- Zecchetto, V. (2005) *Seis semiólogos en busca del lector. Saussure, Peirce, Barthes, Greimas, Eco, Verón*. Buenos Aires: La crujía
- Zúñiga Elizalde, M. (2014). Las mujeres en los espacios públicos: entre la violencia y la búsqueda de libertad. *Revista región y sociedad*. (4). 77-100.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10230108004>