

**LA IMAGEN FEMENINA. UNA MIRADA A TRAVÉS LA PINTURA DE PEDRO NEL
GÓMEZ, DÉBORA ARANGO, ÓSCAR JARAMILLO Y SATURNINO RAMÍREZ**

JUAN DAVIER MAZO BALVÍN

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales

Asesor

FERNANDO ANTONIO ROJO BETANCUR

Magister en Estudios de Arte

INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2020

**LA IMAGEN FEMENINA. UNA MIRADA A TRAVÉS LA PINTURA DE PEDRO NEL
GÓMEZ, DÉBORA ARANGO, OSCAR JARAMILLO Y SATURNINO RAMÍREZ**

JUAN DAVIER MAZO BALVÍN

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales

**INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
MEDELLÍN
2020**

A las mujeres de mi hogar. A cada mujer maltratada.

AGRADECIMIENTOS O RECONOCIMIENTOS

A Dios por otorgarme vida y salud, a mis padres por enseñarme cómo se lucha en su transcurso y a mis profesores por su sabiduría, en especial a quien tuvo la paciencia de soportarme y apoyarme en este proyecto Fernando Rojo Betancur, el mejor ejemplo que puedo seguir como persona y como profesional.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	7
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	10
JUSTIFICACIÓN	13
OBJETIVOS	15
OBJETIVO GENERAL	15
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	15
1. MARCO TEÓRICO	16
1.1 LA DÉCADA DE LOS AÑOS 40 - 50 DEL SIGLO XX EN COLOMBIA: CRISIS DE LA MODERNIDAD	18
1.2 AÑOS SETENTA DEL SIGLO XX EN COLOMBIA: CONTEMPORANEIDAD Y URBANISMO	19
1.3 MARCO LEGAL: LA INSERCIÓN DE LA MUJER EN LA VIDA CIVIL	20
1.4 MARCO CONCEPTUAL Y REFERENCIAL	25
1.4.1 LA CRÍTICA DE ARTE EN COLOMBIA Y LOS ESTUDIOS SOBRE LA MUJER	25
1.4.2 EL CONCEPTO DE OBJETO – SUJETO EN LA MUJER	29
2. METODOLOGÍA	32
3. ROLES SOCIALES Y LA REPRESENTACIÓN DE LA FIGURA FEMENINA EN LA PINTURA ENTRE LOS AÑOS CUARENTA Y CINCUENTA Y LA DÉCADA DEL SETENTA DEL SIGLO XX	35
4. TRANSFORMACIONES EN LA REPRESENTACIÓN FEMENINA, DE OBJETO O MOTIVO VISUAL A SUJETO POLÍTICO Y SOCIAL	50
4.1 DE LA CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO: EL DESNUDO, LA MATERNIDAD Y EL TRABAJO	52
4.2 LA REAFIRMACIÓN DEL SUJETO POLÍTICO. EL CAMINO HACIA EL FEMINISMO	66
5. EL SUJETO FEMENINO ENTRE LO PÚBLICO-PRIVADO Y LAS DINÁMICAS URBANÍSTICAS EN MEDELLÍN (1940, 1950 – 1970)	77
6. CONCLUSIONES	99
BIBLIOGRAFÍA	102

RESUMEN

La representación de la mujer en la obra de cuatro artistas: Débora Arango, Pedro Nel Gómez, Óscar Jaramillo y Saturnino Ramírez, es estudiada a partir del análisis iconológico, semiológico y estético, para evidenciar mediante el valor visual, la polisemia, y el sentido o significado de su trabajo plástico; los cambios sociales, políticos y culturales que se dieron en las décadas del cuarenta, el cincuenta –periodo correspondiente a la gran violencia- y el setenta -periodo de inicios del urbanismo- del siglo XX; y con ello demostrar el proceso de transición que sufre la mujer por medio del cual deja de ser objeto o motivo visual y pasa a convertirse en un sujeto político y social, evidenciado esto en la iconografía de los artistas en mención.

Palabras claves: mujer, femenino, objeto, sujeto, motivo visual, gran violencia, urbanismo, público, privado.

INTRODUCCIÓN

La construcción social del sujeto femenino ha sido un proceso de lento desarrollo a lo largo de la historia de la humanidad. El hecho de pertenecer al “sexo débil”, no solo las ha excluido de desempeñar funciones sociales y políticas, sino que las ha vuelto vulnerables y las ha reducido a la condición de objeto, lo que ha justificado el abuso que han recibido por parte del género dominante, el hombre. Esto quizás encuentre un origen en aquellas culturas que desde tiempos arcaicos las ha satanizado, tal es el caso de Lilith en la tradición mesopotámica, sumeria o acádica; una diosa de atributos diabólicos (un espíritu maligno), peligrosa para hombres y mujeres. Lo mismo sucede con personajes históricos y mitológicos como Cleopatra y Elena de Troya, mujeres que por su belleza y poder de seducción han cambiado la historia y el rumbo de las más importantes civilizaciones. En el caso latinoamericano se podría hablar de la figura de La Malinche o doña Marina quien sirvió de traductora a Moctezuma y Hernán Cortes, pero que finalmente usó sus capacidades para beneficio propio desatando una gran guerra entre ambos líderes la cual tuvo como consecuencia facilitar la conquista de México por parte de los españoles.

Son estas nociones socioculturales que se han transmitido por generaciones las causantes de que aún en la sociedad actual se viva bajo una cultura de orden patriarcal en la cual hombre aún sigue ocupando los lugares más importantes tanto en la política como en la ciencia, las artes y la economía. La mujer desde tiempos inmemoriales ha estado relegada a funciones y roles secundarios sin mayor visibilidad e importancia; pues aún se tiene la concepción de que la figura femenina en la mayoría de culturas, pertenece al ámbito de lo privado y sus actividades se asocian a las funciones domésticas, a ser madres, esposas y protectoras del hogar.

Es entonces a partir del ámbito académico en sus diversos campos del conocimiento como la sociología, el arte, los estudios culturales, la historiografía, los estudios de género, y los estudios feministas, el medio por el cual se ha podido reivindicar en gran medida la figura de la mujer dentro de la historia cultural de la sociedad. En consecuencia, la presente investigación opta por construir un discurso que, basado en el análisis de la obra de los artistas Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Óscar Jaramillo y Saturnino Ramírez, permita identificar cuáles fueron los modos de representación del sujeto femenino durante las décadas del cuarenta, cincuenta y setenta del siglo veinte.

La hipótesis que se pretende desarrollar a lo largo de la investigación plantea evidenciar cómo mediante el análisis de las obras y el estudio del contexto en el cual fueron concebidas, se puede comprobar que existe un cambio no sólo ideológico sino sociocultural que altera el modo en el cual los artistas han representado a la mujer, ya no como objeto o motivo visual sino como un sujeto político y social. El objetivo general de esta propuesta es encontrar los elementos comunes y diferenciales en las formas de representación de la figura femenina en el arte colombiano a través del análisis comparativo de las obras de los artistas Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Óscar Jaramillo y Saturnino Ramírez.

Posteriormente se desarrollan tres objetivos que pretenden dar respuesta tanto al objetivo general como a la hipótesis inicialmente planteada. El primero de ellos es reconocer los roles sociales bajo los cuales se representa la figura femenina en la pintura de los artistas en cuestión a través de la mirada de los contextos históricos legitimados a la luz de la historiografía del arte colombiano entre el cuarenta y el cincuenta y durante la década del setenta del siglo XX. En el segundo se busca identificar las transformaciones que se dan en la representación de la figura femenina como sujeto político mediante el análisis iconológico de las obras de los artistas en

mención y por último en el tercero se pretende interpretar las nociones socio-culturales de lo público y lo privado de lo femenino en la dinámica urbanística de la ciudad de Medellín, mediante el análisis estético y semiológico de la obra de los artistas en mención.

Para la construcción del discurso ha sido necesario apoyarse en metodologías de trabajo que permitan elucubrar sobre el valor semántico de las obras, mediante herramientas o campos del saber como la iconografía, la iconología, la semiología y la estética. Además en cada uno de los apartados se ha realizado un proceso reinterpretativo que desde la sociología, la crítica feminista y los estudios culturales, refuerza el valor visual de las obras y permite entender el proceso de transición que sufre el sujeto femenino en ambos periodos de tiempo, los años cuarenta y cincuenta conocidos como el periodo de la violencia y la década de los setenta, el periodo de la urbanización en Colombia.

Para concluir, los resultados obtenidos dentro de la investigación serán de gran apoyo tanto para estudiantes como para investigadores del contexto artístico, pues el discurso que aquí se desarrolla comprueba la efectividad del uso de herramientas de análisis de obras. Además la manera en cómo se ha construido el discurso tanto desde el análisis de las obras, el contexto y su re-conceptualización, podría fácilmente considerarse como un ejercicio proto-curatorial, o cuasi-curatorial, el cual podría, a su vez, ser dirigido a establecer las bases conceptuales para llevar a cabo un proyecto expositivo; pues mediante este ejercicio monográfico e investigativo se devela una narrativa visual y conceptual, que conecta la producción artística de estos cuatro artistas, de una manera totalmente novedosa, y que no ha sido abordada hasta el momento por ningún otro teórico o investigador en el campo.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La representación de la mujer en el arte colombiano a inicios del siglo XX, corresponde en gran medida a una fuerte influencia que todavía ejerce el academicismo finisecular del siglo XIX. La mujer entonces, se incorporaba al arte como motivo visual, un referente habitual para los artistas realizar sus pinturas. De allí que las manifestaciones artísticas más comunes fueran los retratos de la burguesía, las heroínas y aquellas mujeres que no pertenecían al “bello sexo”, tales como criadas, campesinas, mujeres de oficio, las cuales podían ser claramente identificadas en obras de artistas como Epifanio Garay, Francisco Antonio Cano y Marco Tobón Mejía (Hoyos, 2015). Es así como se evidencia la ideología de una época y el contexto cultural bajo el cual se desarrollaba la sociedad colombiana, donde la mujer debía ser representada según los códigos éticos y morales de aquel periodo histórico, arraigados por una cultura patriarcal y claramente religiosa, para la cual lo femenino era modelo de virtudes tales como la virginidad, la pureza, la obediencia y la sumisión.

Sin embargo, durante el transcurso del siglo XX, existen dos momentos históricos de gran importancia, momentos en los cuales se da un fuerte cambio en cuanto a la representación de la mujer en el arte. El primero de ellos se da hacia la década de los años cincuenta junto con el desarrollo del proyecto de la modernidad. Allí la mujer se integra a la sociedad como un sujeto político que es autónomo, y adquiere un estatus que le otorga derechos y deberes. El segundo momento surge al finalizar la década de los años sesenta, y así comienza una nueva etapa urbanística que hace que la mujer habite nuevos espacios de visibilidad, que pueda desempeñar nuevos roles sociales y que se inserte en la cultura visual a la luz de nuevas lecturas, ópticas e interpretaciones del universo femenino. De este modo surgen también nuevos intereses en los artistas, en relación con la representación de la mujer. Los desnudos, por ejemplo, comienzan a

reflejar algo más que un simple interés por el estudio anatómico del cuerpo femenino. Así mismo un cuerpo sexualizado o fetichizado se va transformando en un cuerpo contenedor de símbolos y alegorías. Figuras que con pinceladas expresionistas y realistas ya no buscaban generar placer en su apreciación sino por el contrario, alterar el orden de lo correctamente establecido y moralmente aceptado, generando un inminente rechazo por parte del espectador.

Por lo anterior, en la presente investigación se pretende reflexionar acerca de cómo se dieron aquellas nuevas manifestaciones y representaciones de la mujer durante ambos periodos, y desde cuándo y por qué se da el cambio en tanto “mujer objeto o motivo de representación y mujer sujeto-artista”. Para ello, se hará una revisión de un corpus de obras de cuatro artistas vinculados a la escena local de aquel momento. Se trata de Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Óscar Jaramillo y Saturnino Ramírez, quienes en su pintura manifiestan la ruptura que se da entre la representación de la mujer como motivo visual y la figura femenina como sujeto político y social. Esto, en la idea de desarrollar un discurso historiográfico que permita, a partir de la historia social del arte, comprender los fenómenos socio-culturales que permearon la producción artística de dichos periodos donde la presencia de la imagen femenina jugaría un papel destacado. La investigación, entonces, será abordada a partir de tres ejes temáticos: un primer eje será dedicado a la contextualización histórica del panorama artístico de ambos periodos. Allí se podrán comprender los distintos roles sociales de la mujer, así como las estéticas en su representación. El segundo eje temático abordará la construcción política del cuerpo femenino evidenciando consigo el primer cambio social e histórico, donde la mujer deja de ser objeto y se convierte en sujeto activo en la sociedad. El tercero, entonces, estará dedicado a las nociones de lo público y lo privado en relación con los nuevos roles a los que se adscribe la representación de la mujer. Finalmente, será necesario recurrir a métodos de estudios visuales como la iconología,

la semiología y la estética, las cuales permitirán tener un mayor acercamiento a un conjunto de obras para cuestionar, confrontar e indagar diferentes ideas o concepciones respecto su contenido simbólico, estableciendo así un diálogo semántico a través del lenguaje pictórico de las piezas. Con ello, sin duda, se podrá vislumbrar también los intereses y las influencias que tuvieron los artistas, estableciendo un acercamiento al contexto social, político y cultural bajo el cual desarrollaron sus creaciones.

El proyecto de investigación titulado *La imagen femenina. Una mirada a través la pintura de Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Óscar Jaramillo y Saturnino Ramírez*, permite plantear una serie de preguntas: ¿Se puede hablar de elementos comunes y diferenciales en las representaciones de la mujer en el arte colombiano a través del análisis de las obras de artistas como Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Óscar Jaramillo y Saturnino Ramírez?; así mismo es preciso indagar respecto los siguientes cuestionamientos: ¿Se pueden establecer los roles sociales bajo los cuales se circunscribe la figura de la mujer en la representación de los artistas en cuestión mediante la identificación, interpretación y análisis de un contexto histórico, así como de diferentes textos historiográficos y críticos que han conceptualizado y legitimado esta producción, en dos periodos distintos del siglo XX (entre la década del cuarenta y el cincuenta y hacia finales de los años setenta)?; ¿Se pueden identificar las transformaciones que se dan en la representación del cuerpo de la mujer como sujeto político en la obra de este conjunto de artistas?; finalmente ¿Cuáles son las nociones socio-culturales de lo público y lo privado con respecto a lo femenino que se da en la dinámica urbanística de la ciudad de Medellín y que se hace visible en estos artistas?

JUSTIFICACIÓN

En el ámbito académico, los estudios culturales y sobre la mujer han sido abordados desde diferentes disciplinas: la antropología, la psicología, el psicoanálisis, la historia, la sociología, los estudios de género, entre otros. Algunos autores como Luz Adriana Hoyos han recurrido al arte para analizar históricamente el asunto de la representación de la mujer colombiana en el siglo XIX; otros como Adriana Echavarría, Doctora en Estudios Sociales de la Universidad Externado de Colombia, hablan de la figura de la “mujer antioqueña” desde un análisis psicológico del cine colombiano; mientras Aguilar y Maecha (2011) se enfocan en la obra de Débora Arango mediante un análisis de género de lo abyecto desde la estética. Por tanto, la presente investigación surge en vista de la necesidad de elaborar una nueva lectura sobre la representación de la mujer desde y para el campo artístico, por medio de la cual se pueda generar un aporte teórico a los Estudios Culturales, la historia, teoría y crítica de arte, y a la historiografía sobre la mujer en Colombia.

Por otro lado, se pretende agrupar la obra de los artistas colombianos que pertenecen a dos generaciones distintas: Pedro Nel Gómez, Débora Arango (producción destacada entre las décadas cuarenta y cincuenta del siglo XX), Óscar Jaramillo y Saturnino Ramírez (producción destacada desde la década del setenta del siglo XX), pero que coinciden en un tema en común asociado con la representación de la mujer en tanto objeto o motivo de representación, a sujeto político y de denuncia. El resultado esperado brindará entonces una nueva perspectiva sobre aquellas representaciones en la pintura producida entre los años cuarenta y cincuenta y en los años setenta del siglo XX; logrando evidenciar, a su vez, las transformaciones políticas, sociales y culturales que influenciaron a los artistas y a sus mismas obras, en su momento de creación.

También será, sin duda, un valioso aporte a la historia social del arte, y a la visibilización del género femenino que se ha encontrado tan excluido de la historia del arte, tal como lo manifiestan la historiadora, crítica y curadora de arte, feminista, estadounidense residente en México, Karen Cordero Reiman (1957 -), e Inda Sáenz, artista visual mexicana (1957 -), en el libro *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (2001).

Es así como esta investigación contribuye al reconocimiento y valoración estética de una muestra de la producción de las artes visuales locales, regionales, y nacionales (en el contexto de la cultura visual, la iconografía artística, la historia, la crítica, y la teoría del arte moderno y contemporáneo colombiano). De este modo, y de acuerdo con los perfiles de la formación del Maestro en Artes Visuales del ITM, Institución Universitaria, esta monografía de grado está relacionada con la conservación de bienes patrimoniales y culturales, permitiendo la legitimación y valoración discursiva y crítica de la producción de los artistas, mediante su interpretación rigurosa y científica, tal y como ocurre en los ejercicios investigativos teóricos.

OBJETIVOS

Objetivo general

Encontrar elementos comunes y diferenciales en las formas de representación de la figura femenina en el arte colombiano a través del análisis comparativo de las obras de los artistas Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Óscar Jaramillo y Saturnino Ramírez.

Objetivos específicos

1. Reconocer los roles sociales bajo los cuales se representa la figura femenina en la pintura de artistas colombianos seleccionados mediante la mirada de los contextos históricos legitimados a la luz de la historiografía del arte nacional entre las décadas del cuarenta y setenta del siglo XX.
2. Identificar las transformaciones que se dan en la representación de la figura femenina como sujeto político mediante el análisis iconológico de las obras de los artistas en mención.
3. Interpretar las nociones socio-culturales de lo público y lo privado de lo femenino en la dinámica urbanística de la ciudad de Medellín, mediante el análisis estético y semiológico de la obra de los artistas en mención.

1. MARCO TEÓRICO

Al situarnos frente a una imagen nos situamos frente a la historia

Stephen Bann

El arte se ha mostrado como uno de los hitos más importantes desde la existencia del hombre. Al arte rupestre, por ejemplo, se le deben aquellas primeras representaciones sobre la vida del hombre del paleolítico, de tal modo que, una vez analizadas e interpretadas por arqueólogos, científicos, antropólogos, historiadores y estudiosos del arte, se ha podido obtener una perspectiva acerca de cuáles eran los usos del lenguaje pictórico plasmado en las cavernas; a qué hacían referencia con aquellas representaciones, y cómo se construían una serie de símbolos, que permitían desarrollar un lenguaje visual. Gombrich (1995) les atribuye entonces, un carácter mágico a aquellas representaciones, considerando que, lo que aquellos hombres representaban, pertenecía a una ideología ritualista que les posibilitaba tener dominio sobre los animales representados, y que esto facilitaría las actividades de caza, pues los animales sucumbirían ante ellos rápidamente (magia simpática o empática del arte rupestre).

En la actualidad, aún se sigue recurriendo al estudio de la imagen como una estrategia metodológica para comprender la historia, de allí que los estudios visuales y culturales contribuyan a la historiografía, y esto, a su vez, nos sirva como “una nueva forma de problematizar el conocimiento sobre el pasado, su potencial significativo, así como la historicidad de los procesos de construcción de conocimiento histórico” (Pappe, 2001, p. 13).

Otros autores, como el historiador británico Peter Burke en su libro *Visto y No Visto. El uso de la imagen como documento histórico*, consideran las imágenes como un archivo histórico, sobre el cual se hallan adscritos signos y símbolos que dan cuenta de su contexto histórico, allí se

ejemplifica también el modo en que puede ser aplicada la iconografía y el método iconológico de la escuela Warburg, como herramienta para el análisis de la imagen. El historiador del arte francés George Didi-Huberman (2000), por otro lado, considera que toda historia es anacrónica y que la imagen al igual que el tiempo es un síntoma; de este modo Huberman introduce otros autores como Foucault y Braudel para justificar que no hay una “historia lineal”, y que existe una multiplicidad de tiempos sociales desde los cuales puede ser narrada la historia.

En consecuencia, en la presente investigación se propende, a través de un ejercicio académico, contribuir al campo de las artes desde la misma historia social del arte, la historiografía y la crítica; teniendo en cuenta las posibilidades que ofrece la “no linealidad” tradicionalista en la construcción de la historia. Así pues, partiendo del uso de la imagen como “documento histórico y síntoma anacrónico” será posible construir un discurso acerca de la representación del género femenino a través de la revisión de la obra de los artistas colombianos Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Óscar Jaramillo y Saturnino Ramírez.

Para iniciar será necesario analizar en primera instancia el marco histórico y contextual bajo el cual se circunscribe su producción, luego será necesario reconstruir un panorama que atienda a la construcción del sujeto femenino desde lo político y lo legal, así se podrá comprender el proceso de inserción de la mujer a la vida civil, reconociendo sus derechos y deberes. También se indagará sobre el estado del arte del asunto en cuestión, para comprender las distintas posturas teóricas desde las cuales se han abordado los estudios sobre la representación de la mujer en el arte, y finalmente se desarrolla un marco conceptual donde se dará cuenta de aquellos referentes que servirán como apoyo teórico para la construcción de un discurso diferenciador y aportante a la teoría del arte.

1.1 La década de los años 40 - 50 del siglo XX en Colombia: crisis de la modernidad

A comienzos del siglo XX, Colombia aún sufre los estragos que dejó la Guerra de los Mil Días. Sumado a ello, la pérdida del territorio panameño por cuenta de EEUU, significó un complejo atraso económico e industrial que dejaba a Colombia por fuera de los albores de la modernidad que ya conquistaba gran parte del territorio latinoamericano. Sin embargo, tras el ascenso a la presidencia del conservador Rafael Reyes, el país entra en un proceso de restauración de la mano con la tecnificación del Ejército Nacional, contribuyendo a la seguridad y al orden público. Hacia los años veinte ya se introducía la ideología de la modernidad, gracias a las primeras obras ferroviarias en el país y al gran auge de exportación del café; sin embargo, la década de los años treinta inicia con un grave conflicto acontecido en 1928, la masacre de las bananeras¹, lo que conlleva a una nueva crisis agrícola y a la disputa del territorio del campo (Palacios, 2003, pp.121-131). Así se dieron los primeros desplazamientos campesinos y consigo el recrudecimiento de la pobreza y el hambre. Esto hizo además que las ideologías de candidatos populistas calaran en la mente de los campesinos. Así pues, hacia la década de los años 40 el candidato del Partido Liberal, Jorge Eliécer Gaitán, se mostraba como el favorito; gracias a su simpatía con el sector más vulnerado.

El 9 de abril de 1948, a dos años de llevarse a cabo las elecciones, Gaitán es asesinado y es allí donde algunos autores establecen el comienzo del periodo conocido como “La gran Violencia”. “El Bogotazo” – como también es denominado por otros autores -, fue un estallido de violencia y disturbios que aconteció en la capital del país, tras el magnicidio de Gaitán, el cual posteriormente tuvo un impacto colateral en el resto del país y que promovió de este modo la conformación de los primeros grupos insurgentes y las primeras guerrillas campesinas. Una

¹La **masacre de las bananeras** fue la matanza de los trabajadores de la United Fruit Company que se produjo entre https://es.wikipedia.org/wiki/Masacre_de_las_bananeras

lucha que se desató entre liberales y conservadores y que se extendió sobre el territorio nacional (Palacios, 2003, p.198).

1.2 Años setenta del siglo XX en Colombia: contemporaneidad y urbanismo

Durante los años sesenta, época correspondiente al periodo del Frente Nacional,² se oficializan los primeros grupos armados; el ELN (Ejército de Liberación Nacional) con integrantes principalmente universitarios de ideologías pro-revolución cubana, las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) y durante la década de los 70 el M-19 (Movimiento 19 de abril) como resultado ante el fraude electoral de Misael Pastrana para con el general Gustavo Rojas Pinilla. Posteriormente Colombia fue el escenario de una guerra civil que generó mayores desplazamientos y migraciones del campo a la ciudad, lo que hizo que las ciudades dejaran atrás el aspecto provincial y se transformaran en grandes urbes para albergar nuevos pobladores que venían del campo, de otras ciudades y regiones. Así se da inicio a un agresivo proceso de gentrificación, donde la mayor parte de la mano de obra campesina se integra a la industria, y contribuye a la construcción vertical, mientras sus viviendas se establecen en la periferia de la ciudad (LaRosa y Mejía, 2013).

Finalmente, hacia finales de la década de los años setenta y durante los ochenta se atisba la llegada de la contemporaneidad, y con ella se vislumbra también una nueva época de violencia. El fracaso de los diálogos de paz por parte del entonces presidente Belisario Betancur (presidente de la República de Colombia de 1982 a 1986, quien intentó diálogos con todas las

² El FN fue un pacto político de alternancia presidencial entre 1958 y 1974 donde los candidatos eran elegidos por voto popular así: Alberto Lleras, Carlos Lleras (Liberales); Guillermo León Valencia y Misael Pastrana (Conservadores). De este modo se procuró mantener un liderazgo político que apaciguara la violencia. Así las elites políticas, empresariales y eclesiásticas se unieron en concordancia por la reparación institucional, promulgando los valores civiles, respetando los ideales y así poder “aclimatar una cultura cívica y pacífica, pluralista y participativa”.

guerrillas), la toma del Palacio de Justicia (toma guerrillera del Movimiento 19 de abril, o M-19, al Palacio de Justicia en la Plaza de Bolívar en Bogotá), y la inserción del narcotráfico en el ámbito social a través del Cartel de Medellín³ y las nuevas guerrillas urbanas, tornaron inseguro el espacio urbano, la violencia ahora no sólo afectaba al campo en el territorio nacional, sino que ahora se tomaba y se extendía también en las grandes ciudades de Colombia, y con ello, se desvanecía la falsa ilusión de desarrollo y progreso que representó la modernidad (LaRosa y Mejía, 2013, p. 117, 289).

1.3 Marco Legal: la inserción de la mujer en la vida civil

La inserción de la mujer en la vida civil y política en Colombia, ha sido un proceso de lento desarrollo debido a la ideología patriarcal que se ha tenido para con la misma desde tiempos inmemoriales. Durante el siglo XIX la mujer siempre fue concebida como la acompañante de vida para el hombre, responsable de las tareas del hogar, de la crianza de los hijos, y de proteger el patrimonio del bien común. Así mismo su condición civil se delimitaba al domicilio que habitara, -ya fuera que se encontrara bajo patria potestad del padre o tutor legal; o una vez estando casada perteneciera al domicilio del esposo-. En el capítulo III del *Código Civil de los Estados Unidos de Colombia*, en la ley 84 de 1873 se define que: “Art. 87. La mujer casada sigue el domicilio del marido. Art. 88. El que vive bajo patria potestad sigue el domicilio paterno, y el que se halla bajo tutela o curaduría, el de su tutor o curador” (p. 14).

³ El Cartel de Medellín fue una organización criminal colombiana que se dedicaba al tráfico de cocaína, terrorismo, entre otras actividades, siendo uno de los principales actores del conflicto armado colombiano en las décadas de 1980 y 1990. Se enfrascó en una lucha contra el Estado y sus instituciones, principalmente en los centros urbanos, al mismo tiempo que mantuvo guerras paralelas con otras asociaciones delictivas, principalmente con el Cartel de Cali y grupos paramilitares del Magdalena Medio. Se convirtió en un grupo terrorista reconocido por practicar secuestros y asesinatos ya sea selectivos o indiscriminados.
https://es.wikipedia.org/wiki/Cartel_de_Medell%C3%ADn

El Título IV de este mismo código civil está dedicado expresamente a la jurisprudencia del matrimonio, a las disposiciones legales sobre los cuales se podía llevar a cabo y a los hechos que eran causales de nulidad o disolución del matrimonio. Así, la figura de la mujer aparece en el Artículo 154 dentro de la primera causal de divorcio, cuando esta cometiere adulterio. Sin embargo, es hasta la aparición del *Código Penal de 1890* (que rigió hasta 1938), donde se amplían dichas causales y penalidades en cuanto al adulterio. En el Capítulo IX titulado *Adulterio, estupro alevoso y seducción*⁴ y en el primero de sus artículos -el 712-, aparece nuevamente la mujer así:

La mujer casada que cometa adulterio sufrirá una reclusión por el tiempo que quiera el marido, con tal que no pase de cuatro años. Si el marido muere sin haber solicitado la libertad de la mujer, y faltare más de un año para cumplirse el término de la reclusión, permanecerá en ella un año, después de la muerte de aquel. Si faltare menos de un año, permanecerá en la reclusión hasta que acabe de cumplir su condena (p. 61).

Así pues, la norma fue condescendiente y le otorgaba poder y autoridad a la figura masculina sobre la mujer adúltera. Sin embargo, los siguientes capítulos trataban de subsanar en gran medida tal situación, propendiendo por la protección de la integridad sexual de la mujer. El abogado y especialista en instituciones jurídico-penales; profesor de la Facultad de Derecho de la Universidad de Antioquia, Julio González Zapata, realiza importantes reflexiones acerca de éste código penal. En su artículo denominado *Derecho y sexualidad: ¿liberación o represión?*, el autor afirma entonces que:

⁴*Estupro*: Der. Coito con persona mayor de 12 años y menor de 18, prevaliéndose de superioridad, originada por cualquier relación o situación. Antiguamente, coito con soltera núbil o con viuda, logrado sin su libre consentimiento.

En el Código Penal de 1890 se hace imposible, en materias sexuales, hacer una distinción entre moral y derecho porque parte de una insoluble confusión entre delito y pecado. La moral cristiana que la inspiraba proclamaba un profundo repudio por el sexo no reproductivo, por los placeres “inútiles” y “estériles”. Se confunde pecado y vicio. Una moral, obviamente, llena de miedos inclusive ante las meras imágenes del cuerpo humano desnudo (p. 62).

Y así es como los demás artículos de este código versan sobre el abuso a la mujer curiosamente con un exacerbado énfasis sobre el adulterio, la mujer casada, el amancebamiento, la prostitución y demás. Estas concepciones no cambiaron mucho incluso con la llegada de la nueva reforma en el año 1936; durante el periodo conocido como la “Revolución en marcha”⁵. Allí las nuevas leyes dieron énfasis a conceptos como *Libertad sexual y honor sexual*, que básicamente velaban más por el honor de la figura patriarcal, que por la protección a la mujer; y que se tornaban ambiguas al estar subordinadas por la moral y el pecado. Un ejemplo de ello es el siguiente:

Artículo 354. En el caso de que la mujer raptada sea meretriz o mujer pública⁶, las penas señaladas en el artículo 350 se reducirán hasta en la mitad, y no se impondrá sanción alguna al responsable cuando se trate del delito previsto en el artículo 351.

Para comprender en mayor medida la relevancia de esta norma se hace necesario citar también los dos artículos que en ella se mencionan:

⁵ Movimiento liderado por el presidente Alfonso López Pumarejo de 1934 a 1938, el cual buscaba llevar a cabo constitucional y pacíficamente lo que haría una revolución.

⁶ Meretriz es el nombre romano utilizado en la actualidad como sinónimo de prostituta. Acercándose más a la etimología de la palabra, meretriz es la mujer que, sin amor, contrae matrimonio con un hombre por interés económico o social. El cambio de significado de la palabra meretriz tiene su origen durante el propio Imperio romano. La verdadera prostituta de prostíbulo se denominaba inicialmente Quastuosa. Y eran éstas, y no las meretrices, las dedicadas a la prostitución (Wikipedia).

Artículo 350. El que por medio de violencia física o moral o de maniobras engañosas de cualquier género, arrebate, sustraiga o retenga una mujer, con el propósito de satisfacer algún deseo erótico – sexual o de casarse con ella, está sujeto a las siguientes penas: De seis meses a dos años de prisión, si la mujer fuere mayor de edad. Seis meses a tres años de prisión, si fuere mayor de diez y ocho y menor de veintiún años. De uno a cuatro años de prisión, si fuere mayor de catorce y menor de diez y ocho, o si estuviere ligada por matrimonio válido. Artículo 351. Si la mujer menor de diez y seis años hubiere prestado su consentimiento para la sustracción o retención, las penas se reducirán hasta en la mitad, de acuerdo con las proporciones señaladas en el artículo anterior (pp. 67-68).

Lo anterior justificaba entonces, que una violación perpetrada a una mujer en ejercicio de la prostitución, tuviera un menor castigo que el de una mujer que poseía buena honra, ya fuera virgen o casada.

Por otro lado, en materia de educación y derechos laborales, no hubo una significativa evolución, sólo hacia 1934 se le concedió mayor libertad a la mujer al poder ingresar a la educación universitaria. Así pues, fue la Universidad de Antioquia, la encargada de graduar a quien fuera la primera abogada para 1942 Gabriela Peláez Echeverri. Por otro lado, hacia 1935, Diego Luis Córdoba (1907-1964) abogado y político de la misma universidad, contribuye a la denuncia pública de maltratos y abusos en el trabajo mediante un memorial firmado por 300 mujeres agrícolas. Gracias a este tipo de denuncias en 1938 se incorpora la primera ley que concedió a la mujer ocho semanas de licencia remunerada con respecto a la maternidad y la lactancia (Reyes y Saavedra, 2005).

Durante la década de los cuarenta y cincuenta, se dieron fuertes cambios en cuanto a la organización gremial de las mujeres. En 1944 se funda entonces, la Unión Femenina de

Colombia⁷; y hacia 1954 -periodo perteneciente a la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla- mediante el Acto Legislativo N° 3 de la Asamblea Nacional Constituyente, se le otorgó a la mujer el derecho a elegir y ser elegida. Sin embargo, es hasta 1957 donde esta norma tiene aplicabilidad durante el plebiscito del 1° de diciembre del mismo año, que proponía una reforma constitucional para la paz en Colombia, por vía institucional, allí se registraron 1.835.255 votos femeninos.⁸

Finalmente, la situación política y civil durante la década de los años sesenta y setenta entra en un estancamiento, dada la preponderancia que toma el Frente Nacional. Sin embargo, en 1967 se reconoce el derecho a la lactancia por seis meses, luego, un año más tarde se instaura el ICBF (Instituto Colombiano de Bienestar Familiar) por medio del cual el Ministerio de Salud, genera programas de atención materno-infantil, ya no solo velando por los derechos de la mujer sino por la integridad del menor. Reyes y Saavedra (2005), refieren que hacia 1974 el voto femenino tuvo mayor relevancia en cuanto a las elecciones presidenciales y que durante el cuatrienio siguiente, bajo el gobierno de Alfonso López Michelsen:

Se revocaron algunas normas jurídicas discriminatorias de la mujer: se establecieron la igualdad jurídica de los sexos y la igualdad de mujeres y hombres en la vida familiar, se acabó la potestad marital y se eliminó el concepto de hijos ilegítimos y naturales (p. 80).

Los movimientos feministas surgieron posteriormente durante las décadas de los setenta y ochenta, con esto comenzó un nuevo auge, las manifestaciones sociales en pro de la liberación femenina suscitaron además las primeras marchas para liberar el cuerpo femenino de la

⁷ Fue la primera organización gremial femenina y tuvo como propósito emprender la lucha por el mejoramiento educativo y cultural de la mujer, por los derechos de las mujeres y las reivindicaciones laborales. En: *Mujeres y trabajos en Antioquia durante el siglo XX (2005)*.

⁸ En Registraduría Nacional del Estado civil. *Nuestra huella, revista. Edición Nro. 129, año 2017*.

dominación patriarcal y eclesiástica, promoviendo a su vez cuestiones de delicada raigambre como la autonomía del cuerpo, el derecho al aborto, la esterilización y la libertad sexual.

1.4 Marco Conceptual y referencial

1.4.1 La crítica de arte en Colombia y los estudios sobre la mujer

Para el contexto local, realizando una aproximación al periodo histórico en el cual se enmarca el objeto de estudio de esta investigación, es posible evidenciar que los primeros ejercicios críticos sobre la representación, se deben a los intelectuales que fungieron -además en cierta medida- como pedagogos, acercando el fenómeno del arte hacia el público menos conocedor. Un ejemplo de ello sin duda ha sido la labor de la crítica de arte colombo-argentina Marta Traba, la cual ha sido considerada por otros intelectuales como la principal representante de la estética del arte moderno en Colombia, y quien promovió las primeras formas de valor visual sobre las obras de arte, identificada sin duda con los pensamientos de Clement Greenberg, el más importante crítico de arte de mediados del siglo XX (Gutiérrez, 2011).

Otros cuantos como Casimiro Eiger, Walter Engel y Clemente Airó se incorporan a la escena artística, desde el estudio y la reseña crítica, la cual fue posible llevar a cabo gracias a la prensa (El Tiempo, El Espectador, etc.) y las revistas como Universidad en la cual, Álvaro Medina, historiador y crítico de arte colombiano, se encarga de resaltar la importancia que tuvieron estos medios de comunicación, para consolidar lo que fue el arte moderno durante las primeras décadas del siglo XX⁹. Por otro lado, Alba Cecilia Gutiérrez y Sofía Stella Arango en su libro *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia* (2002), realizan un importante aporte desde la historia y la crítica de arte, al hacer una investigación que reúne tanto sucesos

⁹ Medina, A. (1995) El arte colombiano de los años veinte y treinta. Editor Colcultura. (pp. 29-35)

históricos de la escena artística como aquellas percepciones críticas que fueron aportadas por estos intelectuales ya mencionados. Es de resaltar entonces que para la época, el ejercicio académico de la crítica del arte se centraba en la valoración visual, formal y estética de las obras y que posteriormente se vio obligada a evolucionar tras la llegada de nuevos lenguajes plásticos como la abstracción, y que requerían una nueva lectura que fuera de fácil comprensión para que pudiera llegar y sensibilizar al espectador.

Así pues se ha de entender que hasta entonces, los estudiosos, historiadores y críticos del arte sólo se enfocaban en reconstruir la historia del arte bajo el contexto sobre el cual se desarrolló, en agrupar a los artistas según sus técnicas de trabajo y en catalogar las obras por movimientos, estilos, y periodos. Fue posterior a ello, tras la inserción de los Estudios Culturales, los movimientos feministas, los estudios *Queer*, el multiculturalismo, la sociología del arte - ámbitos de la investigación que surgieron con la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt¹⁰— donde se gestaron las nuevas narrativas sobre el arte, que le apostaron a una nueva mirada, dándole mayor protagonismo a la mujer como objeto y sujeto de estudio, circunscrito al contexto artístico colombiano del siglo XX.

Ruth Solarte, Doctora del departamento de Lenguas Romance y Literatura de la Universidad de Notre Dame, realizó en 2015 un estudio titulado *Representaciones del sujeto femenino en el arte y la literatura de la violencia colombiana*. Allí la autora recurre tanto al arte como a la literatura que se gesta durante los siglos IX y XX para configurar una historia que dé cuenta de la violencia que ha padecido el género femenino. También se encarga de estructurar las distintas relaciones que tiene la mujer con la violencia, para así demostrar cuándo esta ha sido

¹⁰ Se conoce como Escuela de Fráncfort (o Escuela de Frankfurt) a un grupo de investigadores que se adherían a las teorías de Hegel, Marx y Freud y cuyo centro estaba constituido en el Instituto de Investigación Social, inaugurado en 1923 en Fráncfort del Meno (Alemania). También se les considera representantes de la Teoría Crítica que allí se fundó.

“heroína”, cuándo se configura como “víctima”, cómo pasa a ser “victimized” y cómo luego se convierte en “victimaria”, etc., y recurre a la revisión de obras como las de los artistas Pedro Nel Gómez, Alejandro Obregón y Débora Arango, contrastadas con obras que reflejan igualmente el concepto de violencia como *La Vorágine*, *La Manuela*, y las novelas sicarescas¹¹ como Rosario Tijeras entre otras.

Adriana Echavarría, Doctora en Estudios Sociales, realiza en 2017 un estudio sobre la identidad antioqueña en el cine y parte de la psicología como ciencia que permite comprender aquellas nociones arraigadas a una identidad y que realmente han sido producto de una ideología cultural reforzada por el cine. Echavarría entonces dedica varios apartados a estudiar cómo ha sido la representación de la mujer en esas producciones filmicas y cómo se configura una identidad sobre ella. Así mismo recurre a métodos de la sociología y la etnografía para hacer un estudio real del caso, comprendiendo entonces que estos fenómenos se configuran a través del tiempo.

Otros son los estudios que se han llevado a cabo, en cuanto a la representación de la mujer y que han sido mayormente fieles al área de las artes plásticas y visuales. Por ejemplo, el historiador, crítico de arte y artista Santiago Londoño Vélez en su obra *Historia del grabado y la pintura en Antioquia* (1995), realiza una propuesta no sólo desde la historia, aquí también incorpora un ejercicio cuasi-curatorial, donde agrupa obras y artistas bajo conceptos que este

¹¹ Hector Abad Faciolince (1994) Periódico *El Tiempo*: En la España literaria (y en la real) de los siglos XVI y XVII, el pobre, para sobrevivir, se iba de pícaro. Y la picaresca es esa riquísima corriente literaria que para muchos críticos inaugura la novela moderna: el Lazarillo, el Buscón, Guzmán, Rinconete... En la Antioquia literaria (y en la real?) de finales del siglo XX, el pobre, para salir de pobre, se mete de sicario. Y la sicaresca es una tremenda moda literaria paisa que revela no la pobreza de nuestra narrativa sino la de nuestra realidad: pelaítos sin semilla que duran poco en sus historias callejeras. A la literatura surgida en un burdel, en todo caso, es difícil exigirle que sea casta. Como el picaresco, el relato sicaresco requiere la primera persona, el tono autobiográfico, la crudeza realista. El escritor no se declara creador sino amanuense, copista: intermediario de un testimonio auténtico. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-167131>

mismo propone y que los unifica u homologa en un común denominador. A la etapa que corresponde a los artistas Débora Arango, Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez y Carlos Correa, la denomina *El arte como denuncia social*. Allí el autor apunta al carácter de denuncia social que presentan estos artistas en sus obras, enfatizando -en el caso de las representaciones femeninas-, sobre las condiciones que circundaban social y políticamente a la mujer en aquellas épocas, y a la controversia con las representaciones violentas y sexualizadas que se dieron a través de los desnudos.

Otro paradigma que ha fomentado la visibilidad de la mujer en el arte ha sido sin duda la curaduría y la labor de la figura del comisario. En *Breve Historia del Comisariado*, Hans Ulrich Obrist, elabora una serie de entrevistas entre las cuales se destaca la de la crítica de arte y curadora norteamericana Lucy Lippard, la cual ejerce ambas labores en una época en la cual era mal visto ser crítico y comisariar exposiciones, pues esto la hacía juez y parte a la vez. Sin embargo, gracias a su labor Lippard rompe con los esquemas y se suma a la interdisciplinariedad del campo del arte. También podríamos adjudicar a Lippard el concepto de *Ausstellungsmacher* (hacedor de exposiciones) de Harald Szeemann, pues sus labores como curadora no estuvieron alejadas de lo que propone Ulrich al sugerir que “cada vez más artistas sostienen que la exposición es la obra y la obra es la exposición”.

En *Seducción: realismo extremo en la década del setenta en Colombia* (2015),¹² la curadora de arte Mariángela Méndez, reúne la obra de veintidós artistas que pertenecieron a la época del urbanismo en Colombia, su interés parte de analizar una nueva realidad que se puede

¹² Exposición ganadora del V Premio de curaduría histórica 2011 y reúne un grupo de 22 artistas colombianos que dedicaron parte de su producción a una nueva forma de dibujar con realismo extremo su cotidianidad. El guion curatorial se convierte en un libro que contiene imágenes de las obras de los artistas, así como el discurso elaborado sobre la exposición.

entrever en la obra de los hiperrealistas, a quienes según les resultó más interesante “lo menos glamoroso de este mundo material” pues de la ciudad, “retrataron la escasez, el hacinamiento, el lumpen y la marginalidad y lo hicieron en tonos grises, blancos y negros”. Por supuesto allí fueron acogidas las obras de Óscar Jaramillo y Saturnino Ramírez, quienes representaban el bajo mundo de los raudales, y los billares donde la figura de la mujer era la protagonista.

1.4.2 El concepto de Objeto – Sujeto en la mujer

Muchos han sido los teóricos que se han enfocado en los estudios de género, abordando a la mujer como un sujeto que ha sido relegado y excluido en las narrativas históricas de la humanidad. Los conceptos de *sujeto y objeto* ligados a la figura femenina, han estado vinculados fuertemente a los estudios psicoanalíticos, sociológicos, feministas y antropológicos. De allí entonces, parte la necesidad de retomar estos conceptos y volcarlos en esta investigación para así plantear un punto de partida donde la mujer se considera un objeto de representación, y con el paso del tiempo y teniendo en cuenta el contexto en el cual los artistas desarrollan sus propuestas se hace evidente un proceso de conversión donde la mujer deja de ser un objeto o motivo visual – incluso un género en el desnudo– y se convierte en un sujeto político y social, que se inserta en las dinámicas de los espacios públicos y privados.

Uno de los más importantes referentes ha sido el trabajo de Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz. Su libro titulado *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (2001) se centra en primera instancia, en demostrar que el arte ha sido un campo excluyente para el género femenino, tanto desde la representación como desde la praxis, donde las mujeres artistas no han tenido mayor relevancia, como sí ha ocurrido en cambio con los hombres. Allí Linda Nochlin se encarga de dar respuesta a la pregunta de ¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?

Gracias a una revisión contextual aproximándose a las primeras prácticas donde se incluye a la mujer como modelo al natural, y cómo éstas no eran aceptadas como artistas para pintar desnudos. Por otro lado, Griselda Pollock plantea la necesidad de reestructurar la historia y la teoría del arte a partir de una “historia social feminista del arte” apoyada en las bases del marxismo. Comprendiendo entonces que así como existe una lucha de clases, la mujer también se ha encontrado subordinada ante una lucha con su dominador, el hombre; y que todo esto ha sesgado por tanto, todas las narrativas históricas en el campo del arte, la crítica y la historiografía.

Como referentes conceptuales atinentes a esta investigación se ha decidido partir básicamente de dos autores esenciales que permiten definir un punto de partida en el cambio de la representación de la mujer en tanto *objeto - sujeto* en la obra de Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Óscar Jaramillo y Saturnino Ramírez. Estos dos autores son el sociólogo Pierre Bourdieu y dos de sus más valiosos aportes a la sociología y al arte que son: *La sociología del arte* (1968) en asociación con otros autores, y *La dominación masculina* (1998); y una de las representantes más valiosas del feminismo, la escritora y filósofa Simone de Beauvoir con su trabajo denominado *El segundo sexo* (1949).

Ambos autores son fácilmente contrastables, pues parten de la noción de la conciencia que tiene el hombre de ser un sujeto y relega a la mujer a la condición de objeto. En Beauvoir incluso, vemos una filiación con el órgano sexual, que psicológicamente lo liga a una “castración femenina” al no tener un órgano fálico, lo que la hace inferior al hombre. En Bourdieu encontramos un similar discurso que parte de la “cosificación” del órgano femenino, pues mientras el hombre tiene la libertad de presumir su virilidad, la mujer debe sumirse. En un ejemplo muy explícito, Bourdieu demuestra cómo la mujer es cercenada sexualmente, gracias a

los códigos de vestimenta donde el cinturón divide a la mujer en dos partes, donde lo de arriba es “ello”, y lo de abajo es un “objeto” o “cosa”. El autor recurre didácticamente a un proceso clínico de la citología donde a la mujer se le pone una cortina, y de allí en adelante su vagina es tratada como un objeto (objeto de estudio o cosa), y el dictamen médico se realiza en tercera persona, ignorando incluso la presencia de la paciente femenina.

Estos son simplemente algunos rasgos esenciales que permitirán comprender cómo se dio el proceso de transformación en la representación de la mujer en cuanto hubo conciencia de que: es, fue y ha sido un sujeto pensante y racional, con las mismas capacidades que el hombre. Casualmente los estudios de Beauvoir corresponden a la época que delimita esta investigación monográfica, es decir, a los años cuarenta y que, en efecto, este es el momento histórico en el cual la mujer comienza a luchar por sus derechos civiles en Colombia. Así pues, es necesario tener en cuenta el contexto social y político que se plantea al comienzo de este marco teórico, y no por menos se ha estructurado en segundo orden un marco legal que habla de este punto de partida donde la mujer comienza a velar por sus derechos. Finalmente será necesario recurrir a otros autores que serán mencionados en el trasegar de esta investigación pero que sin duda, parten esencial y teóricamente de estos conceptos, y que han aportado desde diferentes disciplinas al campo de las artes.

2. METODOLOGÍA

El proyecto de investigación titulado *La imagen femenina. Una mirada a través de la pintura de Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Óscar Jaramillo y Saturnino Ramírez*, ha sido desarrollado mediante el método de investigación cualitativa. Método que, según Carlos Arriaga Roldán (2006), -profesor e investigador de la Universidad Autónoma del Estado de México– se presenta como una herramienta útil para comprender los fenómenos sociales ya que, “epistemológicamente, se ocupa de la construcción del conocimiento sobre la realidad social y cultural desde el punto de vista de quienes la producen y la viven”. Por otro lado, es necesario recurrir al tipo de investigación histórica, ya que, tras el estudio de fuentes documentales, es prioritario y necesario reconstruir un contexto para comprender la relación intrínseca entre los artistas y el ámbito social y cultural en el cual fueron creadas o producidas sus obras.

Hugo Cerda (2008) considera que “esta modalidad investigativa parte del supuesto de que existe una relación estrecha entre el desenvolvimiento lógico del pensamiento y la historia del objeto, y la historia del proceso mismo” (p.60). Por tanto, es ineludible, descontextualizar el objeto de estudio de su propia realidad y someterlo a la subjetividad interpretativa, ya que una de las características del método científico –independiente de que sea cuantitativo o cualitativo– es el carácter fáctico. Aguirre (2004) se encarga de demostrar cómo las investigaciones aplicadas al campo de las artes no sólo se sirven de estas características sino de otras como la aplicabilidad de diferentes metodologías, la objetividad y la verificación empírica para así demostrar que es posible levantar una arqueología historiográfica y documental alrededor de un objeto artístico.

Para ello se ha decidido enriquecer esta investigación mediante la inserción de métodos alternos, que permitan construir un discurso riguroso y académico que le haga justicia a las obras

y a la labor misma de estos artistas. La Iconología como método de interpretación de las imágenes, del historiador del arte alemán Erwin Panofsky (1892-1968), es ya conocida por ser aplicada al estudio de las artes plásticas y corresponde al tercer nivel de interpretación, luego de la pre-iconografía y la iconografía. Burke (2001) distingue este último nivel de la interpretación iconográfica en tanto que:

A la iconología le interesa el «significado intrínseco», en otras palabras, “los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica”. En este nivel es en el que las imágenes proporcionan a los historiadores de la cultura un testimonio útil, y de hecho indispensable (p. 45).

Así pues, la iconología servirá para develar en las obras, aquellos fenómenos sociales y culturales que influenciaron a los artistas en el momento de la creación. Dando respuesta a aquellas preguntas que fueron planteadas al inicio del proyecto y que conciernen al contexto histórico-cultural bajo el cual fueron creadas aquellas representaciones de lo femenino en las obras de los artistas en cuestión. Esta etapa del análisis de las imágenes permite indagar en torno a la interpretación, el hallazgo de simbolismos, de valores o elementos simbólicos en las obras de arte, así como ahondar en la historia de las mentalidades. Con el fin de poder establecer el valor, sentido y significado estético e histórico de las imágenes; como elementos claves para la investigación cualitativa y documental, para problematizar la relación y las tensiones entre los artistas, las obras, su análisis e interpretación crítica, y para reconstruir un contexto epocal específico a través de las imágenes (las obras artísticas como síntomas históricos y culturales de su tiempo).

Otro método que será utilizado es el análisis hermenéutico aplicado desde la estética y la

semiología. De este modo se podrá ofrecer una lectura descriptiva e interpretativa que no sólo aproxime al lector a la obra, sino que además ayude a comprender aquellos significados que se encuentran implícitos y explícitos (o expresados mediante lenguajes denotativos y connotativos) en las obras, y que han sido configurados de manera única por medio del lenguaje plástico de cada artista.

Finalmente, será necesario recurrir a herramientas metodológicas que permitan desde lo práctico, adquirir los elementos necesarios para construir un discurso sólido, aportante y diferenciador a la crítica e historiografía del arte. Para ello entonces ha sido necesario hacer una revisión documental de textos que den cuenta en primera instancia del contexto social, político y cultural de Colombia en la década de los años cuarenta, cincuenta y setenta en el siglo XX. También se consultarán archivos de la crítica del arte, que den cuenta de las condiciones de la plástica de aquellas épocas, para así entender cómo los críticos han abordado a estos artistas, y cuáles son sus intereses y campos de intervención. La investigación conceptual será necesaria para saber desde dónde se ha de abordar la lectura de estas obras, para no caer en lo que ya está dicho por otros autores e investigadores, por eso también es necesario dirigirse a centros de documentación donde se puedan encontrar archivos pertinentes.

3. ROLES SOCIALES Y LA REPRESENTACIÓN DE LA FIGURA FEMENINA EN LA PINTURA ENTRE LOS AÑOS CUARENTA Y CINCUENTA Y LA DÉCADA DEL SETENTA DEL SIGLO XX

El presente capítulo está dedicado al reconocimiento e identificación de los roles sociales en la representación de la figura femenina, a través de la revisión de la obra pictórica de los artistas Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Óscar Jaramillo y Saturnino Ramírez. Lo anterior, teniendo en cuenta el contexto historiográfico de la escena artística local, bajo el cual se concibe y se produce la obra, lo que obliga también a hacer una separación espacio-temporal que delimite a los artistas al contexto al cual pertenecen.

Esta selección de dos periodos que difieren en el tiempo no ha sido realizada al azar, pues en primera instancia es preponderante reconocer que durante estas dos décadas, tal como se evidencia en el Marco Histórico, se encuentran dos etapas donde las condiciones sociales, políticas y culturales en Colombia, entran en una gran convulsión debido a las guerras civiles nacionales gestadas entre la lucha de partidos políticos y aquellas otras que fueron apoyadas a nivel mundial, como la participación de Colombia en la Segunda Guerra Mundial y la Guerra contra Corea.

Por otro lado, y con mayor relevancia, es necesario identificar los cambios que se dan en el escenario artístico tras la pugna ideológica entre los antiguos cánones de representación, el nacionalismo, y las nuevas tendencias que traía consigo el expresionismo, y un grupo de movimientos como el cubismo, la abstracción, -entre otras corrientes de influencia europea- y que fueron entendidos y agrupados por la crítica de arte como la *Neofiguración* o la Nueva Figuración. Simón Marchán Fiz, Doctor en Filosofía y teórico de arte español, establece que:

La nueva figuración, en una *primera acepción* amplia, reintroduce la relación de la obra artística, en cuanto signo, al objeto. Este objeto representado, a quien hace alusión la obra, es denominado objeto designado. En segundo lugar, la relación instaurada es icónica, es decir, la obra neofigurativa es un signo que imita su objeto, esto es, posee por lo menos un rasgo común con el mismo, por ejemplo, la figura o forma. Lo icónico implica una similitud, una coincidencia con el objeto en ciertos rasgos o propiedades, aunque sólo sea en uno. Asimismo, en calidad de signo icónico, la obra neofigurativa es un signo sustitutivo (p. 20).

Esto, implicó entonces, que la obra de arte se dotara de nuevos signos y símbolos y que a su vez, como lo sugiere el mismo autor, ésta fuera confrontada e interrogada por el espectador, pues ya no se trataba de un arte que requería una actividad perceptiva de contemplación, donde se entendía fácilmente la relación entre objeto y significante, sino que desafiaba al espectador a descryptar, descifrar, intuir y reflexionar sobre las nuevas formas y gestos que el artista le otorgaba a la obra. Marchán (1986) claramente lo ejemplifica, contrastando la posición que toma el crítico de arte Clement Greenberg ante obras como la serie *Pinturas de Mujeres* (1950) del pintor neerlandés Willem de Kooning, considerando que dichas pinturas emplean la abstracción, pero siguen valiéndose de elementos figurativos que la aterrizan. Estas obras son sin duda, el mejor ejemplo para definir los nuevos lenguajes plásticos de la *Neofiguración*, una deconstrucción formal donde el cuerpo de la mujer se sugiere e insinúa por medio de trazos pero que desaparece fácilmente, pues cada fragmento es un microcosmos, cargado de signos, donde no sólo se atisba la pincelada del artista, sino también el color y su carga simbólica de erotismo, sensualidad, de las pulsiones del *Eros* y el *Thánatos*.¹³

¹³ “En la teoría psicoanalista, *Thánatos* es la pulsión de muerte (para Freud era el deseo de abandonar la lucha por la vida) que se opone a *Eros*, la pulsión de vida; amor, creación y erotismo.” En *Eros, Thánatos y Psique: una*

Estos nuevos lenguajes, fueron sin duda una gran influencia para el arte colombiano, los artistas no sólo interiorizaron estas nuevas formas visuales sobre el cuerpo humano, sino que hicieron la tarea de dotarlas de nuevos signos, apropiándolas a sus contextos y realidad cultural. Sin embargo, el campo artístico colombiano no se encontraba preparado para confrontar aquellos cambios en la representación, lo cual significó una fuerte división entre los intelectuales y críticos de arte, logrando que algunos artistas fueran legitimados, y otros por el contrario, fueran invisibilizados y excluidos. Esto obedecía, por otra parte, a posiciones sesgadas ideológica y culturalmente y que quedaron evidenciadas tras las distintas versiones que se llevaron a cabo del Salón Nacional de Artistas¹⁴.

Para comenzar entonces, será necesario abordar el concepto de *rol social* entendiéndolo desde una postura sociológica. El sociólogo inglés Anthony Giddens en su obra titulada *Sociología* (1991), reconoce que el concepto de *rol social* esta intrínsecamente asociado a las “funciones teatrales”, de allí entonces, que en una función existan tanto actores como sucesos, los cuales determinan finalmente lo que para el autor se conoce como “la estructura de la acción social”. Giddens aclara además, que la estructura social no sólo está determinada por los actores sociales sino también por su constante evolución; y que, a su vez, esto se relaciona directamente con el concepto de identidad y *status*, los cuales se deben entender como las posiciones y

complicidad triádica. Serrano, Salmerón y Barquín (2010). Revista Ciencia Ergo Sum. Universidad Autónoma del Estado de México. ISSN: 1405-0269.

¹⁴ El Salón Nacional de Artistas es el programa estatal de apoyo al arte contemporáneo de mayor trayectoria en Colombia, y su plataforma más visible. Durante sus 75 años de historia, el Salón ha pasado por distintos modelos. Desde 1998 es una iniciativa del Ministerio de Cultura como resultado de un esfuerzo por repensar lo que había llegado a ser un evento centralista, que sucedía casi siempre en Bogotá. En las últimas dos décadas, el carácter exclusivamente colombiano del Salón Nacional ha ido evolucionando hasta llegar a ser un escenario de encuentro entre curadores y artistas internacionales, y consolidarse como un evento de arte contemporáneo de gran escala e influencia que busca favorecer a los artistas colombianos.

<https://www.mincultura.gov.co/>

jerarquías que se ocupan dentro de una comunidad; como componentes que definen la personalidad de cada actor (sexo, etnia, edad, profesión, estrato socioeconómico, etc.).

La mujer entonces, como actor e individuo social, ha estado vinculada a diversos roles incluso desde tiempos remotos, el más arcaico de ellos ha sido sin duda el de la maternidad. Rol que ha sido fundamental en el desarrollo y conservación de la especie humana y que ha sido objeto de estudio en las diferentes áreas del conocimiento como el arte, la antropología, la etnografía y la historia misma. Estas áreas también se han encargado de reconocer la importancia que ha tenido este rol en cada una de las civilizaciones que han existido, así como su valor sacro, pues a la mujer se le ha divinizado culturalmente, por tener la capacidad biológica de albergar vida dentro de su útero. Así la figura abultada ha estado relacionada con la maternidad, la fertilidad y la abundancia, como es el caso de la cultura indígena con respecto a las formas de las montañas, asociándolas con la Pachamama o la “Madre tierra”, como también es conocida.

En el libro *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, la curadora y crítica de arte feminista Lucy Lippard, hace énfasis en cómo el cuerpo de la mujer se equipara figurativa y simbólicamente al cuerpo de la tierra:

Las mujeres pueden, y lo hacen, identificar las formas de sus propios cuerpos, con las ondulaciones de la tierra –las colinas y las montañas sagradas que fueron los primeros jardines y los primeros templos-. Nuestros períodos menstruales son determinados por la luna, por lo tanto, están relacionados con las energías magnéticas de la tierra y con las mareas del océano. Nuestros genitales nos remiten a las formas de las cuevas...o nos recuerdan los lechos de los ríos (pp. 41-42).

El arte entonces, ha sido el medio por excelencia sobre el cual se pueden observar, estudiar y analizar aquellas distintas representaciones de la mujer desde la antigüedad. En el arte

colombiano, las primeras representaciones de la mujer también tuvieron un origen mítico ritualista e indigenista, como es el caso de las culturas precolombinas. Sin embargo, tras la colonización, estas representaciones fueron vistas como idolatría, siendo reemplazadas por el catolicismo y con ello dando paso al surgimiento de las representaciones marianas¹⁵. Esto sin duda enriqueció las obras de simbolismo e iconografía, pues las representaciones de la mujer, estuvieron cada vez más condicionadas por los valores morales y éticos impuestos por la tradición católica.

Luz Adriana Hoyos, historiadora y curadora del campo artístico colombiano, evidencia cómo aquellos cánones en la representación, corresponden a la construcción de un *habitus* -entendiendo este término desde la concepción bourdiana-. Lo cual significa que, la influencia que ejerció la iglesia católica en cuanto a la moral, los principios y los valores civiles condicionaron no solamente la cultura y el modo de vida, sino también las funciones de la mujer dentro la sociedad, los roles, oficios, y por ende las representaciones en el arte. Hoyos también realiza un estudio estadístico sobre las representaciones de la mujer entre 1868 y 1910, demostrando que más de la mitad de la producción pictórica de ese periodo, correspondía al género del retrato, y el 25% de las pinturas pertenece al costumbrismo, sólo el 13% corresponde a los desnudos, y en menor medida pierde importancia la representación de la mujer en estudios y paisajes.

En relación con los roles sociales y oficios, el 73% de las pinturas corresponden al modelo de *mujer ideal*, los demás porcentajes le pertenecen a las heroínas, escritoras, lectoras, campesinas y criadas. En otras palabras, lo que allí se evidencia es una clara tendencia por

¹⁵ Arte mariano es el arte cristiano cuyo tema artístico es la Virgen María. La iconografía mariana es la representación en iconos o imágenes de la Virgen. (así mismo como la representación de sus virtudes). https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_mariano

representar a la mujer burguesa y de élite, restándole importancia a la mujer de clase baja; la autora lo precisa de la siguiente manera:

Las características de lo femenino que se privilegiaron tenían que ver con la mujer virginal y angelical, obediente, sumisa, sacrificada y virtuosa en las labores domésticas, con la exigencia hacia el último cuarto de siglo de una formación más culta para ser una mejor compañera pero sin dejar de atender sus deberes de madre y esposa. Frente a estas mujeres eminentemente blancas o mestizas se presentan las “Evas”, ligadas a otros roles como los de criada, campesina, prostituta o delincuente; modelos que no representan los ideales de la sociedad pero que su presencia en las imágenes distingue, diferencia y legitima el papel privilegiado que se le atribuía a las mujeres de élite. Por esta razón, se analiza cómo en las representaciones subsiste ese modelo privilegiado pero también, cómo tal modelo se refuerza al mostrar las diferenciaciones que persisten entre las mujeres en clase, raza y edad (p. 93).

Hacia la década del cuarenta durante el siglo XX surge entonces un grupo de artistas dentro de los cuales se destacan las figuras de Pedro Nel Gómez y Débora Arango – y que fueron proclamados como la generación de los americanistas en el *Manifiesto de los Independientes* en 1944. Para la curadora e investigadora Carmen María Jaramillo (2004), tal reacción correspondía a un fuerte rechazo por las influencias de corriente europea. Sin embargo, el americanismo era un hijo adoptivo de lo que fue el nacionalismo, un movimiento de tendencia fascista que permitió a los artistas hacer una introspección a la cultura propia de Colombia, del campo artístico, de la cultura y la herencia nacional. Allí es donde Jaramillo apunta que, a pesar de ser una generación con ideales modernistas e influencias liberales, quedaron rezagados por el rechazo que tuvieron

ante los nuevos lenguajes pictóricos que atentaban contra la figuración¹⁶. Esto se puede entender como uno de los principales motivos por los cuales ambos artistas Pedro Nel y Débora no figuran con mayor relevancia dentro de la historia del Salón Nacional de Artistas. Lo anterior debido no sólo al rechazo de aquellos movimientos de influencia europea que determinaban cada vez más el arte moderno, sino también por atentar contra la moral y las buenas costumbres por medio de sus pinturas, como fue el caso de Débora Arango.

En la obra de Pedro Nel Gómez es necesario resaltar el protagonismo que toma la figura de la mujer, misma que ha sido representada no sólo en estudios y bocetos sino también en la majestuosidad de sus acuarelas y murales, siendo entonces, el tema de la maternidad y la mujer trabajadora los principales roles femeninos que circundan la obra de este artista. Para comprender un poco lo anterior, habrá que tener en cuenta las raíces campesinas del artista. Pedro Nel Gómez nace en 1899 en el municipio de Anorí, localidad del nordeste antioqueño, su padre era minero, y su madre como él mismo la describe, “era una dama de Amalfi, heredera de sangres indígenas, mujeraza trabajadora y ambiciosa como todas aquéllas cuyos ojos yo vi en constelación asomadas sobre mi cuna”¹⁷. Con esto es posible no sólo evidenciar el vínculo afectivo que tenía con su madre sino también el arraigo por sus raíces indígenas y por las labores del sector minero en la región de Amalfi y Anorí.

El tema de la maternidad en la obra de Pedro Nel Gómez, podría decirse en primera instancia, que remite a un simple estudio del género en tanto retrato y temática, algunas de sus obras incluso guardan una relación lingüística entre significado y significante, es decir la representación plástica y visual de la maternidad se materializa y complementa por segunda vez

¹⁶ En: Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia. Artes La Revista Nro. 7, Volumen 4, enero – junio, 2004. Universidad de Antioquia, Facultad de Artes.

¹⁷ Textos Pedro Nel Gómez y Carlos Jiménez Gómez. En: Pedro Nel Gómez. Villegas Editores. https://villegaseditores.com/libro_en_linea2020.html?isbn=9588153628&capitulo_id=45084#contenido

en el título de la obra misma “maternidad”. Esto define y sintetiza la obra, y la exime de posibles interpretaciones que la alejen de lo que ya está contenido, de manera connotativa y denotativa por medio del lenguaje plástico. Sin embargo, el artista deja evidenciada en sus escritos, aquella necesidad de manifestar por medio de sus pinturas, los sentimientos y emociones de los personajes, ya que los llama “rostros del pueblo”. Esto hace que su obra comience a ganar un fuerte valor conceptual, pues tras estas representaciones hay una inclinación natural por lo propio, por el origen y las raíces, cargada a su vez de un sentimiento de patriotismo y nacionalismo.

En la mayoría de las representaciones de las figuras maternas, estas se encuentran acompañadas de un bebé recién nacido generalmente; y a quien amamantan o arrullan posándolo entre los pechos, y creando un importante vínculo a través de las miradas entre madre e hijo. Gómez, le otorga una gran importancia a la labor de las madres, en sus escritos por ejemplo hace referencia interpretativa sobre aquellas mujeres que él pintaba: “mujeres ensimismadas en cuya mirada hay el presentimiento de una Anunciación; otras, llenas de gracia y de ardor contenido, que se asoman a la ventana como implorando un hijo al destino”. Hasta este punto entonces, el rol de la mujer como madre, en las obras de Pedro Nel Gómez, hizo que éstas fueran bien aceptadas por el público, pues cumplían con los ideales que conservaban los valores y la moral.

Con respecto al rol de la mujer trabajadora, son innumerables las representaciones que Pedro Nel realizó, desde acuarelas hasta murales expuestos en edificios públicos sobre la temática de las barequeras. Término que utilizó como título de muchas de sus obras para identificar la actividad a la cual se dedicaba la mujer representada. El artista rinde tributo a la labor de la mujer como trabajadora y madre, muchas de estas representaciones muestran a la mujer desnuda durante la actividad minera, rodeada de niños o incluso cargándolos a sus

espaldas, mientras introducen las bateas en el río para sacar el oro. La desnudez entonces, se vuelve un tema transversal en la obra de Gómez, ya que unifica ambos roles de la mujer. Arango y Fernández (2006) sugieren incluso, que esta característica “sirve para resaltar la condición de fuerza primigenia, de principio y elemento puro que brota en medio de una naturaleza inhóspita. Cada desnudo nuevo es una barequera y una madre en potencia” (p. 84).

Ahora bien, respecto a la obra de la artista Débora Arango, se han encontrado varias similitudes con la obra del maestro Pedro Nel Gómez, esto debido a la relación que ambos sostuvieron como maestro y alumna. Débora Arango es una artista nacida en Medellín en el año 1910, proveniente de una familia de clase alta. En su niñez y adolescencia, es recordada por muchos autores como una gran rebelde, pues fue la primera mujer en usar pantalones y montar caballos, lo cual eran actividades reservadas para el género masculino. Débora entonces, resulta ser la antítesis de todo lo establecido como “correcto” e ideal para la mujer en aquella época. Este comportamiento se vio reflejado en su obra, la cual según algunos críticos e historiadores del arte se enmarca dentro del movimiento expresionista dadas las características de su trazo, y el manejo vibrante y expresivo de los colores.

En relación a la representación de la mujer y el estudio del modelo al natural, este, por cuestiones morales, se encontraba vetado para las mujeres, es decir sólo los hombres podían pintar desnudos. Linda Nochlin en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (2001) identifica que en estas prohibiciones, existe una posición de índole patriarcal, que permite comprender que, una de las causas por las cuales no existieron grandes mujeres artistas, es por la gran ventaja que tuvieron los hombres al poder representar modelos al natural, mientras que para las mujeres, esta actividad les fue prohibida tanto en el ejercicio académico de artista como en el rol de modelo. (pp.28-33).

Evidentemente las pinturas de Arango, no iban a ser bien aceptadas en una cultura de tradición conservadora como lo era Colombia para los años cuarenta y cincuenta en el siglo XX. Las representaciones del rol de la mujer en sus inicios correspondían a los mismos temas tratados por su maestro Pedro Nel Gómez, la maternidad, la cotidianidad y el costumbrismo, mujeres campesinas, retratos de élite, etc. Fue entonces, hasta que Débora incursionó en la pintura del desnudo femenino, cuando recibió el descontento y el rechazo no sólo por parte de sus maestros sino también por el circuito del arte y la comunidad católica creyente. Londoño (1995) considera que:

La polémica que se produjo alrededor de estas obras sin precedentes, impidió apreciar su verdadera dimensión, la nueva mirada que proponía la artista, alejada en esta primera etapa caracterizada por la expresión pagana de la doctrina pedronelista. Es una incursión en el naturalismo y en el cuerpo femenino que se constituye ya no en el símbolo de la belleza clásica pura, lleno de sugerencias y veladas alusiones, sino en desnudez sin tapujos puesta a la vista (p. 201).

Así pues, parece que el rol más preponderante en la pintura de Arango, es la mujer misma como objeto simbólico, como cuerpo, figura y paisaje. Se eliminan entonces los roles ligados a oficios específicos y se torna en una alegoría cuasi poética, por medio de la cual, se puede generar alusión a cualquier tipo de mujer (edad, etnia, raza, clase social, etc.) gracias a la universalidad que representa la desnudez como estado natural del cuerpo humano. Este es el caso de *Montañas*, acuarela creada en 1940, y que según Santiago Londoño (1995) en esta obra:

Podemos hallar una nueva imagen de Antioquia: una mujer desnuda yace sobre una sábana y al fondo las montañas sirven para establecer una analogía entre la geografía y el cuerpo femenino, casi a la manera de Neruda. Montes y valles, volúmenes y ritmos. La

naturaleza es un cuerpo que en su apariencia desnuda surge ante el espectador no como una metáfora lírica, sino como una imagen tangible, sensual y directa (p. 201).

Finalmente, se ha de abordar el segundo periodo histórico que atañe a esta investigación y que se inscribe dentro de la etapa de urbanización en Colombia, que se dio hacia a la década del setenta en el siglo XX. Las figuras de Óscar Jaramillo y Saturnino Ramírez, son exaltadas gracias a la producción plástica que desarrollaron en esta época, la cual fue altamente influenciada por los movimientos vanguardistas, las nociones de industrialización y el desarrollo vertiginoso de las grandes ciudades, que fueron transformándose día a día de manera abrupta; alterando los espacios públicos y con ello, el modo tradicional de relacionarse e interactuar socialmente.

En este punto es necesario comprender además, que existe una relación indisoluble entre el contenido y desarrollo temático-conceptual de la obra de ambos artistas. Autores como Marta Traba (1977), ya los agrupaba junto a otros artistas, y los bautizaba como la generación de “los novísimos” dentro de una exposición que se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de Caracas, Venezuela. Este grupo de artistas demostraba una unificación temática y conceptual dirigida a la observación de la vida cotidiana en la ciudad, a la “trivialidad y la banalidad” de la vida moderna, pero que plasmaron desde diversos lenguajes plásticos, variando desde la pintura, el dibujo, la fotografía y el grabado.¹⁸

Saturnino Ramírez (1946-2002), artista oriundo del Socorro, Santander, nace en el seno de una familia de agricultores que posteriormente se traslada a la ciudad de Medellín. La obra de Ramírez no tuvo mayor relevancia en el Salón Nacional de Artistas, algunas de sus obras sobre los Billares en Medellín tuvieron menciones honoríficas, pero fue sólo hasta la incursión de las

¹⁸ Los novísimos colombianos: antología ejemplar. Revista arte en Colombia. Bogotá, Colombia (1977). En: Marta Traba en línea: Crítica de Arte Latinoamericano. Reproducción digital con autorización Museo de Arte Moderno de Bogotá – MamBo.
<https://es.scribd.com/document/85108950/LOS-NOVISIMOS-COLOMBIANOS-ANTOLOGIA-EJEMPLAR>

primeras Bienales de Coltejer (1972), donde el artista es valorado por la crítica con su obra *Las prostitutas*.

Por otro lado, Óscar Jaramillo, nacido en Medellín en el año 1947, realiza una obra de carácter realista a través del dibujo, esto conlleva a que la crítica e historia del arte colombiano lo sitúen dentro del grupo del *Nuevo realismo*, donde el carácter del dibujo toma protagonismo en su obra al igual que en la de Saturnino Ramírez. La obra de Jaramillo toma relevancia a partir del Salón Nacional de Artistas de 1971 con la obra *Sin título*, donde representaba a dos mujeres y un hombre interactuando en el espacio urbano. Después de ello, Jaramillo hace parte del selecto grupo de los *Once antioqueños*, nombre que recibe el colectivo de artistas que hacen parte de la exposición homónima que se llevó a cabo en 1975, en el Museo de Arte de Bogotá.

La obra de Ramírez y Jaramillo ha sido abordada por la crítica y la historia del arte desde diferentes posturas, ya sean formales, técnicas o conceptuales, sin embargo, es importante identificar cómo sus trayectorias artísticas aparecen unificadas por algunos críticos como es el caso del historiador y crítico de arte Eduardo Serrano en su libro *Cien años de arte colombiano 1886-1986* (1985). Serrano no sólo circunscribe sus obras al concepto de *nuevo realismo*, sino que, también identifica cuestiones comunes, con respecto al contenido, la forma, la estética, las técnicas y los conceptos:

Tanto Óscar Jaramillo (Medellín, 1947) como Saturnino Ramírez (Socorro, Stder. 1946) emplean una temática registrada en lugares públicos, concretamente, bares y cafés; ambos acuden a estereotipos humanos, ambos utilizan primordialmente el carboncillo, y ambos componen estimulados por el encuadre fotográfico, aunque ninguno reproduce fotografías textuales. Los “Jugadores de Billar” de Saturnino Ramírez, sin embargo, están destinados al estudio de resplandores y de sombras sobre distintos objetos, y sobre el material textil

que viste a hombres anónimos en diferentes posiciones y en actitudes propias de los billaristas. Sus obras, más que un documento, son una recopilación de imágenes de soledad, de concentración; visiones o recuerdos sobrepuestos en ese espacio especial, de luz dudosa, característico de los cafés. Oscar Jaramillo, en cambio, interpreta personajes de prostíbulo y cantina en espacios oscuros y cerrados, utilizando, cada vez con más destreza, carboncillo y trementina. Su obra tiene calidad de documento, e implica un comentario de índole social cuya comprensión se facilita por medio de detalles como las modas y estampados del vestuario.

Así pues, una vez planteados los intereses de ambos artistas, se puede establecer que los roles sociales de la mujer, representados en sus obras, corresponden única y exclusivamente a los oficios que podían desempeñarse en los espacios urbanos, bares, billares y cantinas bajo ambientes nocturnos. Ambos artistas no sólo se dedicaron a retratar a los personajes urbanos de la Medellín de los setenta; además de mujeres prostitutas y meseras, sino que también retrataron la hostilidad de los ambientes en los cuales se llevaban a cabo las acciones sociales de estos oficios.

Ramírez y Jaramillo dirigieron su mirada hacia los personajes que eran rechazados socialmente, que habitaban la periurbe, y que eran invisibilizados y estigmatizados. Las mujeres en el caso de Saturnino Ramírez, son representadas en el anonimato, sus rostros eran cubiertos por manchones de color negro que fungían a la vez como sombras a contraluz, protegiendo la identidad de aquellas mujeres. Por el contrario, las obras de Óscar Jaramillo son de carácter hiperrealista, allí, tanto hombres como mujeres eran retratados en ambientes íntimos y en actitudes lascivas, características que denotaban la crudeza del ejercicio de la prostitución a la cual se veía sometida la mujer en aquella época.

Las representaciones en cuanto a los roles femeninos también tuvieron una mayor trascendencia en la obra de Óscar Jaramillo, pues no sólo era la mujer la que ejercía el oficio de la prostitución, o tampoco eran las únicas que habitaban los espacios urbanos de la noche, ni eran las únicas protagonistas en los prostíbulos. Allí es donde aparecen las figuras de los personajes transgénero, travestis y homosexuales que se dejaban retratar en el acto performativo de ser “mujer”. Estos personajes, a pesar de no ser mujeres biológicamente, también compartían los mismos oficios que las mujeres; es decir, también ejercían la prostitución, también eran meseras y habitaban los mismos ambientes urbanos de cafés, billares, cantinas y prostíbulos. Adicionalmente, habrá que entender que la actitud en la cual eran representados también les otorgaba nuevos roles como el de modelos para estos artistas.

Tal como refiere Eduardo Serrano, es notoria la influencia que tiene la fotografía en la obra de estos creadores, pues por cuestiones técnicas de encuadre y poses, los personajes adoptaban distintas posturas según lo que el artista quisiera representar. Esto se evidencia claramente si se analizan aquellas obras donde los personajes se encuentran en una posición visiblemente intencional, expresando un sentimiento o diferentes actitudes, que en su mayoría son abiertamente sexuales, lascivas o eróticas.

Lo anterior en síntesis, ha sido un breve recuento de los roles de la mujer que pueden ser evidenciados en la representación pictórica de Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Saturnino Ramírez y Óscar Jaramillo, y que corresponde a los períodos de los años cuarenta, cincuenta y setenta del siglo XX. A partir de este momento, será necesario dirigir la investigación monográfica, hacia la búsqueda de nuevos valores semánticos que permitan evidenciar los cambios que tuvieron estas clásicas representaciones de la mujer en tanto objeto y sujeto; así como la relación que guarda la figura femenina con los conceptos de lo público y lo privado en el

espacio urbano. Todo ello, a partir de un discurso analítico y reflexivo apoyado en las herramientas metodológicas que ofrecen la iconología, la estética y la semiología.

4. TRANSFORMACIONES EN LA REPRESENTACIÓN FEMENINA, DE OBJETO O MOTIVO VISUAL A SUJETO POLÍTICO Y SOCIAL

En la medida en que la mujer es considerada como lo Otro absoluto, es decir -cualquiera que sea su magia- como lo inesencial, resulta imposible considerarla como otro sujeto.

Simone de Beauvoir

El estudio sobre la representación de la mujer en el arte, ha sido un paradigma relativamente moderno, incluso contemporáneo, el cual ha estado ligado a las fuertes influencias de los discursos feministas, decoloniales y poscoloniales, que apoyados en la crítica, la teoría e historia social del arte, han logrado reivindicar la posición de la mujer en el ámbito social, político y cultural en Latinoamérica. Esto implica entonces, hacer una relectura sobre el pasado, a través del uso de la imagen para así comprender aquellos fenómenos socioculturales que influenciaron fuertemente en la representación ideológica del sujeto femenino en el arte.

Pero ¿qué información novedosa podría ofrecer el análisis de una imagen que resulta anacrónica ante este tiempo? Muchos ya han sido los estudios que se han realizado sobre los artistas Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Óscar Jaramillo y Saturnino Ramírez, sin embargo, es necesario comprender que una de las características de la obra de arte es que, en su carácter de *objeto cultural*, también es claramente un objeto de testimonio e incluso un síntoma epocal que cumple con su función de *documento histórico*. Bourdieu sostiene que uno de los *elementos de una teoría sociológica de la percepción artística* consiste en que:

La obra de arte, como todo objeto cultural, puede ofrecer significaciones de niveles diferentes según la clave de interpretación que se le aplica; las significaciones de nivel inferior, es decir las más superficiales, resultarán parciales y mutiladas, por lo tanto

erróneas, mientras no se comprendan las significaciones de nivel superior que las engloban y las transfiguran (p. 49).

Por otra parte, Georges Didi-Huberman, teórico e historiador del arte francés, considera que la obra de arte es un *objeto dialéctico*, el cual sobreviene como un síntoma, que “interrumpe el curso normal de las cosas según una ley –tan soberana como subterránea– que resiste a la observación banal”. El autor también se refiere a una *polirritmia* histórica, sobre la cual se pueden asumir las distintas posibilidades que hay de crear, estructurar y narrar la historia, pues “en cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran”.¹⁹

Así pues, en el presente capítulo, se pretende desarrollar una nueva lectura sobre la obra de los artistas ya mencionados, apelando a las posibilidades discursivas que ofrece la imagen. Las obras nuevamente se dividirán en dos ejes para abarcar los dos periodos históricos a los que pertenecen. El objetivo principal será develar aquellas transformaciones que se dieron en la representación de la mujer en tanto objeto o motivo visual a sujeto social y político. De este modo, el ejercicio estará basado en un análisis de carácter iconográfico e iconológico sobre las piezas plásticas, esto procurando abordarlas de modo crítico y en relación con el contexto social y político que se vivió en la época. También será necesario comprender las nociones que se tuvieron desde el campo artístico sobre estas obras, para entender cómo fue la recepción de las mismas y cómo estos artistas fueron visibilizados o invisibilizados en el mismo medio. Finalmente, para enriquecer el desarrollo crítico y discursivo de las obras de arte, será necesario otorgar una nueva conceptualización interpretativa tomando como base los discursos

¹⁹ “Solo hay historia anacrónica: es decir que para dar cuenta de la “vida histórica” -expresión de Burekhardt, entre otros-, el saber histórico debería aprender a complejizar sus propios modelos de tiempo, atravesar el espesor de memorias múltiples, tejer de nuevo las fibras de tiempos heterogéneos, recomponer los ritmos a los *tempi* dislocados” (Didi-Huberman, 2011). (pp. 62-71) En: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*.

sociológicos y de la teoría crítica feminista, para así resignificar y traer al presente los nuevos valores visuales que pueden ofrecer estas piezas de arte, demostrando una vez más la importancia de mirar hacia el pasado, dándole la oportunidad de reivindicar el modo en cómo se ha narrado la historia del arte y el papel de la mujer en la misma.

4.1 De la construcción del cuerpo: el desnudo, la maternidad y el trabajo

El cuerpo femenino, fue un terreno poco explorado durante los siglos XIX y XX, incluso por las mismas mujeres, las cuales censuraban moralmente el desnudo. La tradición católica tenía una fuerte influencia sobre los temas sexuales, llegando incluso a censurar la desnudez, el sexo antes del matrimonio y fuera del mismo también. Esto hacía imposible que la gente no sintiera temor o pudor al enfrentarse ante la imagen de un cuerpo desnudo. En principio se pudo ver cómo este tipo de representaciones al natural era una labor realizada sólo por los hombres artistas, las mujeres no debían estar presentes en este tipo de lecciones y mucho menos servir como modelo.

Por otro lado, en materia legal, este tipo de representaciones podrían verse comprometidas, así lo establecía el Código penal colombiano de 1890 que rigió hasta 1936, en el Título VIII denominado *Delitos contra la moralidad pública, Capítulo I De las palabras, acciones, escritos, pinturas y otras manufacturas obscenas*:

Artículo 421. Los que fabriquen, introduzcan, a sabiendas, expongan en público, vendan, presten, regalen o de cualquier otro modo distribuyan pinturas, estampas o figuras deshonestas, o que sean a propósito para ofender el pudor de cualquiera clase y naturaleza que tengan el mismo inconveniente, sufrirán un arresto de quince días a tres meses, y pagarán una multa de treinta a doscientos pesos. –No se reputan estampas, pinturas ni manufacturas deshonestas, ni contrarias a la *moralidad y al pudor*, las que representen las

figuras al natural, si están destinadas al estudio de ciertos ramos de la medicina; pero la policía debe tomar las precauciones del caso para impedir inconvenientes; y en todo caso es prohibida la exposición en público de tales pinturas, estampas o manufacturas, bajo las penas señaladas en el anterior inciso (p. 35).

De este modo, se puede comprender que las representaciones al natural sólo estaban permitidas de manera exclusiva para algunas ramas de la medicina, el arte por tanto, quedaba automáticamente excluido; razón por la cual, es posible entender la situación que desató el primer gran desnudo del arte colombiano, realizado hacia 1899 por el maestro Epifanio Garay (ilustración 1), dado que se generó una gran controversia de carácter político, pues el artista de posición conservadora, estaba atentando contra aquellos valores morales por los cuales pugnaba tal partido, en conjunto con la Iglesia católica . Y que por otra parte, desde el campo de la crítica llevó a intelectuales como Marta Traba a desconocer el valor de su obra calificándola como “espeluznante”. Aquí la gran controversia no sólo era el desnudo, sino también el alto grado de iconicidad, el cual llevó a críticos como Rubén Mosquera a aseverar el uso de la fotografía como herramienta plástica para imitar la obra en detalle, devaluando su importante valor (Huertas, 2005).



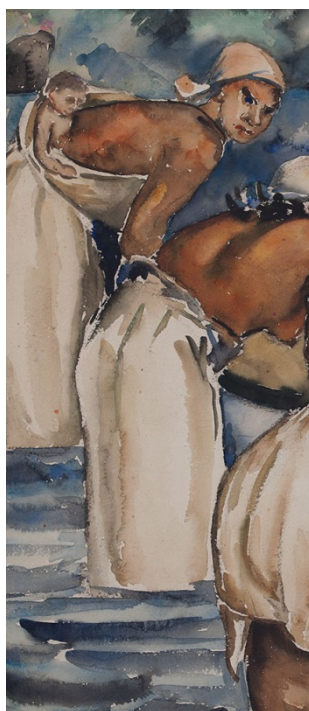
Ilustración 1. Epifanio Garay. *La mujer del Levita de los montes de Efraim* (1899). Óleo sobre tela. Museo Nacional de Colombia, Bogotá D.C.
Tomado de: https://artsandculture.google.com/asset/la-mujer-del-levita-de-los-montes-de-efraim/C3%ADm/cQG7tTNFL_amMw?hl=es-419

Ahora es posible vislumbrar que el caso de los artistas Débora Arango y Carlos Correa, quienes fueron alumnos del maestro Pedro Nel Gómez, atendiera a las mismas razones, por las cuales sus desnudos fueron motivo de censura. Lo anterior teniendo en cuenta que aún con el nuevo código penal actualizado hacia 1936, la censura contra la representación al natural seguía vigente, con un atenuante, pues ahora permitía nuevos usos con fines “exclusivamente científicos, educativos o artísticos” pero que estuvieran “desprovistos de toda intención lúbrica”. Ésta condicionante resultó tener un grave vacío en la interpretación de la ley, pues apela a la subjetividad del intérprete, para que los desnudos, en el caso de Arango se pudieran concebir como lúbricos, o artísticos. Ahora bien, atendiendo al objetivo que delimita este apartado, se ha de analizar en primera instancia la obra *Barequera* (1976) del maestro Pedro Nel Gómez (ilustración 2), por medio de la cual se intentará conjugar los tres niveles (desnudo, maternidad, trabajo) contrastados con algunas de sus pinturas más relevantes que servirán de apoyo mediante un ejercicio cuasi curatorial; y que ayudará a establecer el modo como surgieron las primeras transformaciones sobre la concepción de la mujer en tanto objeto o motivo visual y sujeto social y político.



Ilustración 2. Pedro Nel Gómez. *Barequera* (1976). Acuarela sobre papel. 56 x 76 cm. Ubicación: colección Banco de la República, Bogotá D.C. Tomado de: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/barequera-ap4836>

Se podrá cuestionar a primera vista, la elección de esta obra fechada en una época que difiere en el contexto, sobre el cual se ha enmarcado a Gómez durante toda la investigación. La razón obedece a que durante la indagación, se ha entendido que la obra del maestro ha sido de constante progreso, incluso se ha considerado como un ir y venir en cuanto a los motivos visuales y temáticas de representación, con el plus evolutivo donde -tras cada representación- su obra adquiriría mayor madurez y perfección.



Fragmento 1



Fragmento 2



Fragmento 3

En el primer fragmento de la obra se percibe claramente la representación de una mujer con rasgos indígenas, ejerciendo la labor del bareque artesanal en compañía de un grupo de hombres y en menor cantidad algunas mujeres que le acompañan²⁰. Aquí yace una relación

²⁰ Según el censo de población de 1951 en Antioquia, en el cuadro número 36 donde se analiza la población por actividad económica, posición ocupacional y sexo en el departamento, alrededor de 378 mujeres ejercían la actividad de minerales metales, alrededor del 9% en comparación con los hombres. Sin embargo, es una cifra que se toma dentro de la actividad legal de la minería, más no representa las actividades auríferas que se realizaban al margen de la ley y que pudo haber arrojado mayor representatividad de la mujer. Tomado de:

intrínseca entre el rol de la maternidad y el rol de trabajadora aurífera y es así como se complementa la obra de Pedro Nel Gómez al integrar en la representación femenina las fuerzas de lo ancestral en relación con la tierra, la fertilidad y la vida. Por otro lado, el elemento agua también se ha vinculado a la figura femenina como símbolo de lo “húmedo”. Bourdieu en su tratado (1998) sobre *La construcción social de los cuerpos*, analiza profundamente la existencia de una construcción del universo cosmológicamente sexualizada, así, las actividades y las cosas se dividen entre opuestos de lo masculino y lo femenino, definiendo al hombre como lo seco (derecho) y la mujer como lo húmedo (izquierdo)²¹. Por otra parte, Lucy Lippard (1983) en el capítulo *Femminism and prehistory*, de su libro: *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory* sugiere que:

En la mayoría de las culturas, la luna parece haber sido el primer vehículo para este desarrollo, porque su aumento y disminución mensuales, recordaban la biología humana. Debido a que el calendario lunar estaba asociado con el ciclo menstrual, la mujer (p. 61).

Aquí la autora menciona otro elemento, la luna, que si bien, no tiene una relación con la pintura de Gómez, -siguiendo a Lippard-, la luna no sólo afecta el ciclo menstrual de la mujer, pues también influye en su proceso de gestación, y en el parto (ruptura de la fuente), en las aguas de los ríos y de los mares. Aquí existe entonces una relación entre el agua, líquido de vida y la maternidad; une a la mujer con la tierra como un cordón umbilical que conecta a ambos cuerpos, y así mismo, en la pintura de Gómez, aparece una segunda relación ya no del agua y la mujer, sino, de la mujer con su hijo. En esta segunda relación, hay un elemento clave que funge también

http://biblioteca.dane.gov.co/media/libros/LB_798_1951_V_1.PDF

²¹ En: Bourdieu, P, (1998). La dominación masculina. (pp. 9-20) Recuperado de: <http://www.nomasviolenciacontramujeres.cl/wp-content/uploads/2015/09/Bondu-Pierre-la-dominacion-masculina.pdf>

como cordón umbilical entre la madre y el hijo, se trata de la *Lliclla* o *la manta de la vida*, elemento tradicional de la cultura incáica y que aún lo es -en sus distintos usos- en países como Perú y Bolivia. Esta manta, en muchas comunidades indígenas no sólo se usa como elemento ergonómico-práctico con el cual la madre puede envolver a su hijo y cargarlo a su espalda (porteo), sino que también representa una segunda placenta donde el hijo conserva su posición fetal durante los primeros meses -llevándolo contra el pecho- y a medida que va creciendo, se debe ajustar a la anatomía de la madre para permitir el sano desarrollo del cuerpo del recién nacido (pasa al costado, luego a la espalda). El artista entonces, representa en esta pintura una maternidad alejada de lo tradicional, si se le compara con su obra homónima realizada en 1927, en la cual representó a su esposa Giuliana Scalaberni amamantando a su segunda hija. Allí se muestra a la mujer convencional de clase media, la cual saca su pecho por el cuello de la blusa, para así conservar cubierta la mayor parte de su cuerpo, ya que se encuentra en compañía de su primer hijo.

En el fragmento 2, se ve en primer plano a un hombre que se encuentra vestido de manera diferente a los demás. Pudiera decirse en general que el elemento que ayuda a diferenciar a los hombres de las mujeres, es el uso del sombrero, pues las mujeres llevan en sus cabezas un *paliacate* o pañuelo de color blanco, recogiendo sus cabellos²². Además de eso, este personaje tiene un vestuario que le cubre el pecho y la espalda, podría inferirse que se trata de una diferencia cultural o económica, pues quizás pertenezca a otra etnia, o tenga un estatus diferente al de sus compañeros.

²² El paliacate es un pañuelo con un dibujo característico cuyo origen, la cachemira, llegó de la India. Los paliacates están muy arraigados en las tradiciones mexicanas. Se usan para proteger los cuellos de las camisas de manchas, para secar el sudor, como decoración o como accesorio en muchos trajes regionales. Se pueden utilizar también para cubrirse del sol, como adorno, etc. Tomado de:
<https://es.wikipedia.org/wiki/Paliacate>

En el último fragmento se completa la obra, allí Pedro Nel Gómez vuelve a mostrar un poco de desnudez que había dejado atrás con sus obras muralistas hechas en el Palacio Municipal hacia la década de los treinta y cuarenta, por los cuales fue legitimado y admirado. Sin embargo, esta obra también difiere de la tradicional *Barequera aurea* (1949) en tanto que sólo se encuentra desnuda la parte superior de la mujer. Aquí se encuentra la clásica fetichización y cosificación de los órganos sexuales femeninos a los cuales Bourdieu (1998) hace referencia con el ejemplo del uso del cinturón, el cual divide al cuerpo de la mujer en dos, adquiriendo y otorgando a su vez, el valor simbólico de castidad, virginidad y pureza en la mujer. Esto lleva a cuestionarse, el porqué de la desnudez total en la *Barequera aurea* de 1949 y no en la *Barequera* de 1976, pues bien, esta situación podría deberse a dos hechos; a la ilegalidad del trabajo minero artesanal que hasta hoy, ha sido un problema de orden político y social; y a las nuevas leyes que se implementaron para mejorar las condiciones laborales, tras las primeras huelgas obreras -hacia los años cincuenta- que dieron origen a la conformación de los gremios sindicales.

La desnudez entonces, aunque podría tomarse como un estudio anatómico del cuerpo femenino, un homenaje al trabajo minero, entre otras más características –de orden alegórico- que la crítica de arte le ha otorgado a este artista; puede tomarse como la evidencia de aquellas condiciones laborales a las que se sometían hombres y mujeres donde debían extraer el oro en estado de desnudez, para que sus *patrones* pudieran controlar el posible hurto del mineral. Esto además, es imposible no asimilarlo actualmente con los procesos de fabricación de la cocaína que se muestran en las narcoserias, donde las mujeres se encuentran desnudas en la “cocina” (laboratorio) procesando y empacando este producto. Lo anterior podría sugerir o cuestionar

sobre ¿en manos de quién estaba el sector minero en tal época?, muy posiblemente como lo ha estado hasta la actualidad, regulado y controlado por los grupos al margen de la ley²³.

Ahora bien, continuando con la obra de Débora Arango, alumna del maestro Gómez, vemos cómo la crítica se ha encargado de politizar eternamente sus obras. Y es en efecto la posición de la misma artista, la cual pretendió incomodar y causar escozor en el campo político de mediados del siglo XX. El solo hecho de que una mujer se autorreconociera a través de la pintura, y revolucionara la representación del cuerpo femenino a través de sus desnudos, era ya una causal de rechazo por parte de la crítica y la sociedad misma, quienes promulgaban pertenecer a una nación de tradiciones y buenas costumbres, afincados en los valores y principios de la Iglesia católica y fieles defensores de la moral.

Hay quienes incluso cuestionaron fuertemente tanto a la artista como a su maestro Pedro Nel y a su compañero Carlos Correa, poniendo además en tela de juicio las cualidades que ya habían legitimado la obra de Gómez, a través de los frescos pintados en los murales públicos. En una nota de prensa del periódico *El Tiempo*, -con respecto a los resultados del Primer Salón Nacional de Artistas llevado a cabo en 1940- Enrique Uribe White, ingeniero, escritor y poeta - quien fuera director de la Biblioteca Nacional de Colombia a partir del mismo año- se refiere a la obra de estos artistas sugiriendo que:

No todos pueden desfigurar funcionalmente la anatomía humana y salirse con la suya; no todos pueden pintar pies y senos disformes, ni fundir los planos, ni construir el cuadro

²³ “La Defensoría del Pueblo denunció este viernes que luego de los acuerdos de paz y en época de posconflicto, el Ejército de Liberación Nacional (ELN); las Autodefensas Gaitanistas de Colombia (AGC) y las disidencias de las Farc están copando territorios donde violan los derechos fundamentales y cometen infracciones al Derecho Internacional Humanitario, en su interés por controlar el narcotráfico y la minería ilegal”.(2018) Tomado de: <https://www.defensoria.gov.co/es/nube/comunicados/7173/Con-narcotr%C3%A1fico-y-miner%C3%ADa-ilegal-ELN-AGC-y-disidencias-de-las-Farc-violan-derechos-humanos-Tumaco-Nari%C3%B1o-miner%C3%ADa-ilegal-USAID-Defensor%C3%ADa.htm>

según las leyes de dinámica que Pedro Nel conoce y sus imitadores intuyen erradamente. De manera pues, que al ignorar el jurado los dos cuadros de este pintor, los de su débil discípula Débora Arango, y aun los del más feliz de sus seguidores, Carlos Correa, inició una saludable reacción contra la mística, que, como todo contagio psicológico, puede llevar el arte colombiano a extremos descarriados. Y el jurado estaba en su derecho al pasar por alto la decantada “lección de autonomía”, en que las famosas tres columnas que dejan alelados a tantos, no son otra cosa que uno de los primeros y fallidos ensayos de Gómez por llevar el fresco a la tela. De los cuadros de Correa trataré luego (p. 13).

En este punto es necesario entender que el cambio en la representación de la mujer no solo se dio en la obra de Arango, también se dio en la manera en cómo la artista se posicionó en un gremio exclusivo para hombres. Ella desafió las reglas de lo tradicional rompiendo literalmente con el modo de manifestar el cuerpo en el arte. Una transgresión que ha sido estudiada por críticos del arte como Santiago Vélez en su libro -hecho conjuntamente con la artista-, denominado *Débora Arango: vida de pintora*, y en Cecilia Fajardo-Hill con su artículo *Débora Arango: “El arte nada tiene que ver con la moral”*, título que promulgaba el pensamiento de la misma artista.²⁴

Así pues, para entender la pertinencia y polisemia de la obra de Débora Arango en esta investigación, será necesario acudir al análisis de una de sus piezas, comprendiendo entonces, que la misma amerita una relectura que profundice en aspectos novedosos -asuntos que no hayan

²⁴ “En mi concepto, el arte nada tiene que ver con la moral: un desnudo no es sino la naturaleza sin disfraces, tal como es, tal como debe verla el artista. Un desnudo es un paisaje en carne humana. La vida, con toda su fuerza admirable, no puede apreciarse jamás entre la hipocresía y entre el ocultamiento de las altas capas sociales: por eso mis temas son duros, acres, casi bárbaros; por eso desconciertan a las personas que quieren hacer de la vida y de la naturaleza lo que en realidad no son. Me emocionan las escenas rudas y violentas: por eso pinto Los matarifes. Me gusta la naturaleza en todo su esplendor: por eso pinto paisajes y desnudos. Yo creo que por eso no soy inmoral” Tomado de recorte de prensa en: www.villegaseditores.com

sido abordados por otros investigadores- pero procurando no forzar el discurso ni desviarlo hacia temas de poco interés o que atenten contra la ideología y el pensamiento de la artista en cuestión.



Ilustración 3 Débora Arango. Montañas (1940). Acuarela sobre papel. 77 x 56 cm. Colección del Museo de Arte Moderno de Medellín. Tomado de: <https://44sna.com/debora-arango/>

Para comenzar, se analizará la obra titulada *Montañas* (Ilustración 3), la cual fue realizada en el año 1940 y que ha sido considerada como su obra primigenia por algunos historiadores y críticos de arte, pues con esta acuarela Arango le otorga un nuevo nivel tanto formal como conceptual a la representación de la mujer, pues su cuerpo se vuelve paisaje mismo, y alegoría de la geografía montañosa antioqueña. Por un lado, en una breve apreciación iconográfica, se puede reconocer -en un primer plano- la figura de una mujer joven que yace acostada sobre una sábana la cual se extiende a través de una vasta llanura verde. Al fondo -cumpliendo con la ley de la línea de horizonte-, se atisba una cadena montañosa surcada por un cielo de colores vibrantes entremezclados en tonos amarillos, rojos y violetas, debido al declinar del sol en un atardecer; mientras que las sombras que se forman en las paredes frontales de las montañas, anuncian la llegada del anochecer. El cuerpo de la mujer abarca tanto el plano de la pintura, que se encuentra en correspondencia proporcional con las montañas con las que Arango

recrea el fondo, sin embargo, esta misma no cuenta con la ley de profundidad de campo, pues no hay una perspectiva direccional en el plano verde, que permita identificar la noción de distancia. Además, deja en evidencia el ya conocido error plástico de la artista, al poner el origen del brazo derecho sobre la cabeza de la modelo.

Haciendo una lectura contemporánea en torno al carácter semántico y visual de la obra, es posible inferir que la artista siente un interés en mostrar la naturalidad de un cuerpo real, despojado del pudor y el *decorum*²⁵, alejando sus desnudos de la clásica representación decimonónica del arte europeo. El desparpajo, el escorzo y la fijación en detallar aspectos como el vello púbico, fueron los motivos visuales que causaron repudio por gran parte del público e intelectuales que fungían como críticos para la época. Lo anterior podría tener una explicación si se analiza el concepto del *complejo de castración*, tal como lo entiende la filósofa feminista Simone de Beauviour basada en el análisis crítico del psicoanálisis Freudiano:

En lo que a la mujer concierne, su complejo de inferioridad adopta la forma de un rechazo vergonzoso de su feminidad: no es la ausencia de pene lo que provoca ese complejo, sino todo el conjunto de la situación; la niña no envidia el falo más que como símbolo de los privilegios concedidos a los muchachos; el lugar que ocupa el padre en el seno de la familia, la universal preponderancia de los varones, la educación, todo lo confirma en la idea de la superioridad (pp.16-17).

Más adelante, la autora señala que la mujer se ve nuevamente humillada, esta vez mediante el acto sexual que la obliga a ubicarse debajo del hombre; posición que,

²⁵ En griego, este concepto era denominado *πρέπον* (*prepon*) y en latín *decorum* y tenía dos variantes: *decens*, *quod decet* y los sinónimos de *aptum* y *conveniens*. Todas estas palabras designaban lo conveniente, lo adecuado, lo apto. Significaban la belleza, pero una belleza de otra índole, diferente a la *symmetria*. Tatarkiewicz (1987). (p.198) En: *Historia de la estética. I. La estética antigua*.

tradicionalmente se conoce como *el misionero* y que era aprobada y concebida como idónea por parte de la iglesia católica desde la Edad Media²⁶. Casualmente la mujer en *Montañas*, tiene la misma posición, y su cuerpo traza una gran diagonal, reforzada por la ubicación y forma de la sábana, sobre la cual reposa el cuerpo yacente. Y aunque no se trata de un acto sexual, es claro que la imagen tiene una fuerte carga simbólica de erotismo y sensualidad en su figura.

Finalmente, culminando el proceso investigativo de la obra de Arango, se encontraron dos importantes referencias en cuanto a lo formal y conceptual. Por una parte, este primer hallazgo permite inferir que la artista tuvo una gran atracción por la plástica mexicana, incluso antes de viajar a tal país. Esta fijación pudo ser infundada por sus mismos maestros; Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez, motivo por el cual fue posible hallar en *Montañas*, una clara correspondencia iconográfica con la obra que, hasta el día de hoy se ha considerado el primer y gran desnudo de la historia plástica Mexicana de finales del siglo XIX, *La Cazadora de los Andes* (1874) (Ilustración 4), de la autoría del pintor Felipe Santiago Gutiérrez (1824 – 1904. Texcoco, México).

Este artista considerado como uno de los precursores del cambio artístico entre el romanticismo y el realismo pictórico en México, viaja a la ciudad de Bogotá, en 1873, con la intención de participar en la apertura de la Academia Vásquez, de la mano de quien fuera gestor del proyecto; el escritor y poeta Rafael Pombo. Sin embargo, tras recibir la negativa por parte del gobierno, Gutiérrez decide quedarse en Colombia y crear dos academias independientes donde realizó trabajos expositivos con estudiantes y artistas de trayectoria (Fino, 2017). Lo anterior

²⁶ La exploración sexual no era permitida y era regulada por las leyes canónicas mediante el acto de confesión. La mujer no podía tener otra posición distinta a esta, tampoco se podían hacer otro tipo de prácticas en la sexualidad ya que se consideraban como actos de placer y perversión; el coito debía tener la finalidad única de la reproducción.

evidencia que un año después de su llegada, Felipe Santiago ejecutó la primera versión de *La Cazadora de los Andes*, haciendo un homenaje a la geografía tórrida de la cordillera homónima.



Ilustración 4. Felipe Santiago Gutiérrez. *La Cazadora de los Andes* (1874). Óleo sobre tela. 90 x 146 cm. Colección Blaisten, México. Tomado de: https://artsandculture.google.com/asset/the-huntress-of-the-andes-felipe-santiago-guti%C3%A9rrez/_wEsxK8joa59rA?hl=es-419

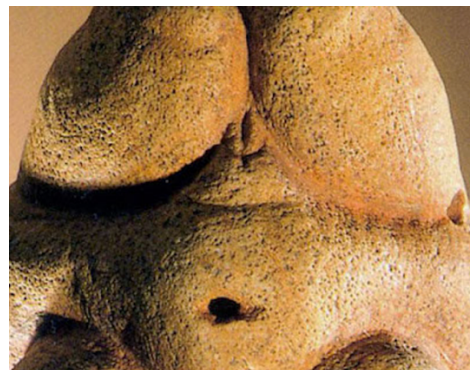
El historiador de arte mexicano Héctor Serrano Barquín (2017), apunta además que esta obra “alcanzó celebridad por ser el primer desnudo femenino completo exhibido en público en México, aparentemente, en una sala de la Academia San Carlos reservada para obras extranjeras” (p.49). Esto se debió al rechazo que tuvo por parte de la “aristocracia puritana” de la época, otra cualidad que sin duda le asemeja a la obra de Arango.

Para terminar, la última referencia hallada en la obra *Montañas*, corresponde a una similitud de carácter gráfico, la cual permite deducir que lo que hay representado en el centro de la cadena montañosa, además de representar denotativa y figurativamente el cuerpo de una montaña -bifurcada por una línea divisoria de una arboleda o riachuelo-; corresponde claramente a una vagina. La cual se complementa tras la extensión del campo fecundo sugiriendo la llanura como parte de su vientre y las montañas posteriores como sus piernas. Esta pesquisa, aunque un poco atrevida, parece en primera instancia tener un error de percepción, ya que la montaña a la

que se hace referencia, evidentemente posee forma piramidal y estructura vertical; lo que la desvía de la forma anatómicamente correcta de la zona pélvica y púbica de la mujer. Sin embargo, se ha tomado la precaución de acudir a otro referente visual, que ayude a reforzar esta hipótesis y a su vez, pueda justificar el posible error que se da en cuanto a la percepción.



Fragmento 1 Montañas



Fragmento 2 La venus de Willendorf invertida

La Venus de Willendorf es una pieza paleolítica que fue hallada en 1908 por Johann Veran a orillas del río Danubio cerca de Willendorf, Austria, y que se encuentra actualmente ubicada en el Museo de Historia Natural de Viena, Austria (datada entre los años 27.500 y 25.000 a. C.). Esta pieza esculpida en piedra caliza, representa a una mujer –posible deidad femenina-, la cual se ha asociado a la fertilidad debido al aspecto de un cuerpo en gestación. Lo que más llama la atención de esta obra es la representación naturalizada, no idealizada del cuerpo de la mujer. Lo anterior se debe a la gran capacidad pélvica que debía tener la mujer para poder dar a luz al mayor número de hijos, también debía tener grandes pechos, y la gordura y el tejido adiposo les garantizaba sobrevivir en épocas de invierno o territorios glaciares donde debía resistir al frío y el hambre. Esta figura, aunque en las imágenes de libros de texto pareciera de gran tamaño, la verdad es que mide tan sólo 11 cm de alto.

Si se le aprecia entonces, de manera invertida, se puede evidenciar que las formas piramidales de la zona pélvica, donde la vagina se enmarca triangularmente debido a la posición de las piernas, corresponden a la misma forma con la que Arango resuelve la montaña central de su obra. El hecho de que esta misma montaña esté dividida en dos por una pincelada que no sugiere si se trata de una zona forestal o riachuelo, -o ambas dado que es conocido que los nacimientos de agua surgen en el conjunto de los árboles- hace que sea posible interpretar que la artista puso ese trazo de manera intencional, y que resultara sugestivo incluso de manera inconsciente para el espectador.

Otra de las razones que podría justificar la intención de la artista, es que al haber censurado la anatomía vulvar de la modelo, creando una capa de vellos que cubren la abertura de la vagina; sintió la necesidad de sublimarla dentro del mismo paisaje, poniéndola en la mitad de una montaña. No significa necesariamente, que esto se trate de un acto mórbido u obsceno, pero sí se aproxima, sin duda, a ser un acto transgresor. Esto debe verse entonces como la forma en que la artista promueve la libertad sobre el cuerpo, aboliendo por medio de esta, toda concepción cultural de inferioridad ante el sexo masculino, eliminando la mirada fetichista y sexuada hacia sus órganos reproductivos, y así poder ver en ella misma un ser naturalizado, con los mismos derechos con los que nace el hombre, y con la autonomía de gobernar sobre su propio cuerpo.

4.2 La reafirmación del sujeto político. El camino hacia el feminismo

En el presente apartado, se ha decidido introducir un último aspecto de la obra de Débora Arango que servirá como puente contextual y conceptual para entender el devenir de la representación de la mujer en los artistas Óscar Jaramillo y Saturnino Ramírez; y su posterior evolución en el periodo entendido como *el urbanismo*. Si bien, la posición política de la artista no era

conservadora, tampoco se podría asegurar que fuera totalmente de ideología liberal aunque pintara desnudos. Las tensiones entre la artista y la comunidad religiosa, al igual que con agentes políticos como Laureano Gómez, fueron el primer paso a la subversión estética. Apoyada por el candidato a la presidencia Jorge Eliécer Gaitán, es invitada a exponer su obra en el Teatro Colón, allí es donde se desatan los primeros escándalos generados por sus desnudos, donde Laureano Gómez la califica como una joven “sin gusto artístico, que demuestra no poseer siquiera nociones elementales de dibujo y que desconoce la técnica de la acuarela”, y de ser la autora de unos “esperpentos artísticos”.²⁷

Sólo fue hasta después del magnicidio de Gaitán, donde Débora hizo un cambio de conciencia, y tras haber recibido la amenaza de excomuniación por parte de la iglesia católica -por representar desnudos-, decide construir pictóricamente la crudeza del periodo conocido como la gran violencia. Allí, argumenta Vélez (1995) que:

La pintora emprendió una serie de obras de sátira política, que son registro fiel de la realidad nacional sacudida por las luchas políticas. Masacre 9 de abril, El tren de la muerte, El vagón, El cementerio de la chusma, La salida de Laureano, Las tres Fuerzas que derrocaron a Rojas, y otras, son implacable testimonio de la época (p. 202).

El autor señala además que se trata de una representación sin alegorías, que refleja momentos concretos y precisos del periodo de los años cincuenta. Periodo que políticamente posicionaba a la mujer en semejanza con el hombre y le equiparaba a él, pues en 1957, se reconoce el derecho al voto de la mujer durante el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla.

²⁷ Tomado de: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-111/montanas-debora-arango>

Una de sus obras más reconocidas ha sido *La salida de Laureano* (ilustración 5), suceso que la artista refleja con ironía y repulsión, pues el personaje central es representado como un batracio, el cual es llevado en una camilla por cuatro aves de carroña mientras es guiado por un cadáver quien ondea un pañuelo blanco con una calavera inscrita. Al lado derecho se encuentra la fuerza pública y detrás de la marcha un soldado que destripa ranas con la culata de su arma; al lado izquierdo está la comunidad religiosa representada por algunos monjes agitando por medio de abucheos y gritos aquel suceso en compañía de la población.

Por otro lado, en la obra *La república* (Ilustración 6), la artista hace uso de la *metonimia* visual para representar a Laureano Gómez como un monstruo feroz que atrapa en sus garras a una blanca paloma que tiene cabeza de hombre quien fuera Alberto Lleras Camargo. Una pintura irónica que refleja la paz idealizada en medio del terror y la muerte. El sujeto central de la obra es el cuerpo de la mujer que alude a Colombia como sujeto, siendo devorada por aves carroñeras, mientras la Junta Militar se encinta con la bandera tricolor tras el derrocamiento del gobierno de Rojas Pinilla. A los lados derecho e izquierdo se ve un público expectante, que claramente pertenece a bandos políticos distintos, dada la posición visual (a ambos flancos de la composición), y el levantamiento de sus manos. Los recursos visuales que exaltaron esta etapa de su producción se debieron a hechos históricos que marcaron fuertemente al país, mientras que sus motivos visuales, aquellos animales, batracios, chulos, cadáveres, y la antropomorfa paloma, tienen sin duda, un origen de corte referencial en la obra de Ricardo Rendón (Vélez, 1985).



Ilustración 5 Autora: Débora Arango. Título: *La salida de Laureano*. Fecha: 1953. Técnica: *Acuarela sobre papel*. Tomado de: <https://www.elpais.com.co/>



Ilustración 6 Autora: Débora Arango. Título: *La Patria*. Fecha: 1957. Técnica: *Acuarela sobre papel*. Dimensiones: 77 x 56 cm. Tomado de: <https://www.nytimes.com/>

La obra de Arango, fue un anticipo a lo que significaría el poder democrático que tomó la mujer al ser partícipe del ámbito político y civil una vez se le concedió el derecho al voto. A partir de estos sucesos, se promoverían las nuevas manifestaciones por parte de las mujeres asociadas en gremios; la mano obrera en la producción fabril por ejemplo, nunca olvidaría el legado de mujeres como Betsabé Espinal, María Cano y Georgina Fletcher quien fuera además de escritora y educadora, artista, la cual gestó la lucha por el reconocimiento de igualdad civil con la Ley 28 de 1932²⁸. Esto dejó a la mujer una obligación de continuar con los procesos de lucha y reivindicación por sus derechos, asumiéndolos desde distintos campos como la educación, el arte y la política.

²⁸ Artículo 1°. Durante el matrimonio cada uno de los cónyuges tiene la libre administración y disposición tanto de los bienes que le pertenezcan al momento de contraerse el matrimonio o que hubiere aportado a él, como de los demás que por cualquier causa hubiere adquirido o adquiriera; pero a la disolución del matrimonio o en cualquier otro evento en que conforme al Código Civil deba liquidarse la sociedad conyugal, se considerará que los cónyuges han tenido esta sociedad desde la celebración del matrimonio, y en consecuencia se procederá a su liquidación. Tomado de: <http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Leyes/1584147>

Así pues, una vez abordado y comprendido este puente contextual y conceptual, en el cual se reafirma al sujeto femenino, se podrá abordar la representación de la mujer en la obra de Saturnino Ramírez y Óscar Jaramillo; la cual surge en el ya conocido periodo del urbanismo y con ello aparecen los nuevos modos y técnicas en cuanto el dibujo en la plástica nacional, –lo anterior obedecerá a la experiencia misma del artista, pues su obra es una extensión imbricada de sus vivencias-. Por otro lado, se atiende a un periodo donde el albor del feminismo llega a Colombia tras la primera ola, la cual se conoce como *el periodo sufragista*, posterior a ello se conoce la segunda ola, la cual según la socióloga y doctora en Estudios Culturales Doris Lamus Canavate, se identifica “como un renacer del feminismo dado el contexto de contracultura en Occidente, la revolución cubana y el desarrollo de la modernidad”.

Más adelante en el capítulo III del libro *De la Subversión: movimientos de mujeres de la segunda ola en Colombia, 1975 – 2005* (2010), Lamus explica que esta situación obedece a la confluencia de los movimientos guerrilleros que se dieron en países donde padecieron las dictaduras, lo que generaría un aprovechamiento de subversión por parte de las mujeres. Otros motivos que llevaron a la mujer a romper con la cultura patriarcal fue la posibilidad de acceso al estudio, la inserción en el campo laboral que la hizo consciente de la división de la carga de trabajo y la diferencia de sueldos, la autonomía sobre su cuerpo -ya que se cuestionaba el rol de la maternidad-, controlando la tasa de natalidad y cuestionando el fin reproductivo del sexo a cambio del placer; y por último la cuestionable figura del poder del padre, cuando la mujer pudo ser proveedora en el hogar gracias a su productividad laboral²⁹.

Lo anterior contribuyó sin duda a que la mujer se empoderara de su cuerpo y sexualidad, es por esto que ante la agitación de la época, sumado a la conformación de las primeras

²⁹ Capítulo III: Dimensión Nacional del movimiento de la segunda ola en Colombia: formación y consolidación (1970 -1990). (pp. 93-105)

guerrillas, -motivo por el cual se incrementaron los desplazamientos del campo a la ciudad-; la relación que se daba en la provincia (la cual se transformaba en urbe), generaba nuevos lugares de habitabilidad no sólo para los hombres y el trabajo industrial, sino también para aquellas mujeres que sufrieron la violencia, al quedar desamparadas tras la desaparición de la figura paterna en el hogar, motivo por el cual recurren al ejercicio de la prostitución como único modo de subsistencia. Es por esto que la obra de Ramírez y Jaramillo se incuba y eclosiona en los burdeles, billares y lugares de entretenimiento nocturno en la ciudad de Medellín, retratando el diario vivir bajo el espectro que causa la luz urbana y las lámparas sobre las mesas de billar; mostrando sujetos que transfiguran su identidad con la llegada de la noche.

La obra de Saturnino Ramírez tomó gran importancia hacia 1970, al haber estudiado Bellas Artes en la Universidad Nacional Colombia. Allí mismo le abrieron las puertas para que fuera profesor de Expresión en el programa de Arquitectura. Durante el mismo año Ramírez participa en el XXI Salón de Artistas Nacionales, donde recibió una fuerte crítica a su trabajo por parte del escritor y poeta venezolano Juan Calzadilla³⁰; en su artículo para el periódico El Espectador, el autor manifiesta que:

Aquí estamos ante ese inútil gesto de reponer, sin mayor conciencia, estilos pasados de moda, a la manera de Saturnino Ramírez, quien nos retrae, en su dibujo de un grupo familiar a un expresionismo que se queda en un solo anuncio (p. 70).

Habrá que recordar entonces que para la época, ya se introducían fuertemente los lenguajes de la abstracción lírica, la abstracción geométrica, el informalismo y el pop art, además del arte no objetual. Es por esto que críticos como Calzadilla buscaron legitimar estos nuevos lenguajes como propios de la modernidad por encima de la pintura figurativa y el dibujo.

³⁰ En: 50 años del Salón Nacional de Artistas (1990) Colcultura. (pp. 169-172).

Las relaciones que entabló el artista con los personajes de los bajos fondos es bien conocida, su producción se encuentra ligada a la experiencia urbana de la Medellín de los años setenta. De allí que sus obras representen escenas cotidianas como los juegos de billar, las conversaciones de personajes de edad adulta en las barras de los cafés, los tacos, las mesas y los espejos que reflejaban desde otra perspectiva cada tacada de los jugadores. Estas mismas interacciones coincidían con el ejercicio de la prostitución, de allí su obra más reconocida; la serie *Las Prostitutas* (Ilustración 7 - 8) con la cual se hizo acreedor a una beca para estudiar arte en Europa, premio entregado en la III Bienal de Coltejer³¹ en 1972. Con respecto a esta obra la curadora Mariángela Méndez afirma que:

En un país mojigato el título causaba cierto revuelo, pero las pinturas, más expresionistas que realistas, distaban de ser retratos explícitos. La serie conmueve por el candor de las expresiones cansadas, acentuadas en unos manchones negros que hacen las veces de ojos, de ojeras, de sombras y por las poses poco sugerentes que delatan el tedio de la cotidianidad (p. 40).

Ante esta obra entonces, al igual que las de Óscar Jaramillo, se atiende a la representación de la figura femenina ligada al rol de servidora sexual. Ambos recurren al color negro para darle más dramatismo a la figura de la mujer, lo anterior sin duda se debe a la intención de conservar

³¹Bienales de Coltejer: La primera Bienal, realizada en 1968, tuvo la participación de 180 obras de 93 artistas: 37 colombianos y 56 internacionales. La segunda Bienal, realizada en 1970, tuvo 324 obras de 171 artistas de 25 países. La tercera Bienal, realizada en 1972, tuvo 600 obras de 220 artistas. Consideradas hoy tres hechos definitivos en la historia del arte local, las Bienales fueron realizadas por la empresa Coltejer, que deseaba tener un evento con resonancia internacional y que marcara un hito en la ciudad. Así, siguiendo con su política de apoyo al arte, que llevó a la textilera a tener en algún momento una biblioteca y un coro musical de gran importancia para Medellín, apostó por una bienal, que fue liderada por Leonel Estrada.

el anonimato, sin embargo en Jaramillo la representación es más realista, la construcción del rostro le otorga una identidad, una mirada y una expresión.

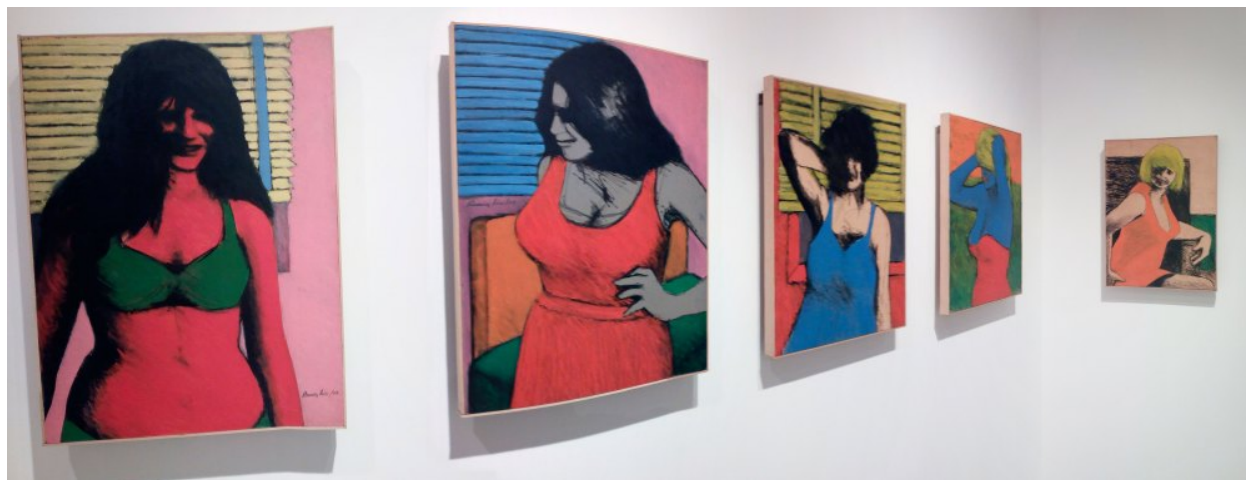


Ilustración 7. Saturnino Ramírez. *Serie Las prostitutas* (1972). Acrílico sobre madera. 65 x 50 cm. Colección Coltejer. Museo de Antioquia Medellín. Tomado de: <https://lalibelulaazulblog.wordpress.com/>

Ambos artistas fueron compañeros de juergas, exploraron la vida nocturna en barrios como Lovaina, el cual era centro de divertimento nocturno por excelencia, dada la cantidad de cafés y prostíbulos o casas de citas que allí se ubicaban. En 1984 ambos artistas deciden hacer una exposición conjunta en la Biblioteca Pública Piloto, incluyendo un fragmento de una carta que Van Gogh envió a Theo, en la cual el artista hablaba sobre su pintura *Café nocturno*. La temática de las prostitutas estaba en boga, si se pudiera hablar de referencias, se encontraría incluso dentro de la misma escena local como lo fue Débora Arango, es por esto que en el abordaje semántico e iconológico de ambos artistas se ha suprimido la búsqueda de referentes visuales, pues bien lo deja claro el poeta Elkin Restrepo (1983) “se trataba de sacar provecho del tema más a mano: las putas.” (Méndez, 2015). Las referencias entonces quedarían establecidas a

lo largo de la historia del arte, ya que la representación de la mujer en oficio de prostitución fue ampliamente difundida.³²

Cabe aclarar entonces que se trata de una generación urbanista que creó el arte a partir de sus vivencias, a partir de la interacción con los espacios nocturnos, con homosexuales, prostitutas, clientes y proxenetas. Esta es la temática por la cual Óscar Jaramillo se siente seducido y tal como lo expresa Restrepo (1983):

Por supuesto que el asunto tenía que ver más con los ardores y pesadillas de la adolescencia que con los rigores del arte pero fue así, pintando putas -que como principio no está mal-, que la nueva generación de pintores inició sus tareas. La calle, el prostíbulo, las mujeres parpadeantes fueron pues, no sólo su geografía, su vistoso decorado sino también su tema común.



*Ilustración 8 Autor: Óscar Jaramillo. Sin título.
Fecha: 1971. Técnica: Lápiz con trementina
sobre papel. Dimensiones: 70 x 50 cm.
Tomado de: Libro Óscar Jaramillo Dibujos
y Grabados Eafit.*



*Ilustración 9 Autor: Óscar Jaramillo. Sin título.
Fecha: 1971. Técnica: Lápiz con trementina
sobre papel. Dimensiones: 70 x 50 cm.
Tomado de: Libro Óscar Jaramillo Dibujos
y Grabados Eafit.*

³² Respecto el tema recurrente de la prostitución en el arte, recordemos históricamente el referente importante de *Las Señoritas de Aviñón* (1907, pintura al óleo; 243,9 cm × 233,7 cm. MoMA, Nueva York, Estados Unidos) de Pablo Picasso (de su período cubista, o proto-cubista)
<https://historia-arte.com/obras/las-senoritas-de-avignon>
https://es.wikipedia.org/wiki/Las_se%C3%B1oritas_de_Avignon

El surgimiento de Jaramillo en la escena artística se da tras la primera mención que le es otorgada en el XXII Salón Nacional de Artistas en 1971 con su obra *Sin título* (Ilustración 8). En esta pieza, la mirada del hombre es la protagonista, las mujeres aparecen como sujetos anónimos que desvían la mirada o que han sido excluidas a petición, dado el tipo de encuadre que hace el artista, el cual genera una mutilación de cuellos y rostros dejando en evidencia los pechos de la mujer que está a la derecha. No ocurre lo mismo con otra de sus obras *Sin título* (Ilustración 9) del mismo año, en la cual aparecen dos mujeres en actitud de diálogo, donde la que se ubica a la derecha, gira su rostro para llamar la atención de su compañera quien sí muestra su rostro de frente. Más adelante, en obras posteriores cercanas a los ochenta, la obra de Jaramillo se perfecciona en cuanto a su técnica, pues el realismo que le imprime es cada vez más fotográfico.

Finalmente, abarcando la obra de Ramírez y Jaramillo bajo una lectura breve de la teoría bourdiana, se puede entender que el oficio de la prostitución obedece a una de las formas de *dominación masculina*, en donde se relaciona al cuerpo femenino como un objeto fetichizado que se puede comprar, en palabras de Bourdieu se puede entender además que:

Al hacer intervenir el dinero, un determinado erotismo masculino asocia la búsqueda de la fuerza al ejercicio brutal del poder sobre los cuerpos reducidos a la condición de objetos y al sacrilegio que consiste en transgredir la ley según la cual (al igual que la sangre) sólo puede ser dado en un acto de ofrenda exclusivamente gratuito, lo que supone la exclusión de la violencia (p. 16).

En adelante el autor ahonda sobre el sentido de la penetración, como símbolo de poder, el cual le otorga a la mujer la posición de pasividad, sin embargo lo contrasta a su vez con el dominio que adquiere la mujer, al superponerse nuevamente sobre el hombre y al poder controlar y dominar con su cuerpo el acto sexual. Es por esto que, en el ejercicio de la prostitución podría

decirse que la mujer toma consciencia de su cuerpo y sus capacidades, pues no sólo existe la actividad por sumisión, ya que no todas las mujeres se ven constreñidas a ejercerlo; existen quienes deliberadamente lo asumen como una profesión, allí se da el cambio por el cual se puede entender, el porqué del anonimato o la reafirmación del sujeto en la obra de ambos artistas.

Finalmente, tras el recorrido por la obra de estos cuatro artistas es posible evidenciar que se ha dado la transformación de la mujer en cuanto objeto o motivo visual a sujeto político y social; pues tal y como lo plantean las teorías sociológicas desde las posturas de Giddens y Bourdieu, incluso explicado desde la filosofía y el psicoanálisis con el aporte de Simone de Beauvoir y Freud; o la teoría crítica y feminista de Lamus, Cordero y Sáenz, claramente se puede evidenciar que el sujeto femenino, en primera instancia, yace en un estado conocido técnicamente como objetualización, el cual trasciende posteriormente a la subjetividad por medio de un proceso de alteridad.³³ Estos términos si bien son abordados en sus diferentes variables lingüísticas; poseen una connotación y un valor semántico por medio del cual se puede encontrar una correspondencia teórica desde las diferentes posturas epistemológicas que adoptan los autores, favoreciendo una unificación entre ellos. En el capítulo subsiguiente será necesario realizar una introducción que a modo de epítome, sirva para demostrar cómo ha sido el proceso de transformación que aquí se atiende (objeto-sujeto) y la posibilidad de reafirmarlo gracias al valioso aporte de la socióloga e investigadora en Estudios de Género de la Universidad Autónoma del Estado de México, Graciela Vélez Bautista, en su publicación *La construcción social del sujeto político femenino, un enfoque identitario-subjetivo*.

³³ Desde la teoría del estructuralismo lingüístico de Charles Sanders Peirce, la alteridad es el proceso por medio del cual el sujeto se enuncia en una acción que una vez dicha, declara realidad y noción del ser. Esto se puede asimilar al momento en que la mujer como sujeto social se vincula a la realidad histórica, ya no vista como objetualizada o sumida en el rol de dominada como lo consideraría Bourdieu, sino como ser individualizado, no solo sexual sino social y culturalmente lo que determina una identidad de autoreconocimiento en la construcción de la noción de realidad.

5. EL SUJETO FEMENINO ENTRE LO PÚBLICO-PRIVADO Y LAS DINÁMICAS URBANÍSTICAS EN MEDELLÍN (1940, 1950 – 1970)

En un sistema social en que política y esfera pública coinciden plenamente, la dominación sólo se puede ejercer en relación con las actividades tecnoeconómicas organizadas a partir de la esfera doméstica, puesto que le corresponde -sobre las mujeres, los niños, los esclavos y las posesiones- al oikodespotes, el dueño de la casa y en aquellos procesos en que reine la necesidad: nacimiento, muerte, reproducción, subsistencia

Manuel Delgado

Para comprender las relaciones que circundan la figura femenina y su representación en la esfera de lo *público* y lo *privado* es necesario aproximarse, en primera instancia, al proceso del devenir del sujeto a partir de la *individuación* y la *alteridad*. Tal proceso, ya se ha abordado en el segundo capítulo de este trabajo monográfico, donde se han podido evidenciar los cambios de la mujer entre *motivo visual* a *sujeto político y social*; sin embargo, en este punto es necesario retomar y ratificar este hecho ya que éste capítulo funge como la etapa final y conclusiva de aquella transición (*objeto-sujeto*). Para ello, se analizará un esquema el cual ha sido construido a partir de los conceptos claves que han sido abordados a lo largo de la investigación; y que eventualmente han sido teorizados por los autores-base desde sus diversas posturas epistemológicas.

Posteriormente, se realizará un análisis de carácter hermenéutico sobre dichos conceptos que versan sobre las obras mismas, apoyados en la estética y la semiología las cuales servirán como herramientas para develar aquellos signos que subyacen en las piezas y que atestiguan aquellas relaciones que tuvieron los mismos artistas en la esfera pública y el espacio urbano, como resultado de la experiencia estética en la ciudad. Esto, además, servirá para reconstruir un contexto historiográfico y de ese modo se podrá evidenciar cómo la mujer fue interpelada y afectada por aquellos cambios sociales, políticos y culturales en la urbe.

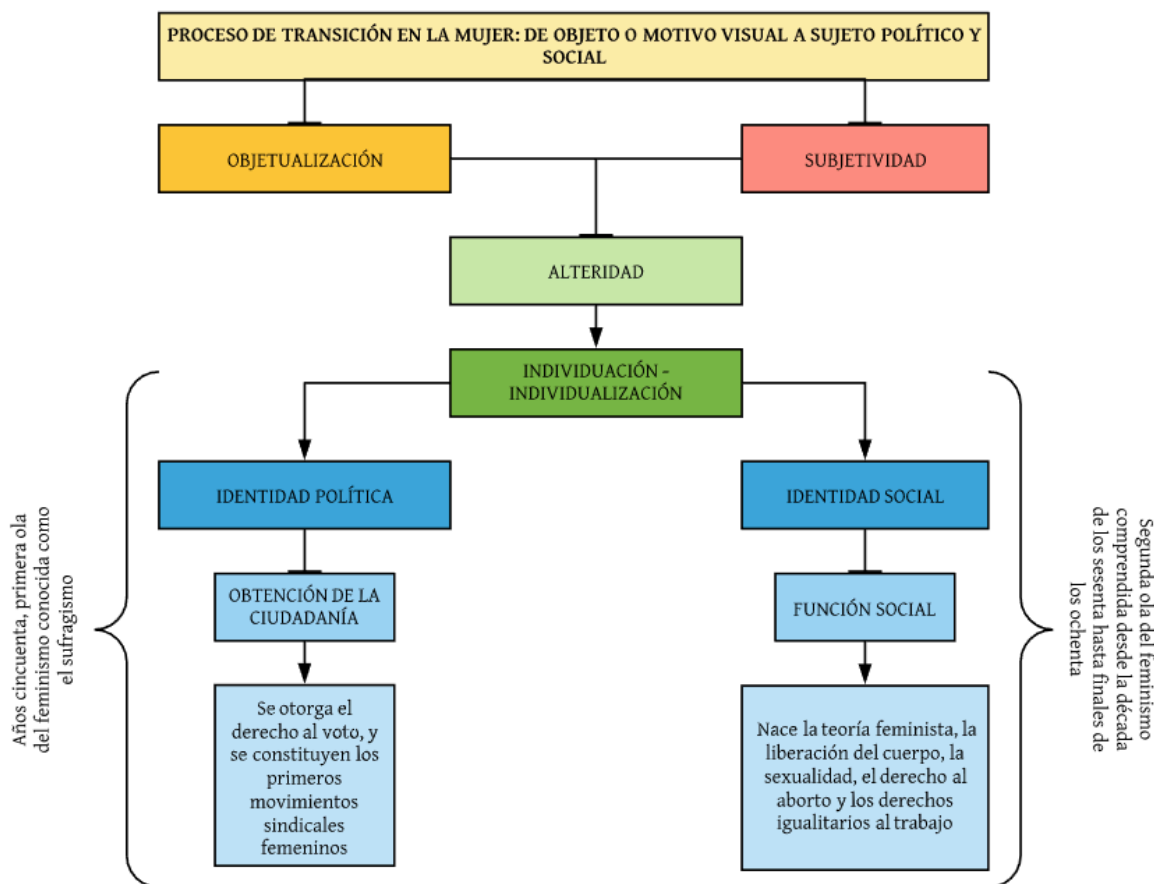


Ilustración 10. Proceso de transición de la mujer: de objeto o motivo visual a sujeto político y social.

Cuando se habla de *objetualización*, se atiende por un lado, al estado socio-cultural en el que se circunscribe la mujer durante la primera mitad del siglo XX y la manera en cómo ha sido visibilizada por el *sujeto dominante*, es decir el hombre. Esta posición por ejemplo ha sido abordada desde la teoría de Bourdieu y Beauvoir, quienes plasman en sus tratados cómo la mujer ha sido objeto de deseo sexual, fetichización y convertida en un bien simbólico en las relaciones

de poder³⁴. Su proceso evolutivo inicialmente parte de la alteridad y se vincula con el concepto de la individuación³⁵ -tal como lo concibe Jung- y que es sociológicamente entendida como la *individualización*, momento en el cual el sujeto femenino discierne y toma autoconsciencia de su singularidad dentro de un grupo social. Posteriormente, se habla de una identidad política la cual es adquirida mediante la obtención del reconocimiento de la mujer como *ciudadana* y el derecho que se le otorga al sufragio. Este periodo historiográfico se le ha conocido como la primera *ola del feminismo* en Lamus (2010), y se entiende como un periodo de convulsión política y social, donde se conforman los primeros grupos sindicales femeninos.

De este modo se puede evidenciar que las obras de Pedro Nel Gómez y Débora Arango no son ajenas a este periodo, pues devienen de manera evolutiva respondiendo a esta primera transición de la mujer. Curiosamente la obra de Arango, se gesta justo en el momento donde la literatura feminista comienza a surgir como en el caso de Simone de Beauvoir y todos los estudios de la Teoría Crítica que emergieron como herencia del Marxismo.

Finalmente para atender al proceso de *subjetividad*³⁶ en la mujer, es necesario reconocer que este concepto y proceso se desarrolla con mayor ímpetu durante las décadas del sesenta y setenta del siglo XX, con los fuertes movimientos feministas que se consolidaron desde Europa y Estados Unidos. A partir de ese momento, los estudios sociales de la Teoría Crítica y el feminismo, buscaron legitimar a la mujer como un sujeto racionalmente facultado para pensarse

³⁴ En: *La Dominación Masculina* de Pierre Bourdieu y *El Segundo Sexo* por Simone de Beauvoir.

³⁵ En palabras de Carl Jung, la individuación es: el proceso por el que se constituye y singulariza el individuo, y en particular el proceso por el que se desarrolla el individuo psicológico como una entidad diferente de lo general, de la psicología colectiva. La individuación es, por ello, un proceso de diferenciación, cuya meta es el desarrollo de la personalidad individual. En: *Tipos psicológicos* (2013)

³⁶ La filosofía analiza este tema en forma detallada. De acuerdo a esta ciencia, la subjetividad está vinculada a una interpretación que se realiza sobre la experiencia, por lo que sólo es accesible a la persona que atravesó la vivencia en cuestión. De esta forma, el sujeto desarrolla sus propias opiniones, de acuerdo a su percepción particular y determinadas por lo vivido. Tomado de: <https://definicion.de/subjetividad/>

igual que el hombre; dejando de lado los roles sociales tradicionalmente establecidos y asignándole nuevas *funciones sociales* a la mujer. Este periodo se conoce como *la segunda ola del feminismo* que se adentra hasta finales de la década de los ochenta, allí se deja en evidencia la autonomía que adquiere la mujer y cómo esta misma se cuestiona sobre su papel en la sociedad, y cómo ha sido objeto de dominación por parte de la cultura patriarcal.

Si bien la obra de Saturnino Ramírez y Óscar Jaramillo se circunscriben a este periodo de tiempo, con la discordancia de representar mujeres prostitutas -lo que aún sigue reduciéndolas a la condición de objeto bajo la mirada masculina– su valioso aporte se encuentra, en que desde el campo artístico se da el valor y el re-conocimiento de *sujeto social* a la mujer, la cual hace parte de las dinámicas urbanísticas de la ciudad. No es gratuito que la obra de estos artistas tome valores sociológicos y antropológicos, pues surge a raíz de la experiencia y las relaciones que crean con estos sujetos. Por otro lado, es evidente que para estas décadas la mujer se sintiera menos temerosa de mostrarse, pues ya había una mayor apertura a la sexualidad y un conocimiento sobre la autonomía de su cuerpo y el uso y valor comercial que podría darle.

Lo anterior entonces, justifica que la mujer sea en todo caso, un sujeto social el cual debe ser atendido desde todos los campos del conocimiento, y es gracias a estos artistas y al testimonio de sus obras, que se pueden hacer narrativas como la que se ha construido a lo largo de esta investigación. En adelante, se abordará además la relación de la mujer con los espacios urbanos bajo los conceptos de lo público y lo privado. Allí se atenderá al ciclo final de la transición que se da entre objeto y sujeto tal como se había propuesto desde el capítulo anterior.

Cuando el antropólogo español Manuel Delgado en su libro *El animal público* (1999), hace referencia a que “en un sistema social en que política y esfera pública coinciden plenamente, la dominación sólo se puede ejercer en relación con las actividades

tecnocómicas organizadas a partir de la esfera doméstica” (p. 206). El autor está dejando claro una vez más que la mujer pertenece no sólo al ámbito de lo privado sino que allí se encuentra sometida al poder dominante del hombre, y que esto eventualmente la privatiza de toda posibilidad de ejercer un cargo público. Así mismo, Bourdieu no sólo hace una distinción de las funciones a las cuales culturalmente se asocian la figura femenina y masculina, sino que con ellas denota la relevancia que se da en la relación de poder y sumisión. Aquí nuevamente es posible ver aquella asignación del espacio y las actividades públicas al hombre y las privadas quedan relegadas a la mujer, sumando aquellas concepciones socio-culturales que se han creado en el imaginario relativista de la realidad y la historia que ha sido narrada por el hombre:

Corresponde a los hombres, situados en el campo de lo exterior, de lo oficial, de lo público, del derecho, de lo seco, de lo alto, de lo discontinuo, realizar todos los actos a la vez breves, peligrosos y espectaculares, que, como la decapitación del buey, la labranza o la siega, por no mencionar el homicidio o la guerra, marcan unas rupturas en el curso normal de la vida; por el contrario, a las mujeres, al estar situadas en el campo de lo interno, de lo húmedo, de abajo, de la curva y de lo continuo, se les adjudican todos los trabajos domésticos, es decir, privados y ocultos, prácticamente invisibles o vergonzosos, como el cuidado de los niños y de los animales, así como todas las tareas exteriores que les son asignadas por la razón mítica, o sea, las relacionadas con el agua, con la hierba, con lo verde (como la escardadura y la jardinería), con la leche, con la madera, y muy especialmente los más sucios, los más monótonos y los más humildes (p. 25).

Ahora bien, si se analizan tales conceptos de lo público y lo privado en relación con el espacio urbano donde la mujer hace presencia, veremos que ocurre una inminente descalificación y degradación en cuando al significado semántico. Al realizar un juego gramatical donde al

hombre se le otorga el adjetivo de público es decir *-hombre público-* la concepción sobre el mismo es el de la figura públicamente reconocida, un hombre que ejerce un cargo que le distingue, como un político, científico, artista, etc. En cambio, cuando se dice *mujer pública* inmediatamente se asocia al sujeto femenino con la actividad de la prostitución. Lo mismo ocurre en el caso de los términos *hombre de la calle* o *mujer de la calle*.³⁷

Pero ¿qué sucede entonces cuando dichas actividades y roles sociales -que pertenecen al ámbito de lo privado, tales como la *maternidad* y la *sexualidad*- se subvierten y se vuelcan hacia el espacio público? Este fenómeno sin duda tiene varias razones de fondo que obedecen en conjunto al fracaso de la modernidad y a la crisis sociopolítica que se crearon en los países latinoamericanos a partir de las dictaduras, la lucha entre partidos políticos y el paradigma que trajo consigo la revolución cubana. En el caso colombiano Palacios (2003) reconoce que es durante el periodo de la gran violencia donde surgen los mayores desplazamientos pues “los campesinos irían más y más a colonizar las ciudades. Cientos de miles de ellos llevaban la memoria del trauma infligido. No sabemos qué impacto tuvieron sus compartimientos, actitudes y visiones en la ciudad colombiana que surge desde entonces” (p. 233).

Sin embargo es evidente que este tipo de *éxodos* como Palacios les reconoce, dejaba cada vez más vulnerable la figura de la mujer como madre, esposa e hija. Allí es donde inicialmente se puede tomar como ejemplo la obra de Pedro Nel Gómez y Débora Arango, los cuales hacen una representación cruda y visceral de lo que significó la maternidad para muchas de las mujeres

³⁷ Según la RAE:

Hombre público: 1. m. hombre que tiene presencia e influjo en la vida social.

Mujer pública: 1. f. prostituta.

Hombre de la calle: 1. m. Persona normal y corriente.

Mujer de la calle: 1. f. mujer normal y corriente. 2. f. Prostituta que busca a sus clientes en la calle.

de su tiempo, las cuales se vieron obligadas a cumplir con este rol bajo el exilio y la protección de un hogar; y se vieron expuestas, sumidas en la marginalidad que les confería la urbe.

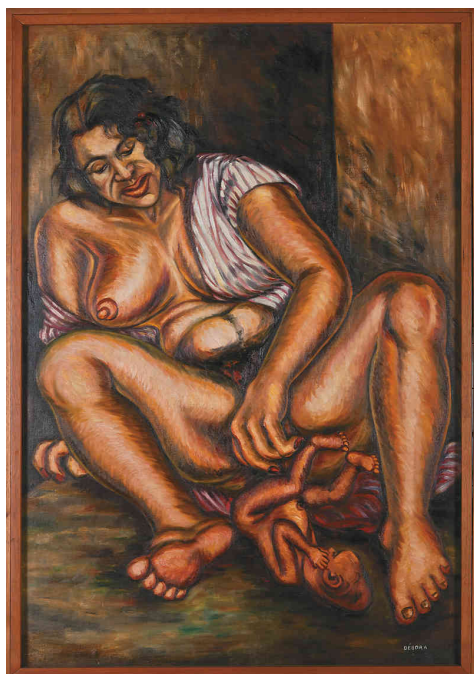


Ilustración 11 Autora: Débora Arango.
Título: *La Madona del silencio*. Fecha:
1944. Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensiones: 136 x 92 cm. Ubicación:
Museo de Arte Moderno de Medellín.

Tomado de:

<https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/maternidades-alternas-mujeres-y-el-arte/63543>



Ilustración 12 Autor: Pedro Nel Gómez.
Título: *La familia en la esquina de la ciudad*.

Técnica: Óleo. Fecha: 1945. Ubicación:
Museo Casa Pedro Nel Gómez. Tomado de:
<https://www.villegaseditores.com/pedro-nel-gomez-el-comienzo-de-nuestra-transicion#titulo>

Para abordar la temática de la maternidad que se vuelca al espacio público, se ha tomado en primera instancia la obra titulada *La Madona del silencio* (Ilustración 11) de la artista Débora Arango. Allí se atiende a una escena de parto donde la mujer yace desnuda en un espacio que se reduce a la intersección de dos muros y a la dureza de un suelo oscuro el cual recibe a un niño que recién ha sido expulsado de las entrañas de su madre.

La mujer que allí se representa, se encuentra sola, sin la asistencia médica que requiere un parto, sin anestesia ni toallas, y sin la presencia de quien fuera la figura paterna de aquel recién nacido.

La corpulencia, el volumen y el vigor con el cual Arango ha representado a la mujer, hace posible apreciar la fuerza con la cual esta madre ha parido a su hijo. Sus pechos de grandes proporciones hablan de su fertilidad y de la provisión de alimento para el recién nacido. El uso del color rojo, semiológicamente asociado con lo sanguíneo o con lo peligroso, el líquido de vida, no sólo hace parte de su vestido a rayas, sino que aparece como esmalte en sus uñas y unos manchones de sangre en su cabello como si se hubiera untado inconscientemente mientras retiraba parte de su pelo del rostro para poder ver el proceso del parto.

En *Débora Arango, un fracaso nada original*, texto crítico de Lucrecio Greenblatt (2014), el autor hace una aproximación a esta misma obra la cual entra en contraste casualmente con la obra *Maternidad* de Pedro Nel Gómez. Allí el autor recalca las diferencias estéticas que sobresalen a la vista entre ambos artistas, pues mientras Gómez “resalta el lado dulce y enternecedor de la maternidad a través de su impecable factura, la pintora se destaca por figuras chocantes, representadas con trazos enérgicos, que denuncian la violencia del parto y la indiferencia de la sociedad” (p. 22). Además el autor revela que esta pintura fue realizada luego de que Débora presenciara este parto en un albergue. Esta relación situacional que vivió la artista, de haber presenciado la crudeza y el horror de un parto a la intemperie, de una mujer alejada de todo tipo de bienestar, es lo que la llevó a Débora con toda certeza, a imprimir el mismo dramatismo del momento en su cuadro. La fuerza, lo convulso de los colores, la visceralidad del acto, generan en el espectador sensaciones de rechazo y repulsión, experiencia que indisolublemente se asocia con la estética de lo abyecto.

Algunos autores como Beira Aguilar e Iván Maecha (2011), ya han abordado este concepto estético bajo el análisis del desnudo femenino en la obra de Arango. Sin embargo, éstos dejan por fuera el tema de la maternidad, lo cual brinda la posibilidad no sólo de plantearlo desde

la desnudez sino también desde el acto mismo del parto entendido como una expulsión del cuerpo de la mujer. *La Madona del silencio*, es sin duda una cruel y *abyecta*³⁸ representación de un suceso que es natural y socialmente concebido como glorioso y *sublime*.³⁹

Para entenderlo es necesario conocer la concepción de la filósofa y teórica feminista francesa Julia Kristeva en su libro denominado *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (2008), la cual define lo abyecto como una indistinción entre el sujeto y objeto diferente, el cual se opone no al “yo” sino al “súper yo”; lo que obliga al sujeto a devenir en repulsión de aquello que le es ajeno y que a la vez lo constituye; en otras palabras y con mayor precisión sobre la obra de Débora, lo abyecto según Kristeva se cumple en tanto que, “no respeta los límites, los lugares o las reglas” (, y esto es lo que evidentemente circunda la obra de la artista antioqueña.

Así la experiencia estética de lo abyecto -con respecto a lo público-, se cumple en tanto que: la artista atestigua el momento del parto en un lugar de fácil tránsito, pues se trata de un albergue, lo que significa que, posiblemente no haya sido la única espectadora del suceso. Esto no solo ha expuesto a la artista sino a todos los posibles observadores quienes con certeza fueron interpelados por un acto fortuito que -además de pertenecer a lo privado-, pudo resultar traumático o generar aversión y rechazo, pues nadie estaría preparado para afrontar un suceso de tal magnitud. Lo mismo sucede en menor o igual medida con el espectador quien posteriormente

³⁸ En su concepción desde lo social, para Julia Kristeva, la abyección no es ausencia de limpieza sino, “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas”.

³⁹ En la quinta etapa de la aprehensión de lo sublime, el filósofo español Eugenio Trias lo define como: Mediación cumplida entre espíritu y naturaleza en virtud de la sensibilización de la infinitud. A través del gozoso sentimiento de lo sublime el infinito se hace finito, la idea se hace carne, los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, número y fenómeno quedan superados en una síntesis unitaria. El hombre «toca» aquello que le sobrepasa y espanta (lo incommensurable); lo divino se hace presente y patente, a través del sujeto humano, en la naturaleza; con lo que el destino del hombre en esta tierra queda, en esta situación privilegiada, puesto de manifiesto. El romanticismo no hará sino elevar a programa y a ejercicio artístico este fondo ideológico promovido por el viejo Kant de la Crítica del juicio (1982).

enfrentará a la obra ya no en el espacio público, sino en la privacidad de la sala de museo, con la paradoja de encontrarse solo o igualmente acompañado, allí deberá someterse una vez más al característico azar de la experiencia estética.

Con lo anterior queda claro entonces, que el parto no sólo termina en una acción de expulsión llevada a la literalidad del acto físico –para la cual, la misma Kristeva concibe la funcionalidad de los orificios corporales (genitales) como límite y desbordamiento del cuerpo– sino que continua siendo una expulsión constante de lo socialmente marginado y rechazado por la sociedad, una expulsión directa a los ojos del espectador y a sus prejuicios morales y sociales; pues la artista, más que hacer un homenaje a la mujer y la labor de ser madre, cuestiona en esta obra, la verdadera voluntad y el deseo de la fémina de optar por la maternidad. Esto justifica el hecho de que hasta la actualidad, tal pintura siga siendo motivo de censura o controversia, pues en 2018 la red social *Twitter* cataloga a la obra como “material que puede herir la sensibilidad de algunas personas”.⁴⁰

Esta misma intencionalidad con la cual Débora representa al sujeto femenino -con sentimientos de rechazo o temor por la maternidad- podría advertirse también en la obra de artistas como la pintora surrealista española Remedios Varo (1908-1963) con la pieza *Papilla estelar* (1958), un óleo sobre masonite en el cual la artista representa la ardua labor que conlleva ser madre, pues la mujer hace un gran esfuerzo para alimentar a la luna creciente utilizando un molino que procesa las estrellas para convertirlas en comida⁴¹. También la artista Frida Kahlo representó en su obra *El Hospital Henry Ford* (1932), el lamentable suceso de su aborto; allí la

⁴⁰ Tomado de: <https://www.elespectador.com/noticias/redes-sociales/twitter-censura-pintura-de-debora-arango-articulo-742208>

⁴¹ En “Papilla estelar” de Remedios Varo, un análisis donde se aplica el método iconológico de la escuela Warburg . Por: Fernando Saldaña Benítez. Tomado de: <http://fernandosaldana-artecultura.blogspot.com/2012/12/papilla-estelar-de-remedios-varo.html>

pintora exterioriza el feto, y le da relevancia al color rojo que se encuentra en las manchas de sangre y los hilos que unen seis elementos a modo de cordón umbilical. Este suceso aunque abyecto también podría integrarse dentro de la categoría de lo grotesco pues revela la visceralidad de su cuerpo y el de su hijo no nato.

La Madona del Silencio, entonces cuestiona el sentimiento de deseo y voluntad –respecto la maternidad– a raíz de la ausencia de aquellos elementos ya mencionados (un padre, un médico, una camilla, una sala de partos),⁴² pues sólo se encuentran la mujer y el niño en un lugar totalmente ajeno a un hogar. Allí es donde se pueden cuestionar además las condiciones civiles, sociales y políticas de la mujer; ¿cuál es su origen? ¿Es acaso soltera, viuda o separada? ¿Realmente se trata de un embarazo deseado o ha sido producto del abuso sexual al cual estaban sometidas las mujeres que cumplían con labores domésticas, o ya fueran obreras o prostitutas?

Cuando se hablaba del desplazamiento forzado y de las consecuencias de la violencia como parte del contexto colombiano en las décadas del cuarenta y cincuenta, se hacía referencia entonces a este tipo de sucesos como consecuencias. En su estudio sobre las *Mujeres y el trabajo en Antioquia durante el siglo XX*, Reyes y Saavedra (2005) sostienen que:

Uno de los problemas que más aquejaban a la población colombiana y en particular a las mujeres, era el contagio de enfermedades venéreas que en los años cuarenta se convirtió en un asunto de salud pública. Y su proliferación se debía entre otras causas al aumento significativo de la prostitución. En las cifras relacionadas con este oficio era notoria la presencia de Antioquia, pues se calculaba que en el departamento existía por entonces

⁴² En: Cuerpo de mujer: modelo para armar. Beca de Creación Ensayo – Mujer Alcaldía de Medellín 2009. Junio 2010. Por: Sol Astrid Giraldo. Tomado de: https://www.academia.edu/31751384/Cuerpo_de_mujer_Modelo_para_armar._D%C3%A9bora_y_el_descubrimiento_del_cuerpo_femenino_

una prostituta por cada treinta hombres. El incremento de la prostitución se explica entre otras razones por las condiciones de miseria y ausencia de oportunidades laborales en las que vivía un amplio sector femenino, pero también por el impulso que recibía este oficio en una sociedad con doble moral. Al lado del moralismo y las actitudes pacatas que consideraban el placer sexual como pecado, existía una tendencia que incitaba a los hombres a calmar sus deseos pecaminosos con las mujeres de la calle y no con las esposas o las novias (pp.67-68).

Esta misma situación podría entenderse para el caso de la obra de Pedro Nel Gómez, en la cual se puede apreciar a una mujer que se encuentra sentada en lo que parece ser un andén, en compañía de sus dos hijos. Sus pies desnudos al igual que los del niño mayor, son un signo claro de la migración y el desplazamiento, incluso podría tomarse casi como una alegoría al cansancio y al arduo trabajo del campo, casi como aquellas botas que Van Gogh pintaba en forma o a modo de bostezo, seguramente en sus plantas lleva las huellas de la semilla, la labranza y la tierra. Esto además se refuerza con la aparición de lo que parecen ser plátanos verdes, la mujer efectivamente está vendiendo sus productos, o podría también estarlos recibiendo como muestra de caridad, de parte de algún transeúnte. La actitud de tener su cabeza apoyada en el cuerpo del bebé resulta bastante emotiva, ya que es una clara evidencia del cansancio y de aquellos sentimientos que sortean los habitantes de calle, al encontrarse desamparados lejos de la seguridad material o emocional de lo que alguna vez les perteneció; es una imagen que denota desprotección, angustia y temor; algo que sin duda rememora aquella fotografía realizada por Dorothea Lange durante gran Depresión norteamericana en 1929 y que representa a una madre migrante acompañada de sus dos hijos. En ambos casos y a pesar de las circunstancias, la mujer continuará ejerciendo su labor de madre aunque esta se encuentre fuera del ámbito de lo privado

que brinda el hogar. Incluso en el espacio público, en medio de la precariedad, seguirá generando momentos de intimidad para con sus hijos, aunque estos queden expuestos a las miradas del transeúnte. La madre deberá amamantarlo, cambiarle sus pañales y realizar a la intemperie todos aquellos ritos maternos que se circunscriben habitualmente al contexto o escenario íntimo del hogar.

Gómez manifiesta en su pintura la condición a la cual muchas mujeres de origen campesino y de las etnias indígenas fueron sometidas durante el periodo de la gran Violencia en Colombia, pues fueron objeto de abuso, no sólo a razón de la explotación laboral gracias a la incursión de la industria estadounidense que les sometía a trabajar largas jornadas y bajo condiciones insalubres, donde se les negaba el derecho a la atención médica; sino que también, al interior del espacio laboral, fueron objeto de acoso y abuso sexual por parte de sus empleadores. Por otro lado la mujer era infravalorada cuando se hallaba en estado de embarazo, y debía pagar una serie de multas por tener retrasos en el trabajo o incluso por faltar al mismo, aunque su excusa fuera por enfermedad (Reyes y Saavedra, 2005).

Los anteriores fueron sin duda los motivos que llevaron a la mujer a sublevarse en contra del régimen impuesto por el partido conservador el cual simpatizaba con la cultura extranjera y justificaba toda clase de represión en contra de los movimientos sindicales y obreros. En su artículo *Movimiento obrero y protesta social en Colombia 1920 –1950* (2012), el Director del Instituto de Estudios Latinoamericanos y Caribeños de la Universidad del Norte, Roberto González Arana, y la Profesora e Investigadora del Grupo Agenda Internacional del Departamento de Historia y ciencias de la misma universidad, dan cuenta de cómo las protestas y movimientos sindicales fueron satanizados por el partido conservador, añadiendo además que:

La Iglesia católica se sumaba a la campaña para perseguir y desprestigiar al sindicalismo no oficialista colombiano. Ello se ilustra en los documentos de la Pastoral Colombiana, organismo que editó en 1936 un documento en el cual rechazaba a los sindicatos revolucionarios del país. Incluso les advertía a los fieles que al católico no le era permitido pertenecer a los sindicatos comunistas, los cuales, a su juicio, envenenan “el alma del trabajador, amenazan la tranquilidad pública y complican los problemas sociales en lugar de resolverlos” (p. 185).

Esto explicaría entonces, el hecho de cómo Pedro Nel incluye dentro de su pintura algunos afiches que denotan palabras, signos lingüísticos, que hacen referencia al partido Conservador, a la Iglesia católica y a la relación entre ambos. Algunas de estas imágenes anuncian: “Conferencias Conservadoras”, “Ejercicio espiritual”, “Oración Reparadora” seguida de un esbozo de la palabra “Iglesia”. También se dan dos títulos que guardan una relación intrínseca y que atienden al carácter de *lo público* con respecto al sujeto femenino, que son: la “Gran Manifestación Liberal”, y en un minúsculo espacio la palabra “Obreras”.

Si por un lado a la mujer, se le ha adjudicado el ámbito de *lo privado* como una manera de dominación por parte de la cultura patriarcal –motivo por el cual se le ha objetualizado-, cuando ésta se suma a las causas que agitan el orden político, saliendo al espacio público – ámbito ajeno a su tradicional función– entonces no sólo se transfigura en sujeto político sino también en sujeto social activo. En el libro *Historia, género y política, movimientos de mujeres y participación política en Colombia 1930-1991* (1994), de la historiadora Lola Luna y la socióloga Norma Villareal, se puede evidenciar cómo la mujer a raíz de sus acciones -de corte político que fueron llevadas al espacio público-, fue tomando gran importancia y protagonismo

en los intereses populares que promulgaba el partido Liberal. Al respecto las autoras afirman que:

Cuando Gaitán convocaba a los sectores que no tenían poder de decisión, convocaba a las mujeres en sus distintas exclusiones. Ello podría explicar la pluralidad de mujeres en sus actos, en sus movilizaciones y en los hechos de ira popular que siguieron a su asesinato. En la Marcha del Silencio del 7 de febrero de 1948, las mujeres participaron vestidas de negro para pedir paz y en las acciones del 9 de abril marcharon pidiendo justicia (p. 98).

Así pues, mientras que el partido Conservador de la mano de la Iglesia Católica satanizaba el tiempo de ocio y la condición de calle -pues sólo conllevaba a caer en pecado-, el partido Liberal tomaba ventaja mediante la inclusión de aquellas minorías y sus causas⁴³. Estas minorías estaban conformadas por los desplazados, campesinos y desempleados, y como bien dicen las autoras, por mujeres en todas sus exclusiones.

Ahora bien, abordando las obras de los artistas Saturnino Ramírez y Óscar Jaramillo, es posible entender que en estas se atiende claramente al paradigma de la prostitución, el cual deberá ser entendido no sólo como una actividad, la cual se vio forzada a ejercer la mujer dada la crisis socioeconómica, el desempleo y la violencia en la década de los setenta, sino además como el resultado de las dinámicas del tiempo de ocio, el entretenimiento y placer en el espacio urbano de la ciudad.

Este fenómeno de comercialización del cuerpo, paradójicamente se vincula, y a la vez fluctúa en ambos espacios, *el público y el privado*; lo cual es claramente representado por los artistas, pues mientras Saturnino se interesa por mostrar a la figura femenina dentro de la

⁴³ Esta era una de las razones por las cuales los empresarios no aprobaban la reducción de la jornada laboral, y el partido conservador apoyaba los despidos injustificados cuando se daban manifestaciones y sindicatos. En González, R. *Movimiento obrero y protesta social en Colombia 1920 –1950* (2012) Tomado de: http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/Historia_Caribe/article/view/924

intimidad de su habitación –en los burdeles de la ciudad-, Óscar a menudo pinta –además del espacio privado-, sus mujeres en el espacio urbano, es decir, en la puerta de una residencia, en las aceras o andenes, recostadas en rejas de negocios, solas o en compañía de hombres y travestis.



Ilustración 13 Autor: Saturnino Ramírez. Serie: Prostitutas. Fecha: 1972. Técnica: Acrílico sobre madera. Dimensiones: 65 x 50 cm. Ubicación: Colección Coltejer. Museo de Antioquia Medellín. Tomado de: <https://www.flickr.com/photos/hanneor/la/10464904644/in/photostream/>



Ilustración 14 Autor: Óscar Jaramillo. Título: Dibujo 1. Fecha: 1971. Técnica: Lápiz con trementina sobre papel. Ubicación: Colección Museo de Arte Universidad Nacional, Bogotá. Tomado de: Libro Óscar Jaramillo Dibujos y Grabados Eafit.

En la primera imagen, obra que hace parte de la serie *Las prostitutas* (1972), Ramírez representa a una mujer con vestido rojo, la cual -por su color de piel y la textura de su cabello- puede considerarse de origen indígena. Lleva además una mano arriba de su cintura, una pose claramente intencional para servir de modelo al artista. Su rostro se encuentra de perfil sin mostrarse de frente a la mirada de quien la observa; sus ojos además son enmascarados por una mancha negra casi a modo de lentes. En el fondo se ve la cabecera de una cama al parecer hecha

de madera, y en la parte superior una persiana que controla tanto el paso de la luz exterior como las posibles miradas de los transeúntes voyeristas.⁴⁴

El uso del color en el caso de Ramírez, le otorga una carga simbólica y expresiva bastante importante a la obra. La mayoría de pinturas que pertenecen a esta serie, llaman fuertemente la atención por el contraste entre los vestidos, las paredes, y la iluminación de la habitación. El artista juega a realizar una ilusión óptica entre colores primarios que se tornan secundarios en el ambiente y complementarios con la influencia de la luz incluso en el cuerpo mismo de las modelos. Esta aberración cromática, hace que los personajes se muestren bastante siniestros y les confiere un aura de misterio y terror.

Contrario a esto, en la obra de Jaramillo los personajes se encuentran en el espacio urbano, ambas mujeres en actitud de diálogo; una de ellas da la espalda mientras la otra es retratada de frente, la cual yace recostada usando una minifalda que deja ver un fragmento de lo que podría ser parte de una prenda interior. Ambos personajes se ubican en lo que parece ser la entrada de una residencia o burdel, al lado aparecen esquemáticamente algunas letras (signos) que sugieren el nombre del establecimiento, y al fondo unas escalas dan acceso al interior del lugar. Es claro que las mujeres que allí se muestran, residen o trabajan en ese negocio pues evidentemente están en actitud de espera de algún cliente o amante.

⁴⁴ Voyeurista según la RAE: Del francés *vyeur* e *-ista*: Persona que disfruta contemplando actitudes íntimas o eróticas de otras personas. Como alternativa al galicismo crudo *voyeur* ('persona que disfruta contemplando actitudes íntimas o eróticas de otros'), se recomienda usar en español el término *voyerista* (pron. [boyerísta]) — creado a partir de la voz francesa, pero de forma plenamente española—, que circula ya por varios países americanos y se documenta también en España: «Además de *necrófilo*, eres un *voyerista*» (Assad *Cenizas* [Col. 1989]). También puede usarse como adjetivo: «Trabaja [su mujer] en un curioso *prostíbulo voyerista*» (Cabrera *Cine* [Esp. 1999]). Con el sentido de 'actitud propia del voyerista' se emplea el término *voyerismo* (pron. [boyerísmo]): «Ese es el pecado lamentable del *voyerismo*» (Vallejo *Virgen* [Col. 1994]). Se desaconseja el uso de las graffias híbridas *voyeurismo* y *voyeurista*. Como equivalente coloquial existe en español el término *mirón*.

La temática de la prostitución no ha sido entonces un motivo de representación novedosa dentro de la historia del arte. Muchos fueron los artistas que se inspiraron en este rol de la mujer y la mayoría de ellos lo hicieron desde la experiencia fáctica, desde el enamoramiento, el odio o la admiración hacia ellas. Algunos de ellos, que se podrían mencionar, son Francisco de Goya, Édouard Manet, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, y el más influyente de ellos respecto el tema en cuestión fue Henri de Toulouse-Lautrec⁴⁵. En su obra Lautrec encuentra una fascinación por explorar la vida nocturna de París del siglo XIX; burdeles, bares y prostitutas son un tema recurrente en su trabajo, la observación aguzada por el sentimiento voyerista, lo llevó a pintar escenas íntimas entre las prostitutas y sus clientes, incluso entre ellas mismas, creando así un testimonio que da cuenta de la cultura del entretenimiento, el ocio, el sexo y los placeres. Sin embargo la obra de Ramírez y Jaramillo se encuentra alejada de aquellas excitantes y placenteras representaciones del ejercicio de la prostitución que se encuentran en el trabajo plástico de Lautrec. Mientras que en éste se aprecia el disfrute y el goce de la vida nocturna, en el caso de los artistas colombianos se reflejan la siniestridad, el miedo y la vulnerabilidad.

La crítica de arte se encargó de legitimar a Ramírez y Jaramillo dentro de la generación urbana, pues fueron aquellos encargados en aprehender los espacios de una manera diferente, a través de la experiencia, lo que le confiere un valor etnográfico tanto a sus piezas como a su trayectoria como artistas. La evidente influencia de la fotografía hizo que las pinturas de Saturnino y Óscar tuvieran un gran valor documental, pues era tanta la insistencia en sus temáticas que más parecen historias unidas, escenas imbricadas a modo de serie documental que registraba la vida nocturna de Medellín en los años setenta.

⁴⁵ La fascinación que sentía por los locales de diversión nocturnos le llevó a frecuentarlos con asiduidad y hacerse cliente habitual de algunos como el Salón de la Rue des Moulins, el Moulin de la Galette, el Moulin Rouge, Le ChatNoir o el Folies Bergère. Todo lo relacionado con este mundo, incluida la prostitución, constituyó uno de los temas principales en su obra.

Con respecto a la obra de Jaramillo, Méndez (2015) asegura, sobre la representación de las vestimentas, que éstas:

son capaces de delatar la clase social; pueden pasar de ser atuendos modestos de sus primeros dibujos, a los excesos y brillos de su trabajo en los años ochenta –con vestidos de otro estrato, otra moda, inclusive la estética mafiosa que ya hacía parte de la vida de Medellín para entonces– (p. 48).

Tanto Saturnino como Óscar se encontraban expuestos a experimentar y sortear todo tipo de sentimientos, la atmósfera de los bares, las calles, y los prostíbulos; todo ello ofrecía suficiente información que posteriormente era plasmada por los artistas en sus pinturas. Así es como la estética de lo siniestro, entonces, puede integrarse a la obra de Saturnino y Óscar en tanto aprehensión visual y experimental. Es decir, no sólo las pinturas de estos artistas se muestran de manera semántica, plástica, denotativa y connotativamente siniestra –dadas las condiciones de anonimato, crudeza y azar con la que se representa a los sujetos-, sino que también se integran tácitamente a la experiencia que tiene el artista dentro de los espacios urbanos en los cuales pinta sus obras. En otras palabras, el espectador no sólo se enfrenta a una representación de algo que lo desborda, que le es ajeno y por lo cual la sociedad tiene un fuerte rechazo; sino que también se enfrenta a cuestionarse si es capaz de habitar estos mismos espacios y confrontar estas personas tal como lo hace el artista; con la variante que representa el factor de la noche, asociada connotativa y semiológicamente con el peligro, el azar, la muerte, el pecado.

Cuando se habla de *siniestro*, se debe entender además, que el espectador se enfrenta al sentimiento de visceralidad, una vez lo bello y lo sublime se desbordan; es decir la siniestridad no se da de forma independiente, sino que deviene; pues hace parte y es condicionante a la vez

de lo que se aprehende como bello. En el libro *Lo Bello y lo Siniestro* (1982) del filósofo español Eugenio Trías, el autor da una clara explicación de cómo surge este proceso:

Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye el *ipso facto* el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado (pp. 27-28).

La experiencia estética que puede tenerse con las obras, tiene relación similar respecto a la experiencia fáctica que se da dentro de las dinámicas del espacio urbano. La mujer, el cliente, el transeúnte, son sujetos que devienen siniestridad, pues el azar es una constante que define el relacionamiento de quienes habitan estos lugares. Para entender mejor el concepto de lo siniestro desde los actores que se hallan en el espacio urbano, es pertinente citar nuevamente a Manuel Delgado (1999), el cual hace una descripción del sujeto en proceso *liminal* y a los cuales denomina como transeúntes o *monstruos del umbral*. Allí el autor, en relación con el proceso de *liminalidad*⁴⁶, argumenta que el sujeto:

Ya no es lo que era, pero todavía no es lo que será. Quienes están en ese umbral «no son ni una cosa, ni la otra; o tal vez son ambas al mismo tiempo; o quizás no están aquí ni allí; o incluso no están en ningún sitio -en el sentido de las topografías culturales

⁴⁶ La liminalidad (del latín *limes* "límite" o "frontera") es cuando no se está ni en un sitio (que puede ser físico o mental), ni en otro. Es estar en un umbral, entre una cosa que se ha ido y otra que está por llegar. La enfermedad, la adolescencia, el duermevera o la locura transitoria, son estados liminales, como también lo son los viajes, ya sean por placer o por necesidad. También puede haber lugares liminales, como un aeropuerto o una cárcel, y pueden ser eventos personales o grupales. El concepto de liminalidad es una noción desarrollada en el libro "Ritos de paso", por Arnold Van Gennep, tomada posteriormente por Victor Turner, y alude al estado de apertura y ambigüedad que caracteriza a la fase intermedia de un tiempo-espacio tripartito (una fase preliminar o previa, una fase intermedia o liminal y otra fase posliminal o posterior). Tomado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Liminalidad#:~:text=El%20concepto%20de%20liminalidad%20es,previa%2C%20una%20fase%20intermedia%20o>

reconocidas-, y están, en último término, entre y en mitad de todos los puntos reconocibles del espacio-tiempo de la clasificación estructural (p. 106).

Esta transición sin duda ofrece al sujeto una *libertad provisional*, ya que, como más adelante explica Delgado:

La condición ambigua de quienes se hallan en una situación liminal, las dificultades o la imposibilidad de clasificarlos con claridad -puesto que no son nada, pura posibilidad, seres a medio camino entre lugares sociales-, es lo que hace que se les perciba con mucha frecuencia como fuentes de inquietud y de peligro (p. 106-107).

Esto explica que los personajes representados por los artistas sean ambiguos, las prostitutas pueden ser tan buenas o malas tal como sean interpeladas por el otro. Los sujetos andróginos fluctúan dentro del universo de lo masculino y lo femenino, el acto sexual podría ser placentero como también tornarse violentamente agresivo, o podría implicar el contagio de una enfermedad venérea, un embarazo no deseado, etc. Estas son las variantes a las cuales se expone tanto el sujeto femenino como el hombre en el ejercicio de la prostitución y que se desbordan claramente en siniestridad manifiesta.

Finalmente para concluir el análisis estético de las obras, se ha de entender que la dualidad entre lo privado del espacio en el cual se representa el sujeto femenino en la obra de Saturnino Ramírez, y lo público para el caso de la obra de Óscar Jaramillo; tienen una correlación directa con los términos *Heilimch* y *Unheilimch*⁴⁷ los cuales son asumidos por Julia Kristeva (1991) bajo un análisis freudiano de los mismos, argumentando que:

En efecto, Freud quiere demostrar en primer lugar, a partir de un estudio semántico del adjetivo alemán *heimlich* y de su antónimo *unheimlich*, que hay un sentido negativo cercano al antónimo que se vincula ya al término positivo *de heimlich*, “familiar”, que

⁴⁷ Adjetivos alemanes que son opuestos Heimlich: conocido, familiar; Unheimlich: extraño, tenebroso, siniestro.

significaría también “secreto”, “oculto”, “tenebroso”, “disimulado”. Así, en la palabra *heimlich* misma, lo familiar y lo íntimo se convierte en su contrario, alcanzando el sentido opuesto de “inquietante extrañeza” que contiene *unheimlich*.

Esto explica entonces, cómo la siniestridad deviene aun en los espacios que son familiares, reconocidos o que hacen parte de la intimidad. Para ser más precisos, tanto la mujer que se encuentra en el espacio público como la mujer que es representada dentro de su espacio íntimo en su cuarto, están expuestas a la siniestridad en tanto existe azar e incertidumbre. Esto explica el sentimiento de angustia constante al cual la autora hace referencia cuando explica la exposición que sufre el *yo* ante lo desconocido, ante aquello que le es extraño y que entonces, en un acto de defensa, el inconsciente primitivo o el súper *yo* revierte aquello a lo que le teme y lo exterioriza convirtiéndose en un sujeto igualmente siniestro ante la mirada del otro.

Para concluir, se ha de entender que lo público y lo privado son conceptos que se relativizan en tanto existan múltiples modos de habitar la urbe y que en este capítulo se han analizado enfocados en estudios de caso puntuales. Con lo privado no sólo se ha hecho referencia a los roles o a las labores domésticas, sino también a aquellos momentos que se confinan a la intimidad del hogar. Lo mismo sucede con el concepto de lo público, ya que no sólo se muestran los prejuicios que se tienen para con el género femenino en tal espacio, sino también cómo dicho género, en un acto de subversión, hace uso de su cuerpo en el mismo, y cómo el hombre es un sujeto que se extingue fácilmente entre la ambigüedad y el anonimato que confiere el relacionamiento urbano en la noche. Se puede ver además cómo estas interacciones poseen una estética que se aprehende desde la experiencia y cómo finalmente los artistas les sortearon en igual medida que los protagonistas de sus obras, y luego en una menor medida los espectadores en una experiencia secundaria.

6. CONCLUSIONES

A lo largo de la investigación se ha podido comprobar entre otras cosas, que el uso de herramientas metodológicas propias del campo del arte, como lo es la iconografía e iconología, no sólo siguen vigentes, sino que contribuyen a elaborar nuevos discursos sobre las obras de arte. En este caso, su uso ha permitido además, hacer una reconstrucción historiográfica alrededor del objeto artístico, lo cual ofrece una idea sobre el contexto social, político y cultural que permeó tanto al artista como a la producción de sus obras. Por otro lado, el uso de la estética y la semiología, han permitido ahondar sobre conceptos que aunque no son evidentes a primera vista en la obra artística, posibilitan develar aquellas intenciones, ideologías y temas por los cuales se han sentido atraídos los artistas y que han decidido no plasmar de una manera explícita ni figurativa, pero que subyacen de manera intrínseca en sus pinturas.

El apoyo teórico desde los campos de la sociología, la filosofía, el psicoanálisis, y la crítica feminista y social del arte, han ayudado también a enriquecer los análisis de las obras; de este modo se ha podido obtener importantes hallazgos que ayudan a reforzar la hipótesis inicialmente planteada, la cual busca a lo largo del proceso investigativo comprobar cómo ha surgido el cambio -no sólo desde la concepción social sino desde la representación artística- de la mujer entre objeto o motivo visual a sujeto político y social.

Los resultados de la investigación en primera instancia se encargan de demostrar cómo la mujer colombiana ha estado subordinada política y socialmente por una ideología patriarcal la cual se ha encargado de confinarla al ámbito de lo privado y le confiere toda labor doméstica, alejándola de cualquier posibilidad de ejercer un rol en el contexto de lo público y lo social. Esto justifica que las primeras representaciones del sujeto femenino en el campo artístico colombiano obedecieran a temáticas como la maternidad, el retrato de la burguesía y las heroínas o

representaciones religiosas y mitológicas. El hecho de que aquellas representaciones posteriormente evolucionaran de manera progresiva desde los desnudos de Epifanio Garay hasta los que realizó Débora Arango, se debió a un cambio de consciencia en el sujeto femenino, lo cual hizo posible que en el campo político, la mujer pudiera ejercer el derecho al voto y por tanto pertenecer a la vida pública.

Allí se presencia el primer paso hacia la transición de la mujer de ser objeto tanto social como motivo visual a ser un sujeto político y social, el cual se complementa una vez entrada la década de los sesenta y setenta, donde se conforman los primeros grupos de lucha femenina, los cuales buscan obtener derechos que le permitieran tener el poder de decidir sobre su cuerpo, obtener la igualdad en condiciones laborales con respecto al hombre, y poder ejercer cada vez más funciones políticas y sociales.

Esta hipótesis se ha podido comprobar gracias al estudio y análisis de las obras de los artistas Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Saturnino Ramírez y Óscar Jaramillo, quienes fueron seleccionados inicialmente por una cuestión de atracción hacia su obra y que posteriormente se convirtieron en el pilar fundamental sobre el cual se atestiguan aquellos cambios sociales y culturales con respecto al género femenino en Colombia.

Ha sido también circunstancial que los cuatro artistas seleccionados correspondieran a dos periodos de gran convulsión política y social en Colombia; el periodo conocido como la gran violencia entre la década de los cuarenta y cincuenta; y el periodo de la urbanización el cual inicia su desarrollo en la década de los setenta. Esto significó que pudieran hallarse muchas más correspondencias que ayudaban a reforzar tal hipótesis, así como el hecho de que en ambos periodos se dieran las dos primeras olas del feminismo: la primera conocida como sufragista y la

segunda que se conoce como el momento de revolución y subversión ideológica, donde se desarrollan con gran fuerza las teorías de género y la crítica feminista.

Para terminar, a nivel visual y conceptual también se encontraron nuevos hallazgos en las obras de los artistas; sobre Pedro Nel Gómez con su obra Barequera, por ejemplo, se ha evidenciado una relación entre los temas de la maternidad, el trabajo y la desnudez, y se ha hecho una lectura a la luz de textos de teoría feminista del arte lo cual le otorga un nuevo valor semántico a sus piezas. En el caso de Débora Arango el redescubrimiento de su obra Montañas ha sido de gran agrado pues se encuentran dos correspondencias importantes con las obras: la Venus de Willendorf y La Cazadora de los Andes de Felipe Santiago Gutiérrez. Finalmente en las obras de Saturnino Ramírez y Óscar Jaramillo, se hallaron elementos de contraste estético que permiten analizarlas bajo el concepto de siniestridad, además de la relación que estas obras guardan con las concepciones de lo público y lo privado, y en general con las variantes estéticas que relativizan la sexualidad y los nuevos espacios de habitabilidad de la mujer.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, B. y Marcha, I, (2011). Cuerpo femenino y abyección en los desnudos de Débora Arango. *Cuadernos Kóre*. Revista de historia y pensamiento de género. Vol.1/Nº5 pp. 121-156. ISSN: 1889-9285/ EISSN: 1989-7391.
- Aguirre, L. (2004). Método y metodología en el desarrollo de la investigación “La imagen en la revista Cromos: 1916-1936 valor visual y estético”, Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, Departamento de Artes Visuales.
- Arango, G. D. y Fernández, C. (2006). Pedro Nel Gómez, acuarelista. Editor Universidad de Antioquia. ISBN: 9586558452, 9789586558457. Ubicado en: Casa Museo Pedro Nel Gómez.
- Arango, S. y Gutiérrez, A. (2002). Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia. Editorial Universidad de Antioquia. ISBN: 9586555860, 9789586555869. Ubicado en: Biblioteca Universidad de Antioquia, Medellín.
- Bourdieu, P. (1998). La dominación masculina. Colección Argumentos. ISBN: 978-84-339-0589-5. Recuperado de: <http://www.nomasviolenciacontramujeres.cl/wp-content/uploads/2015/09/Bondu-Pierre-la-dominacion-masculina.pdf>
- Burke, P. (2005). Visto y no Visto: el uso de la imagen como documento histórico. Editorial Crítica. Recuperado de: <http://rodolfojunta.com.ar/Patrimonio/Biblio%20032.pdf>
- Calderón, S. C. (1990). 50 años, Salón Nacional de Artistas. Instituto Colombiano de Cultura. Recuperado de: <http://salonesdeartistas.com/content/50-a%C3%B1os-del-sal%C3%B3n-nacional-de-artistas>
- Cerda, Hugo. (2008). Los elementos de la investigación. Cómo reconocerlos, diseñarlos y construirlos. Bogotá: El Búho. ISBN: 958-9023-65-7. Recuperado de: https://www.academia.edu/32462228/Documents.tips_cerda_hugo_los_elementos_de_la_investigacion_pdf

- Código Civil de los Estados Unidos de Colombia (26 de mayo de 1873). Código Civil de la Unión [ley 84 - Artículos 87- 88]. Recuperado de: <http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?id=1827111>
- Cordero, K. y Sáenz, I. (2001). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana. ISBN: 9688596337, 9789688596333. Ubicado en: colección privada.
- De Beauvoir, S. (1948). *El segundo sexo*. Editorial Sudamericana (1999). ISBN: 9500715767, 9789500715768. Recuperado de: https://www.segobver.gob.mx/genero/docs/Biblioteca/El_segundo_sexo.pdf
- Didi-Huberman, G. (2000). *Ante el Tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Editor Adriana Hidalgo 2006. ISBN 9871156324, 9789871156320. Recuperado de: https://imagenesotras1.files.wordpress.com/2016/08/xtra_didi_hubermanante-el-tiempo.pdf
- Echavarría, A. (2017). *La identidad antioqueña en el cine colombiano: un análisis desde la psicología social*. Universidad Externado de Colombia. Doctorado en Estudios Sociales, Bogotá. Recuperado de: https://bdigital.uexternado.edu.co/bitstream/001/913/1/DLA-Spa-2017-La_identidad_antioque%C3%B1a_en_cine_colombiano_Trabajo_de_grado.pdf
- Fino Gómez, C. O. (2017). Felipe Santiago Gutiérrez visita Bogotá por invitación de Rafael Pombo para fundar la academia Vázquez: una teoría femenina de la producción artística como producto del diálogo interatlántico. *Designia*, 5(1), 93-113. Recuperado de: https://www.academia.edu/35982130/Felipe_Santiago_Guti%C3%A9rrez_visita_Bogot%C3%A1_por_invitaci%C3%B3n_de_Rafael_Pombo_para_fundar_la_Academia_V%C3%A1zquez_una_teor%C3%ADa_femenina_de_la_producci%C3%B3n_art%C3%ADstica_como_producto_del_di%C3%A1logo_interatl%C3%A1ntico
- Gombrich, E. (1950). *La Historia del Arte*. ISBN: 9780714832470. Recuperado de <https://historiadelararteuacj.files.wordpress.com/2016/08/gombrich-ernst-h-historia-del-arte.pdf>

- González, A. R. y Molinares, G. I. (2013). Movimiento obrero y protesta social en Colombia. 1920-1950, Historia Caribe No.22. Volumen 8. Enero-Junio 2013. (pp.167-193).
Recuperado de:
http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/Historia_Caribe/article/view/924
- González, Z. J. (2007). Derecho y sexualidad: ¿liberación o represión?. En: Colombia. 2007. Estudios de Derecho. ISSN: 0120-1867 p.60 - 72 v.64. Área Ciencias Sociales y Derecho.
Recuperado de:
http://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/12006/1/GonzalezJulio_2007_DerechoSexualidadLiberacion.pdf
- Giddens, A. (1991). Sociología. Alianza Editorial. Madrid, España. ISBN: 84-206-8176-8.
Recuperado de: http://www.ula.ve/ciencias-juridicas-politicas/images/NuevaWeb/Material_Didactico/ProfeKirby/7241772-Anthony-Giddens-Sociologia.pdf
- Gutiérrez, G. A. (2011). Marta Traba y el Arte Colombiano. En Artes la Revista. Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. No. 17. Volumen 10. Noviembre de 2011. ISSN: 1657-3242. Recuperado de: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/issue/view/2046>
- Hoyos, L. A. (2015). Rosas y espinas. Representaciones de las mujeres en el arte colombiano 1868-1910. Revista CS, no. 17, pp. 83-108. Cali, Colombia: Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Icesi. Recuperado de:
<http://www.scielo.org.co/pdf/recs/n17/n17a05.pdf>
- Jaramillo, C. (2004). Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia. En Artes la Revista. Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. No. 7. Volumen 4. Enero – julio de 2004. ISSN: 1657-3242. Recuperado de:
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/22796/18780>
- Jiménez, M. (2017). El voto femenino en Colombia: primer logro en la búsqueda de la equidad de género. 60 años del voto femenino: un hito para celebrar y un momento de reflexión. Revista Nuestra Huella. Edición No. 129 pp.4-7. Recuperado de:
<https://www.registraduria.gov.co/-Revista-Nuestra-Huella-.html>

- Kristeva, J. (2008). Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline. Editor Siglo XXI. ISBN: 9682315158, 9789682315152. Recuperado de:
<http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/Julia%20Kristeva%20-%20Poderes%20de%20la%20Perversi%C3%B3n.pdf>
- Kristeva, J. (1991). Extranjeros para nosotros mismos. Hombre y sociedad. Editor Plaza & Janes. ISBN: 8401230225, 9788401230226. Ubicación: Colección privada.
- Lamus, C. D. (2010). De la subversión a la inclusión: movimientos fe mujeres de la segunda ola en Colombia, 1975-2005. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. ISBN 978-958-8181-66-0. Recuperado de:
https://www.academia.edu/27371280/De_la_subversi%C3%B3n_a_la_inclusi%C3%B3n_movimientos_de_mujeres_de_la_la_segunda_ola_en_Colombia_1975-2005
- LaRosa, M. y Mejía, G, (2014). Historia Concisa de Colombia. Penguin Random House Grupo Editorial Colombia. ISBN: 9585446065, 9789585446069. Recuperado de:
file:///Users/juan/Downloads/Historia_concisa_digital.pdf
- Lippard, L. (1983). *Overlay, contemporary art and the art of prehistory*, Capítulo. Feminism and Prehistory, Pantheon Books-Random House, Inc., New York. ISBN: 0-394-71145-9. Recuperado de:
https://monoskop.org/File:Lippard_Lucy_Overlay_Contemporary_Art_and_the_Art_of_Prehistory_1983.pdf
- Londoño, V. Santiago. (1995). Historia de la pintura y el grabado en Antioquia. Editorial Universidad de Antioquia. ISBN: 958655192X, 9789586551922. Ubicado en : Biblioteca Universidad de Antioquia, Medellín.
- Luna, L. y Villareal, N. (1994). Historia Género y Política. Movimientos de mujeres y participación política en Colombia, 1930-1991. Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad. Universidad de Barcelona. ISBN: 84-477-0320-7. Ubicación: Colección privada.
- Marchán, F. S. (1986). Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”, Antología de Escritos y Manifiestos. Akal Ediciones, Madrid (1994).

- ISBN: 84-7600-105-3. Recuperado de:
https://www.academia.edu/33245156/Del_Arte_objetual_al_Arte_de_Concepto_Sim%C3%B3n_Marchad_Fiz_.pdf
- Méndez, M. (2015). Seducción: realismo extremo en la década del setenta en Colombia. Editor Fundación Gilberto Alzate Avendaño. ISBN: 9588471729, 9789588471723. Ubicado en: Colección privada.
- Palacios, M. (2003). Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875-1994. Editorial Norma. Bogotá. ISBN: 978-04-7155-X. Recuperado de:
<http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/1070>
- Panofsky, E. (1987). El significado en las artes visuales. Editor Alianza Forma. España. ISBN: 84-206-7004-99788420620121. Recuperado de:
[http://soda.ustadistancia.edu.co/enlinea/artes_creacion-texto-y-cont-estetica-hist-arte_ricardosuarezI/Significado_artes_visuales_Erw\[1\].pdf](http://soda.ustadistancia.edu.co/enlinea/artes_creacion-texto-y-cont-estetica-hist-arte_ricardosuarezI/Significado_artes_visuales_Erw[1].pdf)
- Pappe, S. (2001). Historiografía Crítica. Una reflexión teórica. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco. México. ISBN: 970-654-844-0. Recuperado de:
<http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1763>
- Patricia, B. N., González-Arratia, N.I., Gurrola, G.M., y Moysén, A. (2005). Investigación Cualitativa. Ciencias Sociales. Sociología. Universidad Autónoma del Estado de México. ISBN: 968-835-947-5. Recuerpado de:
<http://repositorio.minedu.gob.pe/handle/123456789/4641>
- Reyes, C. A y Romero, C. M. (2005). Mujeres y trabajo en Antioquia durante el siglo XX. Formas de asociación y participación sindical. Ediciones Escuela Nacional Sindical. ISBN: 958-8207-38-X. Recuperado de: <http://www.ens.org.co/wp-content/uploads/2016/12/Ensayos-Laborales-13-Mujeres-y-trabajo-en-Antioquia-durante-el-siglo-XX-Formas-de-asociaci%C3%B3n-y-participaci%C3%B3n-sindical.pdf>
- Rodríguez, P. E. (1890). Código Penal Colombiano. Librería Colombiana Camacho Roldán y CIA S.A. Librería Americana Concha y Michelsen. Bogotá. Recuperado de:
https://archive.org/details/codigo_penal_colombiano_1890

- Sazbón, J. Silbermann, A. Bourdieu, P. Brown, R. Clause, R. Karbusicky, V. Luthe, H. Watson, B. (1968). *Sociología del arte* Colección Teoría e investigación en ciencias. Ediciones Nueva Visión Buenos Aires. Ubicado en: Colección privada.
- Serrano, B. H. (2017). Catedrático institutense y artista plástico-cronista: Felipe S. Gutiérrez. Editorial La Colmena, [S.l.], n. 37, p. 45-56, oct. 2017. ISSN 2448-6302. Recuperado de: <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6429>
- Serrano, E. (1985). *Cien años de arte colombiano, 1886-1986*. Editor Museo de Arte Moderno de Bogotá. ISBN: 9589084060, 9789589084069. Recuperado de: https://villegaseditores.com/libro_en_linea2020.html?isbn=9589084060&capitulo_id=79072#contenido
- Solarte, G. R. (2016). *Representaciones del sujeto femenino en el arte y la literatura de la violencia colombiana*. Universidad de Valladolid. Recuperado de: https://www.academia.edu/30796288/Representaciones_del_sujeto_femenino_en_el_arte_y_la_literatura_de_la_violencia_colombiana.pdf
- Trías, E. (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Ariel S.A Barcelona, España. Octava edición actualizada. ISBN: 84-344-1219-5. Ubicación: Colección privada.
- Ulrich, O. H. (2009) *Breve historia del comisariado*. Exit Publicaciones. Madrid. (pp. 89-112). ISBN: 8493734713, 9788493734718. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/321285494/Breve-Historia-Del-Comisariado-Hans-Ulrich-Obrist>
- Umaña, L. E. *et al.* *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social... Historia y geografía de la violencia. Elementos estructurales del conflicto. Sociología de la violencia*. 2ª edición, volumen 1. Editorial Tercer mundo. (1963).
- Vélez, B. G. (2008). *La construcción social del sujeto político femenino. Un enfoque identitario-subjetivo. Las ciencias sociales estudios de género*. Universidad Autónoma del Estado de México. ISBN: 978-970-819-068-8. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/315077866_La_construccion_social_del_sujeto_politico_femenino_un_enfoque_identitario-subjetivo