

**Lectura Crítica De Las Formas De Representación Femenina En La Obra Artística De
Darío Morales Y Hernando Tejada**

Autora

Manuela Gutiérrez Bernal

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

Asesora

Julián Zapata Rincón

Maestra en Artes Plásticas

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

MEDELLÍN

2021

**Lectura Crítica De Las Formas De Representación Femenina En La Obra Artística De
Darío Morales Y Hernando Tejada**

Manuela Gutiérrez Bernal

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

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

MEDELLÍN

2021

A las mujeres

Agradecimientos

A mis padres, Pedro Gutiérrez y Clara Bernal, a mi hermana Luisa Gutiérrez Bernal y a mi abuela María Custodia Tibaguy gracias por el apoyo incondicional que me han brindado siempre. A mis maestros, Fernando Rojo, por compartirme su conocimiento durante este largo camino y Melissa Aguilar, por ayudarme a establecer las bases para el desarrollo de este proyecto. A mi asesora, Juli Zapata, por su compromiso y apoyo durante todo este tiempo. A mis amigos, David Salazar, Anderson Gómez, Alejandro Valencia, Jhonny Tejada y Camila López, por estar para mí en los momentos difíciles y motivarme a persistir.

Tabla De Contenido

RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN.....	7
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	10
JUSTIFICACIÓN.....	12
OBJETIVOS.....	14
OBJETIVO GENERAL	14
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	14
1. MARCO TEÓRICO.....	15
1.1 ANTECEDENTES	15
1.2 NUEVOS EVENTOS, ESPACIOS Y LENGUAJES: REVISIÓN AL CONTEXTO ARTÍSTICO COLOMBIANO EN LA DÉCADA DE LOS SETENTA.....	19
1.3 FEMINISMO, TEORÍAS FEMINISTAS E HISTORIA DEL ARTE.....	26
2. METODOLOGÍA	31
3. DARÍO MORALES Y HERNANDO TEJADA: PROCESOS, EXPERIMENTACIONES Y CONSOLIDACIÓN DE LÍNEAS DE TRABAJO PROPIAS.....	33
3.1 EL BODEGÓN Y EL DESNUDO FEMENINO, DOS CONSTANTES EN LA OBRA DE DARÍO MORALES.....	33
3.2 HERNANDO TEJADA EN BUSCA DE LO PROPIO: VIAJES, ILUSTRACIONES, PINTURAS Y ESCULTURAS.....	42
4. ¿CÓMO SE REPRESENTAN LAS MUJERES A SÍ MISMAS?.....	51
4.1 LA APARICIÓN DE LAS ARTISTAS MUJERES Y LA REPRESENTACIÓN DE SÍ MISMAS.....	52
4.2 UNA MUJER REPRESENTANDO A LAS MUJERES: LOS DESNUDOS DE DÉBORA ARANGO	60
4.3 ENTRE BURDELES Y CASAS: LAS MUJERES DE MARÍA DE LA PAZ JARAMILLO	68
5. LA MIRADA DEL HOMBRE SOBRE LA MUJER.....	74
5.1 EL CUERPO IDEALIZADO.....	74
5.2 LAS MUJERES OBJETO.....	81
6. CONCLUSIONES.....	89
BIBLIOGRAFÍA.....	93

Resumen

Proponiendo una revisión al discurso masculino hegemónico de la historia del arte, esta investigación analiza críticamente las producciones artísticas de Darío Morales y Hernando Tejada, para mostrar cómo esta narrativa ha condicionado a las mujeres en el arte y en la sociedad. Desde las teorías feministas, se busca visibilizar el trabajo de las mujeres artistas, quienes proponen una narrativa en la que ellas se pueden representar a sí mismas, que se contrapone con la mirada de los hombres, quienes han presentado a la mujer como un objeto sexual y de deseo.

Palabras claves: Darío Morales, Hernando Tejada, pintura, escultura, mirada masculina, cuerpo femenino, objeto sexual, objeto de deseo, teorías feministas.

Introducción

En la historia del arte occidental el cuerpo de la mujer ha sido una constante siendo el centro de atención en las obras de los artistas hombres. Desde las teorías feministas, las mujeres han analizado críticamente esa, pues en ella predomina el discurso del hombre, el cual se ha encargado de moldear a la mujer, al proponer desde su representación cómo se debe ver y cómo debe ser.

Al analizar la historia del arte colombiano, este mismo discurso ha condicionado a las mujeres, por esta razón, esta investigación plantea una mirada crítica a esa historia, tomando como base las teorías feministas para examinar las producciones artísticas de Darío Morales y Hernando Tejada, quienes durante la década de los setenta continuaron representando a las mujeres, mostrando con sus obras lo femenino desde su mirada y experiencia como hombres. Cabe destacar además que, en este entonces, el campo artístico colombiano estaba cambiando con las prácticas artísticas marcadas por un carácter conceptual y procesual que se estaban desarrollando, pero estos dos artistas, siguieron haciendo uso de medios tradicionales como el dibujo, la pintura y la escultura, donde es evidente que para el trabajo creador de los artistas hombres, las mujeres son un recurso indispensable.

Para el desarrollo de esta investigación se tiene un objetivo principal con el que se busca contrastar cómo desde la mirada hegemónica masculina, fueron representadas las mujeres en las obras de los artistas Darío Morales y Hernando Tejada en la década de los setenta del siglo XX. A partir de tres objetivos específicos se realizará este análisis, el primer objetivo estudia las obras de ambos artistas en función de sus intereses y el contexto en el que se desarrollaron, una revisión que permite entender los cambios que se dieron en sus producciones artísticas. La primera unidad temática *Darío Morales y Hernando Tejada: procesos, experimentaciones y consolidación de*

líneas de trabajo propias, hace énfasis en las producciones artísticas de Morales y Tejada, mediante las cuales se analiza las diferentes exploraciones que realizaron para poder establecer una línea de trabajo propia. Esta revisión permite conocer sus procesos e intereses, que posibilita a su vez poder analizar un conjunto de obras posteriormente.

El segundo objetivo revisa los discursos que empezaron a proponer las mujeres artistas con su participación en el campo artístico colombiano durante el siglo XX, centrándose en las artistas Débora Arango y Maripaz Jaramillo, con ello, se visibiliza el papel de las mujeres en el campo artístico colombiano, puesto que dentro de la historia del arte han sido excluidas, con sus producciones artísticas han sido las encargadas de brindar una mirada sobre sí mismas que dista completamente de la de los hombres.

La unidad temática *¿Cómo se representan las mujeres a sí mismas?*, hace una exploración a las mujeres que desde el siglo XIX decidieron ser artistas, pero dentro de la crítica sus obras fueron catalogadas como arte femenino, lo cual les impidió estar dentro de la historia del arte. Gracias a los primeros pasos que dan, en el siglo XX las mujeres pueden acceder a la educación artística y aunque tienen ciertas restricciones al momento de hacer sus representaciones, desde su posición como artistas proponen una narrativa femenina en donde ellas desde su experiencia son las protagonistas. Puntualmente, se analizan las obras de Débora Arango y María de la Paz Jaramillo, para con ellas presentar una historia diferente en la que las mujeres se representan a sí mismas.

El tercer objetivo analiza críticamente un conjunto de obras de Darío Morales y Hernando Tejada resaltando cómo las mujeres siguen siendo un recurso en el arte mediante la mirada masculina hegemónica, entonces al tener la mirada de las mujeres sobre sí mismas que desde inicios del siglo XX logran establecer, las producciones artísticas desarrolladas en la década de los

setenta por ambos artistas dan cuenta de cómo desde el arte se siguen estableciendo estereotipos sobre las mujeres. En la última unidad temática *La mirada del hombre sobre la mujer*, analiza un conjunto de obras de Darío Morales y Hernando Tejada. Aunque sus técnicas son diferentes ambos coinciden en la mirada que proponen sobre la mujer, donde esta es concebida como un objeto sexual y de deseo y su cuerpo es representado para complacer al espectador, con cada una de estas piezas el discurso masculino hegemónico se sigue alimentando y aún en esta década los hombres establecen cómo debe verse y ser la mujer.

Planteamiento Del Problema

El problema de la representación del cuerpo de la mujer ha sido una constante en la historia del arte y en el campo artístico colombiano, no ha sido la excepción. Es por esto necesario repensar la manera en que se ha representado este cuerpo, dándole prioridad a la década de los setenta del siglo XX, un momento en el que se empiezan a desarrollar nuevas prácticas artísticas en el país marcadas por un carácter conceptual y procesual que buscaron salirse de medios como la pintura y la escultura en la manera en que se habían concebido en décadas anteriores. Artistas como Bernardo Salcedo, Beatriz González, Antonio Caro, Eduardo Hernández, María Teresa Cano, Álvaro Barrios o María Evelia Marmolejo hacen parte de esta generación interesada por explorar nuevos lenguajes y preguntas en el arte. No obstante, aunque para la historia este va a ser un punto importante de reflexión, no hay que dejar de lado el cuerpo de la mujer que ha sido representado constantemente, incluso por esta razón el desnudo es un género de la pintura y en la década en cuestión seguía siendo recurrente en diferentes producciones artísticas.

En este contexto de cambios, hubo otros artistas que continuaron trabajando desde los medios tradicionales, el trabajo de los artistas Darío Morales (Cartagena, 1944-París, Francia, 1988) y Hernando Tejada (Pereira, 1924-Cali, 1998) se mantiene dentro del uso de la pintura, la escultura y el dibujo. En la producción artística de Morales siempre hay dos constantes, el realismo y el desnudo femenino, el cual pinta, dibuja o esculpe, mediante su imaginación o la representación a partir de una modelo, donde siempre va a estar presente la figura femenina en diferentes posiciones y en diversos espacios cotidianos: un baño, una habitación, una sala de estar o frente a una ventana. Por su parte, Tejada tiene una diversidad de motivos en su representación plástica. Sin embargo, los ejes de interés para este trabajo se centran principalmente en las obras asociadas con la representación de la figura femenina y, aunque compartió con Morales el uso de medios

como la pintura y el dibujo, su producción artística estuvo principalmente centrada en la escultura mediante la talla en madera; obras dentro de las cuales son representativas las denominadas “mujeres-objeto”.

Por lo anteriormente mencionado, se busca revisar cómo la historia del arte colombiano ha sido construida desde un discurso masculino hegemónico, donde los artistas hombres han sido los protagonistas y además de esto han planteado cómo deben ser y cómo se deben ver las mujeres. Entonces, mediante un ejercicio autoral interpretativo tomando como base diferentes disciplinas y metodologías de análisis como la historia, la estética, la semiótica o los estudios iconográficos lo que se propone en este proyecto monográfico es, a través de una investigación curatorial –y, por tanto, posicionada–, plantear una lectura crítica contrastada entre las maneras en que ambos artistas abordaron, durante los años setenta, a la mujer y la representación de su cuerpo como un tema en sus producciones artísticas y las formas en las que lo hicieron las artistas mujeres, evidenciando así la diferencia en cómo los hombres representan a las mujeres y cómo ellas se representan a sí mismas.

Justificación

La importancia de estudiar la obra de Darío Morales y Hernando Tejada reside en observar las peculiaridades en las formas en que representan a las mujeres, dado que el primero lo hace desde la pintura, la escultura y el dibujo, haciendo énfasis en el cuerpo de mujeres. Mientras que el segundo, lo trabaja a partir de la escultura, particularmente desde la talla en madera, dándole a la mujer un rol de objeto. La representación de las mujeres en el arte visual sigue siendo un recurso para el trabajo creador de los artistas hombres y es vigente durante la década de los setenta en la obra de ambos artistas, es por esto por lo que se busca analizar críticamente sus producciones artísticas para entender cómo la mirada masculina hegemónica (desde el arte) ha condicionado a las mujeres.

A partir de las distintas investigaciones desarrolladas por estudiosas de las artes plásticas que se han enfocado en analizar críticamente la historia del arte desde una perspectiva feminista, hay un interés por proponer una historia del arte colombiano más completa y es por esto que mediante una propuesta curatorial se busca leer críticamente las representaciones de Darío Morales y Hernando Tejada realizadas durante la década de los setenta, teniendo en cuenta que solo existen investigaciones biográficas sobre ambos artistas como *Darío Morales* de Eduardo Serrano y Fabio Giraldo (1995a) o *Hernando Tejada* de Antonio Montaña (2003). Es por esto que, se necesita que desde las teorías feministas se haga una revisión crítica de las producciones artísticas para entender cómo los hombres dominan a las mujeres al seguirlas representando. Esto, haciendo uso de autoras como Griselda Pollock (2013), en su ensayo *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte mediante una postura feminista*, propone entender la historia del arte como un discurso masculino, que ha sido fundamental para la construcción social de la diferencia entre hombres y mujeres; Lynda Nead (2013) en el libro *El desnudo femenino: Arte, obscenidad y sexualidad*,

estudia el cuerpo femenino en la historia del arte occidental para proponer cómo el desnudo es un contenedor de la sexualidad femenina y la feminidad; Karen Cordero e Inda Sáenz (2007) en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, buscan visibilizar el trabajo de artistas mujeres mediante la compilación de textos de historia y de crítica de arte feminista de diversas autoras, entre estas, Linda Nochlin, precursora en plantear preguntas sobre el papel de la mujer en el arte; en Colombia, la historiadora y curadora Luz Adriana Hoyos (2015) en el artículo *Rosas y espinas. Representaciones de las mujeres en el arte colombiano 1868-1910*, revisa cómo las mujeres colombianas eran representadas dependiendo de la clase social a la que pertenecían y cómo el arte fue medio que ayudó a brindar las pautas de lo femenino en aquella época. En el ensayo *Cuerpo de mujer: modelo para armar*, Sol Astrid Giraldo (2010) hace una revisión a las representaciones realizadas por los artistas colombianos desde el arte religioso hasta el arte académico que después contrasta con las obras de artistas colombianas para entender esas fisuras en la representación de la mujer entre los siglos XIX y XX, entre otras.

Objetivos

Objetivo General

Contrastar cómo desde la mirada hegemónica masculina, fueron representadas las mujeres en las obras de los artistas Darío Morales y Hernando Tejada en la década de los setenta del siglo XX.

Objetivos Específicos

1. Estudiar las obras de los artistas Darío Morales y Hernando Tejada en función de sus intereses y el contexto en el que se desarrollaron.
2. Revisar los discursos que empezaron a proponer las mujeres artistas con su participación en el campo artístico colombiano durante el siglo XX.
3. Analizar críticamente un conjunto de obras de Darío Morales y Hernando Tejada resaltando cómo las mujeres siguen siendo un recurso en el arte mediante la mirada masculina hegemónica.

1. Marco Teórico

1.1 Antecedentes

Las representaciones del cuerpo femenino han estado presentes constantemente en la historia del arte. Desde la teoría, diferentes estudiosas del arte han revisado de forma crítica acerca de las representaciones de las mujeres bajo la mirada masculina hegemónica; una, en la que los cuerpos femeninos responden a ciertos estereotipos al presentarlos idealizados, de igual forma, estas mismas imágenes han sido ese componente visual que ha acompañado la construcción de los roles que cada género debe asumir, como por ejemplo que las mujeres han sido relegadas al hogar, a estar en función de sus hijos y su esposo, a ser musas, objetivizadas y cosificadas.

En el contexto colombiano se han realizado diferentes investigaciones y exposiciones que cuestionan estas representaciones, Luz Adriana Hoyos (2015) en el artículo *Rosas y espinas. Representaciones de las mujeres en el arte colombiano 1868-1910*, analiza diferentes obras realizadas en el periodo de tiempo que delimita para entender cómo las mujeres colombianas eran representadas dependiendo de la clase social a la que pertenecían y cómo el arte fue un medio que ayudó a brindar las pautas de lo femenino en aquella época.

Hoyos (2015) propone que, mediante la alianza entre la Iglesia, el Estado y las élites de la época, se difundieron parámetros en los periódicos y también en manuales de urbanidad que afianzaron el cumplimiento de las normas y comportamientos por parte de las mujeres. A raíz de lo que ocurría en la sociedad, la autora analizó las producciones desde la perspectiva de género para entender cómo fueron vistas las mujeres en relación a su género, pero a su vez para comprender las diferencias entre raza, cultura y clase.

Aunque en esta revisión se analizan las obras de artistas de la época como Epifanio Garay, Francisco Antonio Cano y Marco Tobón Mejía en las que se propone el ideal de mujer

decimonónico, falta desde esa perspectiva de género que se toma como base, proponer una lectura en la que se establezca que esta construcción de cómo debían ser las mujeres, se dio por la sociedad patriarcal en la que estas se encontraban inmersas siendo representaciones que dan cuenta de una dominación masculina.

En la investigación *Cuerpo de mujer: modelo para armar* publicada en el 2010 por Sol Astrid Giraldo, hay, por el contrario, un análisis crítico más que un relato histórico, pues Giraldo propone entender el cuerpo como una construcción cultural y al hacer una revisión de las imágenes de la Virgen, las mártires y las santas, estos cuerpos responden a ideologías, roles y comportamientos, desde los que se circunscribe esa diferencia entre hombres y mujeres.

Giraldo (2010) establece que este molde de cómo debía ser la mujer fue creado bajo una mirada masculina y patriarcal y es una lectura que propone desde la teoría feminista, que busca dismantelar esa estructura social (blanca y masculina), mostrando ese paso de la modernidad patriarcal a la posmodernidad incluyente e híbrida. Es por esto que inicialmente hace esa revisión a las producciones artísticas masculinas para hacer un contraste con la mirada femenina, donde a partir de la revisión de las producciones artísticas de Débora Arango, María de la Paz Jaramillo, Flor María Bouhot, Ana Mercedes Hoyos, Liliana Angulo, Adriana Duque, Libia Posada, Doris Salcedo, Beatriz González y María Teresa Hincapié, busca mostrar a la mujer como sujeto y estas artistas resultan coyunturales para entender esas fisuras en la representación de la mujer entre los siglos XIX y XX.

Con el libro de Giraldo aparecen esas bases para entender cómo las representaciones de las mujeres en la historia del arte colombiano se han realizado mediante una mirada masculina hegemónica, que sirve a su vez como base teórica para analizar las producciones artísticas que se tomarán como objeto de estudio en la presente investigación. Asimismo, al presentar una nueva

mirada por parte de las mujeres, se puede analizar cómo, a pesar de que se da una ruptura con su aparición como artistas, todavía en la década de los setenta esa mirada masculina vuelve a aparecer en las obras de Darío Morales y Hernando Tejada.

Varias exposiciones también se han planteado posturas que buscan analizar el rol de las mujeres en el campo artístico y las representaciones de las mujeres en el arte colombiano. La curaduría realizada por Carmen María Jaramillo en el año 2015 titulada *Mujeres entre líneas. Una historia en clave de educación, arte y género*, fue una muestra itinerante compuesta por diez carteles que a partir del programa Exposiciones iconográficas del Museo Nacional de Colombia, presentó el legado de diferentes artistas colombianas que desarrollaron su producción artística en el periodo comprendido entre el siglo XIX y comienzos del siglo XX y también artistas colombianas posteriores a esta primera generación.

Entendiendo que muchas artistas colombianas fueron invisibilizadas entre el siglo XIX y comienzos del siglo XX, en el primer eje se hace un rastreo de cómo fue la educación que recibieron y cómo el pertenecer a la élite no les aseguró aparecer dentro de la historia del arte colombiano, pero al infiltrarse dentro de esa escena artística dominada por hombres, fueron quienes dieron paso a que las mujeres posteriores a ellas pudieran profesionalizarse dentro de este campo. El hecho de que las mujeres en el siglo XX pudieran asistir a la universidad aumentó su participación en el campo artístico y es por esto que como segundo eje se hace una revisión a las producciones artísticas de mujeres que hicieron énfasis en asuntos concernientes al género.

Para poder hilar estos aspectos en una exposición, Jaramillo (2015) hace un estudio paralelo de las producciones artísticas de las mujeres, mencionando aspectos como las condiciones en que las mujeres se pudieron vincular al ámbito público, los factores económicos, políticos y jurídicos a los que se tuvieron que enfrentar y los procesos para poder conseguir sus derechos; aspectos que

consideró importantes pues fueron los que les permitieron el acceso a la educación, desarrollar sus propuestas artísticas y obtener reconocimiento.

También, hace una revisión de las producciones artísticas desarrolladas por las mujeres en estos dos siglos, en las que aparecen diferentes temas como desnudos y bodegones, la vida cotidiana, la tensión entre arte y artesanía, los oficios, roles y profesiones, mitos y arquetipos femeninos, su visión sobre el conflicto armado y revisiones a la raza, el género y la clase.

Existe una relación entre esta curaduría y una de las líneas que plantea esta investigación curatorial, dado que en ambas se busca visibilizar a las mujeres artistas y cómo mediante su producción artística cuestionaron el rol de las mujeres en la sociedad colombiana, a su vez desde la teoría, sirve como una fuente de información histórica para poder entender los cambios en la sociedad colombiana entre los siglos XIX y XX.

En la exposición titulada *Máquinas de vida* curada por Carolina Chacón y Carlos Mario Jiménez en el año 2013, se revisó críticamente la colección del Museo de Antioquia enlazada con el trabajo de organizaciones en pro de los derechos de las mujeres como las corporaciones Vamos Mujer y Mujeres que Crean, conectada con el trabajo de músicos independientes.

De acuerdo con Chacón y Jiménez (2013) la curaduría se pensó desde cinco ejes. En primera instancia, en *Mujer rota* la mujer se entiende como objeto, pues al hacer una revisión de las obras de la colección las mujeres aparecen sin identidad, son representaciones que buscan mostrar a las mujeres atractivas y sumisas. Como segundo eje está *División sexual del trabajo*, en el que mediante la observación de las obras de inicios del siglo XX es evidente una diferencia entre hombres y mujeres, donde hay una desigualdad en el trabajo, la familia, la salud y la educación, pues las mujeres eran delegadas a estar en función de su hogar. En contraposición a las familias y

los matrimonios, aparecen escenarios de la industria sexual, que buscan retratar la vida de las prostitutas en los burdeles.

El tercer eje es *Las otras de la historia* en donde se da lugar a las mujeres que no han sido reconocidas en la sociedad mediante la incorporación de afiches de movimientos sociales que han surgido en Colombia desde la década de los ochenta. En el cuarto eje titulado *Corporalidades* se hace énfasis en las diferencias establecidas entre hombres y mujeres; en este sentido, entender cómo mediante el discurso masculino las mujeres han tenido una valoración restringida como dadoras de vida. En el quinto y último eje, *Mujeres artistas en la colección*, más que proponer una diferenciación entre hombres y mujeres, simplemente mediante las producciones artísticas de las primeras artistas mujeres hasta las más contemporáneas, se busca generar ese contraste en cómo las mujeres son representadas por los hombres y cómo son representadas por ellas mismas.

La exposición *Maquinas de vida*, es un claro ejemplo de lo que se propone en esta investigación, pues se busca revisar las producciones de las artistas mujeres del siglo XX para mirar críticamente las producciones artísticas de Darío Morales y Hernando Tejada, teniendo en cuenta que desde la curaduría se pueden proponer nuevas lecturas a estas obras desde una postura crítica actual.

1.2 Nuevos Eventos, Espacios Y Lenguajes: Revisión Al Contexto Artístico Colombiano En La Década De Los Setenta

Un entramado de sucesos empezó a gestarse tanto a finales de la década de los sesenta como en la de los setenta del siglo XX en Colombia, donde el surgimiento de eventos, espacios y la proliferación de lenguajes, generaron una gran transformación al campo artístico colombiano. En este contexto de cambios, surgieron exposiciones que brindaron una mirada holística sobre el arte, María Teresa Guerrero e Ivonne Pini (1993) en *La experimentación en el arte colombiano*

del siglo XX. Década de los años sesenta y setenta plantean que “Hacia finales de la década del sesenta y comienzos de los setenta se empezaron a realizar en el país dos importantes bienales de arte: la de Medellín y la de Cali” (p. 14). En Medellín la primera *Bienal de Coltejer* se realizó en 1968, gracias a la dirección de Leonel Estrada empezaron a confluír en el espacio expositivo diferentes propuestas que rompieron con medios tradicionales como la pintura y la escultura. Por su parte, en Cali, se llevó a cabo la *Exposición Panamericana de Artes Gráficas* en 1970, que sirvió como base para el desarrollo de las *Bienales Americanas de Artes Gráficas* (1971-1976), con estas Bienales se generó también un gran cambio en el campo artístico colombiano, puesto que aceptaron tanto el diseño gráfico como el dibujo dentro de la creación artística.

Cabe resaltar que es gracias a compañías como Coltejer y Cartón de Colombia que estos eventos pudieron llevarse a cabo. Ambas Bienales fueron entonces plataformas de intermediación cultural, donde tanto los artistas locales como internacionales pudieron intercambiar intereses, ideas y formatos, asimismo, fueron espacios para que el público conociera la diversidad de lenguajes y que, aunque fueron eventos que en su momento generaron controversia, dieron la posibilidad para que el público empezara a abrirse a experimentar nuevas piezas artísticas. Desde los nuevos lenguajes como la instalación, la intervención espacial, la fotografía, el video, la performance, el dibujo, el grabado y el diseño gráfico, se abrieron las posibilidades para crear en función de los planteamientos conceptuales de cada artista, que a su vez generaron una ruptura con el arte moderno.

Ahondando sobre el uso de la gráfica que fue recurrente durante la década de los setenta y en las Bienales de Cali, en *Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a los años ochenta)*, Ivonne Pini (2005) sostiene que

Técnicamente hablando, varios de los grabadores del periodo usaron recursos que provenían de los carteles, buscando que imagen y mensaje permitieran identificar rápidamente el contenido. La claridad de éste se reforzaba con fotografías, siendo la fotoserigrafía un recurso técnico muy usado (p. 196).

Comunicar va a ser la base de estos artistas, es entonces mediante la fotoserigrafía, la serigrafía, el grabado y el dibujo, que artistas como Nirma Zárate, Carlos Granada, Pedro Alcántara y Gustavo Zalamea buscaron cuestionar la sociedad o analizar críticamente el mismo circuito artístico. La autora además menciona “Si la gráfica de contenido político tuvo una presencia tan sobresaliente en la década de los setenta, hay una serie de artistas que continuaron trabajando desde la pintura para aproximarse a un arte de contenido político” (p. 196). Uno de estos artistas fue Alejandro Obregón, quien, mediante las pinceladas, construyó los cuerpos desgarrados que retrataban la realidad y en donde la violencia es la principal protagonista. Sin importar la técnica, estos artistas se ocuparon de mostrar lo que pasaba en Colombia, al representar las injusticias, desplazamientos y masacres que día a día se vivían en el país.

Retomando de nuevo la gráfica, María Mercedes Herrera (2011) en *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)* hace hincapié en la reproducción y como gracias a esta, las piezas pudieron aparecer en revistas y periódicos, y como a la vez muchos artistas pudieron replicar masivamente sus obras:

[...] Entre 1973 y 1977, la proliferación de medios de reproducción de la información, tales como el fortalecimiento de las técnicas del grabado que adelantaron los artistas de Taller 4 Rojo, las revistas especializadas en temas de cultura que difundieron en sus páginas algunas obras artísticas, la reproducción de obras de arte a través de los medios impresos adelantada por Álvaro Barrios bajo el título genérico Grabados populares [...] expresaron la necesidad

de participación de los agentes sociales en general, incluidos los artistas políticos y los que se consideraban no políticos, quienes buscaron abrirse a nuevas fuentes de información y canales de expresión, haciendo de sus obras de arte formas multiplicadas según el medio (p. 112).

La reproducción masiva de las piezas de esta época sirvió tanto a los artistas que querían comunicar desde su obra una postura política como a los artistas que simplemente buscaban una manera de difundir sus trabajos y a su vez fueron de fácil acceso para el público. Además de la gráfica y la pintura, en la década de los setenta esta nueva generación de artistas se interesa por el arte conceptual y es en la segunda edición de las Bienales Coltejer (1970) donde este arte se reconoce, en *Autorretrato disfrazado de artista. Arte Conceptual y fotografía en Colombia*, Santiago Rueda (2009) afirma que:

El reconocimiento del arte conceptual sucede en 1970, en la Segunda Bienal de Coltejer, cuando *Hectárea de heno* de Bernardo Salcedo, consistente en cien bolsas de polietileno llenas de este material, numeradas y apiladas en el centro de la sala de exposiciones del Museo de la Universidad de Antioquia, obtiene el primer premio (pp. 122-123).

Con los primeros puestos de la primera y segunda edición de la Bienal Coltejer, es evidente el cambio que se da en el campo artístico, Luis Caballero gana con *Sin título* (1968) más conocida como *La cámara del amor*, donde además de pintar con óleo propone una intervención espacial, haciendo uso de diferentes paneles y aunque propone una nueva manera de vivir la obra, con *Hectárea de heno*, ya no hay representaciones, el artista interviene el espacio con bolsas llenas de heno, haciendo alusión a la distribución de la tierra en Colombia y a la desigualdad que se genera a partir de esto. Es por esto que, al ganar el primer puesto, esta pieza abre las posibilidades a que

las experimentaciones, procesos y nuevos lenguajes puedan tener un lugar en el campo artístico colombiano.

Otro de los eventos que empieza a incorporar el arte joven son los Salones Atenas, que surgen gracias a la iniciativa de Eduardo Serrano y que al igual que las Bienales Coltejer (1968-1972) y las Americanas de las Artes Gráficas (1970-1976), fueron respaldadas por la empresa privada, en este caso por Atenas Publicidad. Estos salones se llevaron a cabo entre 1975 y 1984 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO). Lo que se buscaba con estos salones era visibilizar el arte joven del país impulsando las prácticas de una generación emergente carente de espacios de circulación, además de permitir la participación de artistas pertenecientes a diferentes ciudades de la periferia como Medellín, Barranquilla, Cali, entre otras. Los participantes debían ser menores de 31 años, solamente podían participar una vez y al no existir premios, tenían a su disposición una bolsa de trabajo para poder crear sus piezas artísticas.

Dado el objetivo que tenían los Salones Atenas, la experimentación, los procesos y el uso de diferentes materiales van a ser una constante en cada una de sus versiones al igual que en la escena artística local, por esa razón Guerrero y Pini (1993) afirman que:

En el arte de la década de los años setenta, el reciclaje de materiales y la valoración de la basura en la búsqueda de elementos no tradicionales como medios de expresión se convierten en el centro de algunas de las obras experimentales de los artistas más jóvenes. Su propósito al enfrentarse a la obra busca más que concluir, analizar y reflexionar (p. 35).

Alicia Barney, es una artista que hace uso de objetos encontrados que daban cuenta de su vida, de los diferentes momentos y circunstancias que le acontecían. Por otro lado, Ramiro Gómez hace uso de materiales como vidrio, puntillas o cadenas, para sus ensamblajes, que recuerdan el

trabajo que en la década de los sesenta ya había empezado a realizar Felisa Bursztyn, al incorporar chatarra, aluminio o plástico en sus piezas artísticas. Desde los materiales, muchos de los artistas de esta época hicieron hincapié en la experimentación, pues ya lo que importaba no era presentar una pieza “terminada” sino que había una preocupación por empezar a cuestionar el arte mismo. Esa misma experimentación conllevó a que las piezas cambiaran tanto en su apreciación como en su durabilidad, tal y como lo mencionan Guerrero y Pini (1993):

Eran trabajos no formalistas que cambiaban la sensibilidad del espectador: obras efímeras, despojadas de una estable permanencia física; arte de proceso cuyo conocimiento posterior podría ser presentado a través del registro fotográfico o del video, de la documentación histórica, etc. (p. 36).

El realizar una escultura en cera y que esta se fuera consumiendo, hizo que Iginio Caro se valiera del registro fotográfico para que su pieza permaneciera en el tiempo, es el caso también de Adolfo Bernal, quien gracias al registro logró que esos afiches en los que hacía juegos de palabras y que disponía en el espacio público, perduraran. Aunque la fotografía y el video van a servir para el registro de estas obras efímeras, Jorge Lopera y Melissa Aguilar (2016) en *Salón Atenas. Una historia crítica (1975-1984)* afirman que en 1978 se incorpora el videoarte:

Dos años después de la primera exposición de videoarte en Colombia, en 1978, el IV Salón Atenas incluyó los trabajos videoartísticos: In-pulso, de Sandra Isabel Llano y Autorretrato, de Rodrigo Castaño, los cuales constituyen los primeros trabajos de videoarte en ser exhibidos bajo una concepción museográfica en el país (p. 26).

Asimismo, Rueda (2009) menciona que en estos salones participaron varios fotógrafos:

[...] En la segunda edición del Salón Atenas, Camilo Lleras, quien junto a Rojas y los fotógrafos de Medellín Jorge Ortiz y Luis Fernando Valencia, que surgen en los años inmediatamente siguientes, utilizará la fotografía como soporte y reflexión de la idea artística (p. 124).

Muchos de estos artistas tomaron como temas el retrato, la abstracción, el paisaje o la arquitectura. Aunque la fotografía no era considerada arte, Rueda (2009) afirma que “Desde inicios de la década, el MAM se preocupó por incluir la fotografía en su programa de adquisiciones y exposiciones, con lo que contribuyó de manera notable a promover esta práctica como arte” (p. 121). Además de los museos y los eventos que dieron paso a estas nuevas prácticas artísticas, Pini (2005) menciona otros de los espacios que en la década de los setenta dieron lugar a estos artistas:

La divulgación de las propuestas tuvo en esta década otro espacio significativo, como lo fue el de las revistas de arte. En 1976 comenzó a circular *Arte* en Colombia mientras que a fines de la década surgió en Medellín *Re-Vista de Arte y Arquitectura* (p. 185).

Por consiguiente, desde la aparición de estas revistas de arte, se dio paso para que desde el campo teórico se empezaran a documentar tanto los eventos que daban lugar a estas producciones artísticas como para dar a conocer los procesos desarrollados por los artistas de aquella época. Adicionalmente, Pini (2005) informa que “Se abrieron, asimismo, nuevos espacios para el arte: Eduardo Serrano fundó Belarca en Bogotá, y Alberto Sierra, La Oficina, en Medellín; Álvaro Barrios inauguró su galería en Barranquilla mientras Miguel González se ubicó en Cali con su Ciudad Solar” (p. 186). Cada una de estas iniciativas, hizo que estas ciudades se abrieran a nuevas posibilidades, lo cual benefició a los artistas, al tener diversidad de lugares donde dieron a conocer sus procesos y experimentaciones al público.

Finalmente, es en este contexto de cambios en el que convergen a su vez las producciones artísticas de Darío Morales y Hernando Tejada, un contexto en el que aparecen nuevos espacios, en el que los artistas cuestionan el arte mismo y en el que dejan de lado la pintura, la escultura y el dibujo en la manera en la que habían sido usados tradicionalmente.

1.3 Feminismo, Teorías Feministas E Historia Del Arte

El feminismo ha sido un movimiento mal interpretado, del que se cree, las mujeres buscan ser iguales a los hombres, por este motivo en libro *El feminismo es para todo el mundo*, Bell Hooks (2017) propone que “El feminismo es un movimiento para acabar con el sexismo, la explotación sexista y la opresión” (p. 21). Aunque esto no quiere decir que sean actitudes o conductas únicamente de los hombres, pues siguiendo con Hooks (2017) “Es una definición que implica que el problema es el conjunto del pensamiento y la acción sexista, independientemente de que lo perpetúen mujeres u hombres, niños o adultos” (p. 21).

Hooks (2017) plantea que dentro del movimiento feminista hay dos posturas diferentes, las reformistas y las revolucionarias:

Desde sus inicios, el movimiento feminista ha estado polarizado. Las pensadoras reformistas eligieron hacer hincapié en la igualdad de género. Las pensadoras revolucionarias no queríamos simplemente modificar el sistema existente para que las mujeres tuvieran más derechos; queríamos transformar ese sistema, acabar con el patriarcado y el sexismo (p. 24).

Con el feminismo reformista las mujeres buscaron obtener igualdad con los hombres en el trabajo, por esta razón “La mayoría de las mujeres, especialmente las mujeres blancas privilegiadas, dejaron incluso de tener en cuenta las visiones feministas revolucionarias cuando

empezaron a conseguir poder económico dentro de la estructura social existente” (Hooks, 2017, p. 25). Es de esta postura de la que se toma la definición de feminismo que normalmente se conoce, en donde hubo mujeres que solo buscaron igualdad con los hombres por un mero beneficio económico. Por su parte, “La toma de conciencia feminista revolucionaria enfatizaba la importancia de aprender sobre el patriarcado como sistema de dominación, sobre cómo llegó a institucionalizarse y sobre cómo se perpetúa y se mantiene” (Hooks, 2017, p. 29).

En consonancia con lo que buscan las feministas revolucionarias, desde la historia del arte Griselda Pollock (2013) en el ensayo *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, busca entender las sociedades en las que las mujeres han estado inmersas haciendo énfasis en los estudios de las mujeres:

Los estudios de las mujeres no se ocupan solo de las mujeres, sino de los sistemas sociales y los esquemas ideológicos que sostienen la dominación de los hombres sobre las mujeres dentro de los regímenes de poder mutuamente influyentes, principalmente la clase y la raza (p. 19).

Desde la historia feminista del arte, la teórica propone una revisión crítica de la historia del arte, entendiendo esta como un discurso propuesto por los hombres, donde el sexismo es latente, un discurso que no permitió la participación de artistas mujeres, pero a su vez tomando como base los sistemas sociales y los esquemas ideológicos, las mujeres fueron representadas desde esta mirada masculina.

Pollock (2013) plantea entender la historia del arte como un discurso generador de diferencia sexual:

La historia del arte debe ser entendida en sí misma como una serie de prácticas de representación que producen de manera activa definiciones de la diferencia sexual y contribuyen a la configuración actual de las políticas sexuales y de las relaciones de poder. La historia del arte no es meramente indiferente a las mujeres, es un discurso centrado en lo masculino que colabora en la construcción social de la diferencia sexual (p. 38).

El arte en sí mismo ha funcionado como un aliado para que las sociedades patriarcales propongan parámetros de cómo deben ser las mujeres, tanto las representaciones como el discurso masculino se han unificado para establecer esa diferencia sexual, que genera opresión hacia las mujeres por parte de los hombres. Por ello, la autora recomienda pensar el arte como productor de significados, puesto que estos significados influyen a su vez en el pensamiento y conducta de las personas pertenecientes a una sociedad:

No solo debemos comprender que el arte es una parte de la producción social, sino también que en sí mismo es productivo, es decir, produce de manera activa significados. El arte es constitutivo de la ideología, no su mera ilustración. Es una de las prácticas sociales por medio de las cuales se construyen, reproducen e incluso se redefinen visiones particulares del mundo, definiciones e identidades que nosotros actuamos (p. 75).

El arte no debe ser entendido como una producción equivalente al momento en el que se desarrolla, sino que más que esto, ha sido un aliado al momento de establecer la jerarquía en la que los hombres están por encima de las mujeres, lo cual se sustenta en que en la historia del arte han estado siempre presentes los genios y estos mismos han sido a su vez los responsables de representar a las mujeres y sus roles dentro de la sociedad.

Pollock (2013) afirma que la historia es un cúmulo de procesos y acciones, no es simplemente una disciplina que toma como base una parte de la información, por lo tanto, para construir una historia del arte completa hace falta reconocer todos los sucesos que se desarrollan dentro de una sociedad:

Sugiero que debemos abandonar todas las formulaciones del estilo «arte y sociedad» o «arte y su contexto social», «arte y su trasfondo histórico», «arte y formaciones de clase», «arte y relaciones de género». Todas las dificultades reales que no son confrontadas están en esos «y». Lo que tenemos que enfrentar es la interrelación de historias múltiples: de los códigos artísticos, de las ideologías del mundo artístico, de las instituciones artísticas, de las formas de producción, de las clases sociales, de la familia, de las formas de dominación sexual cuyas determinaciones e independencias mutuas deben ser cartografiadas juntas en configuraciones precisas y heterogéneas (p. 74-75).

Al documentar solo una parte de la información, la historia del arte se ha centrado simplemente en categorías, lo cual hace evidente como ese discurso masculino hegemónico al no tener en cuenta la diversidad de historias, simplemente ha presentado una sola realidad, una sociedad estática, logrando establecer esa dominación sobre las mujeres. De manera que para Pollock (2013) “Las intervenciones feministas demandan el reconocimiento de las relaciones de poder entre los géneros, haciendo visibles los mecanismos del poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el papel que desempeñan las representaciones culturales en esa construcción” (p. 34). Al hacer una revisión a la historia del arte colombiano, es latente ese discurso masculino hegemónico al presentar solamente una línea de las diferentes que conforman una historia completa, por lo que, desde las posturas feministas se pretende hacer visible esa

diferencia entre hombres y mujeres, mediante la revisión de las producciones artísticas de dos artistas hombres de la década de los setenta.

Al igual que las feministas revolucionarias, lo que se busca es entender cómo las representaciones de las mujeres en el arte visual han sido piezas elementales para la creación de un discurso masculino, que se ha fundamentado en la dominación de los hombres sobre las mujeres y cómo esas mismas representaciones han permeado las construcciones sociales.

En el marco de todas estas investigaciones, nuevos lenguajes, de planteamientos y cuestionamientos desde los feminismos sobre la mirada hegemónica masculina en la historia del arte, artistas como Darío Morales y Hernando Tejada en la década de los setenta siguen haciendo uso de lenguajes pictóricos y escultóricos para plasmar su mirada sobre las mujeres.

2. Metodología

Insertándose dentro la metodología cualitativa y a partir del campo teórico se plantea un análisis a la historia del arte colombiano para entender cómo han sido representadas las mujeres a través de la mirada masculina en la década de los setenta del siglo XX. Haciendo uso de las obras de los artistas Darío Morales, Hernando Tejada, Débora Arango y María de la Paz Jaramillo, se propone realizar una lectura crítica a la historia del arte colombiano tomando como base las teorías feministas, generando así un contraste de cómo los hombres han representado a las mujeres y cómo ellas se han representado a sí mismas. Haciendo un rastreo bibliográfico y de obras, como insumos bases para analizar la historia del arte colombiano y proponer una nueva lectura a partir de fuentes primarias como libros y obras, además de fuentes secundarias como reseñas críticas sobre las obras de los artistas, curadurías, revistas e investigaciones biográficas. Para llevar a cabo la investigación, se desarrollarán una serie de tres fases denominadas fase inicial, fase analítica y fase final.

En la fase inicial, se lleva a cabo un rastreo bibliográfico de libros, artículos y otras investigaciones sobre historia de arte colombiano en la década de los setenta. A partir del análisis de esta, surge el interés por proponer una lectura que desde la actualidad revisa críticamente las representaciones que los artistas hombres han realizado sobre las mujeres, seleccionando puntualmente las producciones artísticas que tanto Darío Morales como Hernando Tejada realizaron durante la década de los setenta. Al haber seleccionado tanto los artistas como la década, se estructura el planteamiento del problema y la justificación, además de los objetivos tanto general como específicos que fueron la base para la planificación del contenido de cada uno de los capítulos.

Para la fase analítica se construye el marco teórico con tres ítems, el primero los

antecedentes, donde a partir de investigaciones y curadurías se encontraron temas similares al abordado en la investigación desarrolladas en el contexto colombiano, el segundo corresponde a una recopilación de información sobre el contexto artístico colombiano en la década de los setenta y el tercero una base teórica que se construye a partir de teorías feministas. La selección de cada uno de estos ítems, son la base para el desarrollo de cada uno de los capítulos.

Al tener tanto una base histórica como teórica, prosigue la construcción de cada uno de los capítulos. El primer capítulo, se centra en los intereses artísticos de Darío Morales y Hernando Tejada, a partir de las investigaciones biográficas que se han realizado sobre sus vidas y obras, esto con el objetivo de comprender cuáles fueron sus inicios y la consolidación de una línea de trabajo propia. Para generar un contraste con las representaciones de mujeres que aparecen constantemente en sus piezas artísticas, el segundo capítulo trae a colación las producciones artísticas de Débora Arango y María de la Paz Jaramillo, aunque la primera artista desarrolla sus obras a inicios del siglo XX y la segunda en paralelo con los artistas hombres, lo que se busca es mostrar cómo desde su experiencia retrataron su realidad y la de las mujeres de su época.

El tercer y último capítulo, pone en diálogo tanto las teorías desarrolladas en el marco teórico como los datos históricos, para desde las teorías feministas proponer una nueva lectura de ambas producciones artísticas. Así, desde la selección de un conjunto de obras se elabora un discurso que analiza críticamente la historia del arte colombiano; mediante la rigurosa investigación se tiene como objetivo evidenciar que a partir de la mirada masculina hegemónica sobre las mujeres y cómo han sido representadas, se ha contribuido a que se creen estereotipos y se dictamen los roles que hombres y mujeres deben cumplir. En la fase final, las conclusiones plantean los resultados de las lecturas surgidas a partir de la investigación, y que dan cuenta de los nuevos aportes que se suman a la historia del arte colombiano.

3. Darío Morales Y Hernando Tejada: Procesos, Experimentaciones Y Consolidación De Líneas De Trabajo Propias

3.1 El Bodegón Y El Desnudo Femenino, Dos Constantes En La Obra De Darío Morales

Nació el 6 de agosto de 1944 en la ciudad de Cartagena, y al igual que como se relata en las historias de muchos artistas, tuvo desde pequeño un gran talento para el arte. Ese talento hizo que a sus doce años estudiara en la Escuela de Bellas Artes de Cartagena y que, con solo catorce años, ya participara en su primera exposición. Como evidencia de su talento, en una de sus primeras obras, *Bodegón* (ver figura 1) realizada en 1960, mediante pinceladas sueltas y expresivas recrea una escena en la que las vasijas y la tela son las protagonistas, valiéndose de la geometría y los tonos ocre, experimentando con uno de los géneros de la pintura que más ha sido usado por los artistas, el bodegón. Con esta obra, es manifiesto su interés por capturar las formas tal y como se perciben en la realidad, aunque posteriormente no se queda simplemente con esto, pues fue un artista bastante multifacético que buscó experimentar tanto formal como técnicamente en sus piezas artísticas, una referencia visual de esto es una obra de este mismo año titulada *Bodegón* (ver figura 2), en la que el artista se aleja de las formas naturalistas, enfocándose principalmente en el uso del color a partir de los tonos cálidos y en la geometrización de las formas.

Figura 1

Bodegón (1960), Darío Morales, óleo sobre tela, 72 x 95 cm



Nota: Tomado del libro Darío Morales (1995) archivo de Ana María Vila.

Figura 2

Bodegón (1960), Darío Morales, óleo sobre tela, 72 x 95 cm



Nota: Tomado del libro Darío Morales (1995) archivo de Ana María Vila.

A partir de esta obra abstracta, Serrano (1995a) afirma que, “[...] Aunque parezca exagerado y cursi, sitúa al jovencito cartagenero como uno de los pioneros de esa tendencia en Colombia” (p. 11). Esa afirmación más que parecer, sí es exagerada, puesto que desde la década de los cincuenta varios artistas colombianos fueron los pioneros de la abstracción, en el artículo *El arte moderno internacional en Colombia 1945-1960*, Alba Cecilia Gutiérrez (2009) menciona que

en la Biblioteca Nacional se llevaron a cabo dos exposiciones, la primera en 1952, meramente abstracta y la segunda en 1955, titulada *La primera exposición colectiva de pintura abstracta*, en la que participaron los pioneros de este género en Colombia: Eduardo Ramírez Villamizar, Judith Márquez, Marco Ospina, Armando Villegas y Guillermo Silva. Por su parte, en *Antecedentes para una historia del arte abstracto en Colombia*, Carlos Arturo Fernández (s.f.) nombra otros artistas pioneros como Edgar Negret, Guillermo Wiedemann y Juan Antonio Roda. Todos estos hicieron parte de esa segunda generación de artistas modernos que desde la pintura y la escultura crearon piezas abstractas.

Con los bodegones realizados por Morales en 1960, es evidente que el artista buscaba experimentar tanto con la representación fidedigna de la realidad como con la abstracción, así que más allá de ser un pionero estaba en una búsqueda constante desde diferentes géneros del arte. Esas experimentaciones siguen estando presentes en sus trabajos, muchas de las piezas que desarrolla cuando ingresa a estudiar en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional entre 1962 y 1966, dan cuenta de su disposición por explorar tanto diferentes técnicas como formas al momento de crear. En *Sin título* (ver figura 3) de 1964 desaparecen los colores y desde el grabado da paso al uso del blanco y negro, las diferentes manchas forman un cuerpo acompañado de una atmosfera tensa, una pieza que guarda gran similitud con las obras desarrolladas entre las décadas de los cincuenta y sesenta por artistas como Alejandro Obregón, Carlos Granada, Norman Mejía o Pedro Alcántara, que se insertan dentro de la neofiguración.

Figura 3

Sin título (1964), Darío Morales, grabado, 37.5 x 48 cm



Nota: Tomado del libro Darío Morales (1995) fotografía de Bruno Jarret.

En *Nueva Figuración e indexicalidad (1950-1980)* María Margarita Malagón (2010) afirma que la neofiguración fue un concepto desarrollado durante la década de los cincuenta por diferentes historiadores, entre ellos Marta Traba, para calificar las obras realizadas en la segunda posguerra, donde vuelve a representarse la figura humana, los cuerpos aparecen fragmentados. La expresividad de los trazos que construían cada una de estas piezas daban cuenta de la realidad del país, una realidad plagada de violencia.

Dos de los artistas pertenecientes a la neofiguración fueron cercanos a Morales en su época universitaria, Serrano (1995a) relata que Darío fue alumno de Carlos Granada y amigo de Alejandro Obregón, entonces esta cercanía puede significar el porqué de *Sin título* (ver figura 3) de 1964, donde la expresividad en la mancha, la distorsión del cuerpo y el ambiente solitario pero inquietante, pueden estar relacionados con esa realidad violenta por la que pasaba el país durante esos años, además el historiador afirma que Francis Bacon fue uno de sus grandes referentes, por lo que estas experimentaciones con el cuerpo también pudieron ser influenciadas por el pintor británico. Su interés por el cuerpo va a seguir apareciendo, esta vez desde la tinta sobre papel, en

Sin título (ver figura 4) de 1965 en donde aparece una mujer construida a partir de líneas gruesas pero expresivas, las manchas crean ese contraste entre claro y oscuro, que sirven a su vez para crear las sombras que hacen parte de este cuerpo voluptuoso y agotado. Ese trazo suelto recrea un cuerpo real, que no necesita ser idealizado para captar la esencia de una mujer ensimismada y solitaria que podría ser el reflejo de la realidad de muchas mujeres de su época.

Figura 4

Sin título (1965), Darío Morales, tinta sobre papel, 42 x 32 cm



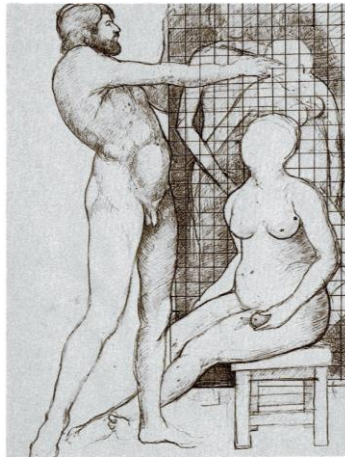
Nota: Tomado del libro Darío Morales (1995) fotografía de Bruno Jarret.

Aunque en esta obra es latente la expresividad del artista, a medida que van pasando los años sus trazos se transforman, son entonces más medidos y precisos. En el año 1968 el artista se muda a París para realizar estudios de arte gracias a una beca del Icetex (Instituto Colombiano de Crédito Educativo), lo que se convertiría en un gran cambio para su producción artística. *Estudio para el pintor y la modelo* (ver figura 5) de 1968, es una de las piezas en las que se empiezan a entrever sus nuevos intereses, la línea es limpia y cuidada tan minuciosamente que con ella se construye la escena en la que el pintor dispone el lienzo y le da un lugar a la modelo para poder representarla. De acuerdo con Serrano (1995a) “[...] Es a través de Picasso que el joven artista se interesa en el desnudo y en particular en el viejo tema del pintor y la modelo, que tanto el uno

como el otro representarían toda su vida” (p. 12). Y es que desde 1968, es evidente ese cambio en la producción artística de Morales, donde deja de lado todas esas experimentaciones que se analizaron anteriormente para enfocarse a partir de la técnica y el contenido, en el dibujo y la pintura del desnudo femenino.

Figura 5

Estudio para el pintor y la modelo (1968), Darío Morales, plumilla, 27 x 21 cm



Nota: Tomado del libro Darío Morales (1995) fotografía de Bruno Jarret.

Los estudios en París los lleva a cabo en el Taller 17 bajo la dirección de Stanley William Hayter, de acuerdo con Serrano (1995a) ambos artistas tenían intereses muy diferentes:

Hayter era un artista moderno en todo el sentido de la palabra, y buscaba, por lo tanto, metas innovadoras, antiacadémicas, de orientación vanguardista, mientras que el alumno se hallaba obsesionado por la consecución de un lenguaje anti nada, pro todo, con tal que constituyera el vehículo adecuado para expresar su propio mundo, sus preocupaciones y creencias y no sólo su agudeza en la invención de un nuevo estilo (p. 16).

Y es que tal vez las visitas a los museos de París y de Países Bajos fueron las que realmente cautivaron a Morales, pues allí pudo conocer obras de artistas como Vermeer, Rembrandt, Caravaggio, Degas, entre otros, que técnica y formalmente respondían a sus intereses. Por esta

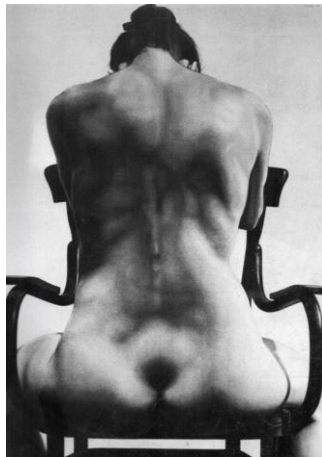
razón deja el Taller 17 y se dedica a crear por su cuenta, de acuerdo con Serrano (1995a) el artista logra consolidar una línea de trabajo propia:

El periodo clave en su desarrollo es, entonces, 1969-1970, porque durante su transcurso es cuando logra y pule su propósito, produciendo un número considerable de dibujos en los que ya son reconocibles los valores que se identifican con Darío Morales (p. 17).

Mujer de espaldas (ver figura 6) de 1970 es una de las obras de este periodo, en la que mediante el dibujo el artista representa a una mujer sentada dando la espalda al espectador. Es mediante la articulación de luces y sombras, que construye una escena realista donde el cuerpo y la silla están tan bien ejecutados técnicamente que la pieza parece una fotografía. No se puede negar el gran talento del artista técnicamente hablando, y es por esta razón que cuando participa en la X Exposición Panamericana de Artes Gráficas de 1970, que obtiene el primer premio en dibujo.

Figura 6

Mujer de espaldas (1970), Darío Morales, lápiz sobre papel, 108 x 75 cm



Nota: Tomado del libro Darío Morales (1995) archivo de Ana María Vila.

Esta pieza es clave para entender como los cuerpos distorsionados y voluptuosos desaparecen, para dar paso a la idealización del cuerpo femenino que realiza con mucho detalle y

precisión, ya no hay lugar para el trazo expresivo, pues esa perfección con la que imagina cada cuerpo también se ve reflejada en la técnica empleada en cada una de sus piezas. Durante la década de los setenta, sigue entonces representando a la mujer, quien aparece en diferentes escenarios, una habitación, una cama o un baño, en diferentes posiciones, recostada en un colchón, saliendo de una bañera o encima de una mesa.

En *Mujer sobre colchón con jarra* (ver figura 7) de 1974 es latente esa relación entre el cuerpo y el espacio, toda la atención es puesta en el cuerpo de la mujer, enfocándose especialmente en sus piernas y glúteos porque su rostro es ocultado. Las poses de las modelos son lo más importante en la obra de Morales, Serrano (1995a) afirma que “[..] por estos años las poses de las modelos de Morales irían haciéndose cada vez más provocadoras e insinuantes, presentándose con frecuencia de espaldas [...]” (p. 22). Omitiendo la identidad de quien retrata, pone toda su atención sobre los cuerpos de las mujeres en posiciones recreadas en su mente y aunque son idealizadas, las presenta como reales en sus pinturas.

Figura 7

Mujer sobre colchón con jarra (1974), Darío Morales, óleo sobre tela, 195 x 130 cm



Nota: Tomado del libro Darío Morales (1995) archivo de Ana María Vila.

A finales de los setenta, aparecen escenas en las que ya no se representa el cuerpo completo si no que por su parte se interesa por detalles como una mano o el torso y las piernas de la modelo, además de este cambio, empieza a realizar piezas escultóricas con las cuales sigue trabajando en la década de los ochenta. Mediante la escultura vuelve a aparecer el pintor y la modelo, que ya había trabajado por primera vez en 1968, muchas de estas escenas capturan el momento en el que la modelo se desnuda para posar y el artista se ocupa de pintar, como se puede ver en la figura 8 *El artista y dos modelos* de 1982.

Figura 8

El artista y dos modelos (1982), Darío Morales, bronce, 102 x 80 x 64 cm



Nota: Tomado del libro Darío Morales (1995) fotografía de Bruno Jarret.

Por otro lado, desde la escultura vuelve al bodegón, Serrano (1995a) relata que “Morales comenzó a explorar las posibilidades creativas que le proporcionaba el bodegón en 1984, pero su producción se incrementaría a partir de 1986, una vez enterado de su enfermedad” (p. 34). En estos bodegones aparecen vasijas, botellas, frascos, panes, frutas y verduras, obras en las que cada uno de los elementos aparecen dispuestos de manera organizada, generando así una armonía en la composición, un claro ejemplo es la obra *Cuchillo* (ver figura 9) de 1987, que es una de las obras que hace parte de su producción final. Darío Morales fallece el 21 de marzo de 1988 en París, a la

edad de 43 años, dejando una gran huella en la historia del arte colombiano y una producción artística muy valiosa.

Figura 9

Cuchillo (1987), Darío Morales, bronce, 39 x 44.5 x 36.4 cm



Nota: Tomado del libro Darío Morales (1995) fotografía de Bruno Jarret.

Durante este breve recorrido por su producción artística aparecen diversos cambios al momento de crear donde la experimentación jugó un papel fundamental, pues fue gracias al estar dispuesto a explorar con diferentes técnicas y maneras de representar que, Darío Morales pudo hallar sus intereses en el arte y con ello establecer su línea de trabajo, enfocada principalmente en la representación del desnudo femenino bajo el tema del pintor y su modelo.

3.2 Hernando Tejada En Busca De Lo Propio: Viajes, Ilustraciones, Pinturas Y Esculturas

Nació en Pereira el 1 de febrero de 1924, junto con su familia tuvo que mudarse varias veces de ciudad en ciudad, aunque en 1937 se logran establecer en Cali, ciudad en la que desarrolla gran parte de su producción artística. Montaña (2013) menciona que gracias a su madre Ismenia Sáenz, él y sus hermanos tienen su primer acercamiento al arte, pues les enseñó a pintar, sin embargo, desde pequeño siempre fue muy hábil dibujando al igual que su hermana, la también artista, Lucy Tejada.

En 1940, ingresa a la Escuela de Bellas Artes de Cali donde empieza a estudiar pintura y dibujo con la ayuda de su maestro Roko Matsajic. En esta década aparecen sus primeras libretas de apuntes, las cuales son claves para entender tanto la técnica como los intereses iniciales del artista. Las libretas van a ser un medio para que el artista documente sus vivencias, en obras como *Puente Ortiz* (ver figura 10) de 1944 mediante sus trazos sueltos, líneas gruesas y delgadas con las que logra construir un paisaje urbano de Cali, una ciudad que recorrió junto con su maestro para adquirir más destreza con la acuarela y el dibujo realizando diferentes representaciones, aunque no solo el paisaje le va a interesar, en *Roko Matsajic* (ver figura 11) recrea una escena en la que su maestro está pintando, gracias a estas ilustraciones se puede corroborar el talento de Tejada desde muy temprana edad, puesto que con pocas líneas logra resolver fácilmente cualquier escena que quiera presentar, es evidente la práctica constante del joven artista.

Figura 10

Puente Ortiz (1944), Hernando Tejada, lápiz sobre papel, 9 x 13 cm



Nota: Tomado del libro Hernando Tejada (2003) fotografía de Archivo Fotográfico de Hernando Tejada.

Figura 11

Roko Matsajic (1944), Hernando Tejada, lápiz sobre papel, 9 x 13 cm



Nota: Tomado del libro Hernando Tejada (2003) fotografía de Archivo Fotográfico de Hernando Tejada.

Tal vez este talento innato lo llevó a estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá desde 1945, Montaña (2003) relata que allí pudo conocer a grandes artistas como Ignacio Gómez Jaramillo y también algunos contemporáneos a Tejada como Alejandro Obregón, Edgar Negret o Enrique Grau. El estar rodeado de estos personajes lo hizo conocer un contexto muy diverso donde estuvo presente la abstracción y la neofiguración, pero también la figuración.

Aunque el dibujo es la técnica que aparece constante en sus primeras piezas, durante esta época de aprendizaje en la capital, empieza a aparecer la pintura, en *La esquina* de 1946 (ver figura 12) asoman colores que rellenan las figuras realizadas por líneas negras, y es que de acuerdo con Montaña (2003) “En sus lienzos iniciales el dibujante parece dominar al colorista, o sobrepasarlo” (p. 25). En esta obra como en muchas otras, las manchas solo son un color encima del otro, no hay un interés por el potencial que el color mismo genera en una pieza, sino que es un elemento secundario que añade a su ilustración y es que es bastante complejo des acostumbrarse a hacer algo que domina tan bien como el dibujo.

Figura 12

La esquina (1946), Hernando Tejada, óleo sobre lienzo, 60 x 60 cm

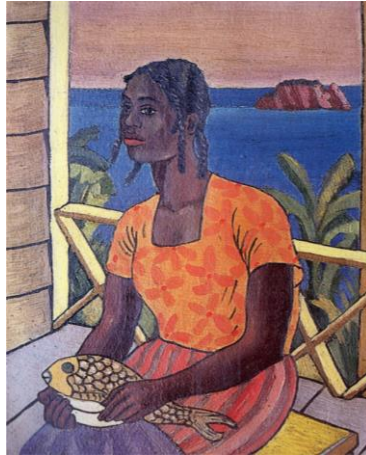


Nota: Tomado del libro Hernando Tejada (2003) fotografía de Federico Orozco.

Es en 1947 cuando viaja a San Andrés y Providencia que sus pinturas y sus intereses artísticos dan un giro en relación al color, Montaña expresa que “El color se independiza de la escena. No la complementa, sino que la enriquece. Es el color libre de la atadura realista” (p. 26). En *Romelia* (ver figura 13) de 1948, los colores son traídos de esa realidad que vivió Tejada en aquellas islas que recrean el ambiente alegre y acogedor en el que el artista se sumergió, pero lo más importante radica en sus intereses y es que al igual que los primeros artistas modernos que desarrollaron sus producciones artísticas entre 1920 y 1930, hay un interés por lo propio donde se incluyen personajes anónimos como los campesinos, pero, en el caso de Tejada, hace énfasis en los habitantes de estas islas, exaltando su cultura, pues al convivir con ellos logra entender sus costumbres y su entorno. Sus representaciones son un pedazo de esas realidades que permiten entender un contexto propiamente colombiano.

Figura 13

Romelia (1948), Hernando Tejada, óleo sobre cartón, 50 x 37 cm



Nota: Tomado del libro Hernando Tejada (2003) fotografía de Hernan Díaz.

Durante esta etapa se vincula con el trabajo realizado por Vincent van Gogh durante su estadía en Nuenen, región de Países Bajos, en donde logra exaltar a los campesinos al representarlos en diferentes escenarios como en el trabajo o en sus casas compartiendo. En las libretas pertenecientes a su estadía en San Andrés y Providencia en 1948 (ver figura 14), Tejada logra captar la esencia tanto de los lugares como de los habitantes de las islas.

Figura 14

San Andrés (1948), *Rugía* (1948) y *Cornelio* (1948), Hernando Tejada, lápiz sobre papel, 21 x 16 cm



Nota: Tomado del libro Hernando Tejada (2003) fotografía de Archivo Fotográfico de Hernando Tejada.

Estos primeros pasos que da Tejada en el arte hacen hincapié en el retrato y en el paisaje urbano desde técnicas como el dibujo y la pintura, pero, aunque hay variaciones entre técnica y contenido, su interés siempre va a ser su entorno. Al capturar momentos de su realidad, sus libretas de apuntes son las que de manera más clara dan cuenta de este planteamiento, pues allí alojó los paisajes y personas que conoció, documentó las vivencias en cada uno de los lugares que visitó hasta esta fecha.

En 1950 Tejada regresa a Cali luego de su estadía en Bogotá, encontrando consigo nuevos retos. Uno de estos fue el cambio de formato y es que gracias a un concurso que gana para realizar dos murales en la sala de espera del Ferrocarril, que el artista tiene que pasar de los pequeños formatos de sus libretas y lienzos al gran formato de las paredes en las cuales tiene que ilustrar tanto la historia de Cali como del Valle del Cauca (ver figura 15) y la historia del transporte (ver figura 16). Los colores siguen teniendo el potencial de los colores que aparecen en las pinturas de San Andrés y Providencia, tanto en la naturaleza como en las personas y los animales, estos tonos transportan al espectador a esa realidad de Cali, tanto la alegría como la vitalidad del entorno están presentes y los logra captar fácilmente, por otro lado, las personas no son idealizadas, pues son cuerpos que, aunque logrados con muy pocos realmente reflejan la diversidad étnica y cultural de Cali.

Figura 15

Mural historia de Cali (1954), Hernando Tejada, fresco, 9.50 x 20 m



Nota: Tomado de <https://www.hernandotejada.com/>

Figura 16

Mural historia del transporte (1954), Hernando Tejada, fresco, 9.50 x 20 m



Nota: Tomado de <https://www.hernandotejada.com/>

Estos murales no van a ser los primeros que el artista realiza, Montaña (2003) afirma que “En 1947 en la cafetería de la Universidad Nacional Hernando Tejada realiza su primer mural, aplicando la técnica del temple, enseñanza de su profesor Luis B. Ramos [...]” (p. 49). Así que gracias a los conocimientos adquiridos en la capital del país es que puede llevar a cabo este proyecto en conmemoración a la ciudad de Cali.

Ya para la década de los sesenta, Tejada regresa al dibujo haciendo énfasis en el género del retrato, aparecen entonces muchas mujeres recreadas a partir de un solo trazo, mostrando nuevamente su destreza para dibujar a partir de pocas líneas, muchas escenas están acompañadas de manchas del mismo carboncillo y de una profundidad en la mirada lograda gracias al intenso negro del tizne. Después de estos retratos, las mujeres van a seguir apareciendo más constantemente y es que “En 1968 Tejada inició la creación de sus Mujeres; artilugios femeninos, como hubieran podido llamarse. Mujeres que son otra cosa: mesa, atril, armario, puerta, jaula, vitrola, chaise longue” (Montaña, 2003, p. 88). Con esta serie, aparece un nuevo cambio en el que empieza a hacer uso de la talla en madera, y con estas piezas logra articular tanto el arte como la artesanía, enfatizando en lo práctico, pero también en lo contemplativo. Aunque al igual que en la obra de Darío Morales, las mujeres aquí aparecen desnudas, pero a partir de la escultura, Tejada busca que al interactuar con la pieza haya algo que buscar dentro de los senos, como en el caso de *Estefanía, la mujer telefonía* de 1975 (ver figura 17).

Figura 17

Estefanía, la mujer telefonía (1975), Hernando Tejada, madera de balsa policromada y pirograbada, 115 x 158 x 75 cm



Nota: Tomado de <https://www.hernandotejada.com/>

Tejada empieza también a tallar animales, inicialmente gatos con diferentes variaciones, pero después va incorporando búhos, serpientes o leones. Tanto con los manglares como con piezas alusivas a su viaje al pacífico, Hernando vuelve a los lugares que lo cautivaron, incorporando esos colores tan presentativos como las escenas tan memorables, en *Bodegón del tucán* (ver figura 18), se puede apreciar estos aspectos. Con estas producciones se cierra la gran obra de Hernando Tejada, quien fallece el 1 de junio de 1998. Finalmente la obra de Tejada es un gran legado para el arte colombiano, incorporando diferentes técnicas en su trabajo logró representar y documentar lo propio, al darse la oportunidad de conocer diferentes lugares y culturas.

Figura 18

Bodegón del tucán (1994), Hernando Tejada, madera de cedro, peinemono y balsa pintadas, 50 x 65 cm



Nota: Tomado del libro Hernando Tejada (2003) fotografía de Archivo Fotográfico de Hernando Tejada.

4. ¿Cómo Se Representan Las Mujeres A Sí Mismas?

La historia del arte occidental ha estado fundamentada a partir de la mirada del hombre sobre la mujer y en Colombia ha operado de la misma manera. Una revisión a los retratos y desnudos académicos dan cuenta de cómo ellas son las musas y los objetos sexuales de los artistas, quienes mediante representaciones les han creado estereotipos de cómo deben ser y verse, mostrando así el ideal de cada época para ratificar el discurso masculino y mantener una sociedad conservadora. Un ejemplo de esto es el primer desnudo femenino en el arte colombiano, el cual aparece en 1874 cuando el mexicano Felipe Santiago Gutiérrez pinta *La cazadora de los Andes* (ver figura 19), en la que la mirada idealizada sobre el cuerpo de la mujer permanece en esta escena en la que se muestra una joven desnuda tumbada en una piel animal y acompañada de varias montañas.

Figura 19

La cazadora de los Andes (1874), Felipe Santiago Gutiérrez, óleo sobre tela, 90 x 146 cm



Nota: Tomado de <https://museoblaisten.com/Obra/3070/La-Cazadora-de-los-Ades-Felipe-Santiago-Gutierrez/full>

Los hombres han conseguido mostrar solo una parte de la realidad como la única, dejando de lado a las mujeres, es por esto que se busca visibilizar su participación en la escena artística colombiana para entender esa diferencia entre géneros que se daba durante el siglo XIX. Hacer

una revisión a los primeros pasos de las artistas mujeres es contar una historia diferente, al integrar a las artistas del siglo XX cuando aparece un interés por pensarse a sí mismas y representarse mediante su experiencia como mujeres.

Contrastando ambas realidades, se percibe entonces una diferencia en cómo los hombres representan a las mujeres y cómo ellas se representan a sí mismas, por esta razón, este apartado se concentrará en las artistas, haciendo énfasis en la obra de Débora Arango y María de la Paz Jaramillo, las cuales serán la base fundamental para proponer un discurso en el que la mujer puede hablar sobre sí misma.

4.1 La Aparición De Las Artistas Mujeres Y La Representación De Sí Mismas

Cuando en 1971 Linda Nochlin se pregunta por qué no han existido grandes artistas mujeres, cuestiona a la historia del arte, pero a su vez a la sociedad misma, ya que ambas partes han sido las responsables de crear un discurso en el que los artistas hombres se han beneficiado, enalteciendo la manera en la que fácilmente han conseguido ser genios. Nochlin (2007) considera que todo esto sucede gracias a la sociedad misma y es por esto por lo que la pregunta inicialmente planteada:

[...] Nos ha conducido a que la situación total de la creación artística, tanto en términos de desarrollo del creador artístico como en la naturaleza y calidad de la obra de arte en sí, ocurren en una situación social, son elementos integrantes de esta estructura social y están mediados y determinados por instituciones sociales específicas y definidas, sean éstas academias de arte, sistemas de patrocinio, mitología de un creador divino, el artista como el hombre o proscrito social (p. 28).

Los genios han sido entonces una figura creada que se articula fácilmente con el discurso masculino hegemónico, es una de las razones por la que ellos han podido aprender y manejar varias técnicas a la vez y con ellas explorar los diferentes géneros del arte y participar de espacios como las academias y exposiciones donde presentan sus creaciones. Durante el siglo XIX en el contexto colombiano si hubo muchas mujeres interesadas en el arte, pero de acuerdo con la sociedad de entonces, aprender a pintar o dibujar era un pasatiempo más no una profesión, Carmen María Jaramillo (2015) afirma que “Resulta sorprendente el amplio número de mujeres que pintaba, así como su interés por participar en los salones de arte que se organizaron durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX” (p. 11). Sin embargo, con las mujeres es evidente esa diferencia respecto a los hombres, pues en los eventos de arte solo participaban entre ellas con bordados y pinturas, siendo excluidas de las exposiciones en las que los hombres tenían presencia. Para ilustrar este argumento, la historiadora menciona que durante este siglo las mujeres participaron en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1899 pero sus obras fueron expuestas en un espacio titulado *Señoras y señoritas*.

Durante gran parte de la historia del arte, las mujeres estuvieron en un segundo plano, sus creaciones nunca fueron consideradas a la altura de las de los hombres y es que realmente ese discurso del artista genio estaba tan bien cimentado que hacían creer a las mujeres que no tenían la capacidad de ser talentosas, inculcándoles que ser artista no era profesión para ellas y que simplemente se conformaran mostrando su talento con sus bodegones y bordados.

En *Margarita Holguín o la disciplina de lo inútil*, Eugenio Barney (1980) afirma “[...] El arte hecho por mujeres en aquel entonces y en Colombia, por lo general fue producto de entretenimiento, juego doméstico, adorno femenino, práctica de ocasión y no ejercicio vocacional ni mucho menos labor continuada de la profesión artística” (p. 98). Por esta razón en la exposición

de 1899, las mujeres tuvieron su propio lugar, pues al ser obras realizadas en sus tiempos libres estas no contaban como arte, pero es que desde su misma educación había ciertas reglas, siguiendo con Barney (1980) “[...] La pintura, el bordado, la música instrumental y vocal servían de entretenimiento femenino en la escondida actividad doméstica y de adorno en los actos sociales” (p. 98). Talentos que simplemente les servían para poder seguir ese rol de la mujer recatada, siendo reconocidas dentro los círculos sociales por sus habilidades al pintar, dibujar o tocar algún instrumento, pero que no eran relevantes dentro del escenario del arte en el que los hombres siempre tuvieron participación.

Hay mujeres que de una u otra manera se interesaron en el arte, el autor menciona algunas como Feliciano Vásquez, Emilia y Lucía Espinosa, Rosa Ponce de Portocarrero, Margarita P. de Saravia y Fenita Restrepo Gaviria; aunque enfatiza más en los artistas hombres que, en ellas mismas, mencionando su parentesco con los artistas reconocidos del siglo XIX, haciendo referencia así, a las hijas de José Manuel Groot, a la hija de Ramón Torrez Méndez. Citándoles simplemente porque desde su parentesco con hombres artistas tuvieron la oportunidad de aprender a pintar o a dibujar.

En el caso de quienes tuvieron la posibilidad de viajar a países europeos a visitar museos y también recibir clases, destaca Margarita Holguín, quien puede considerarse una de las primeras artistas al estar en una constante experimentación artística durante toda su vida y participar de los escasos espacios en los que se le era posible, pero para Barney (1980) “[...] Margarita Holguín fue fiel a la vocación artística durante toda su larga vida, aunque permaneciese restringida al campo de la afición y a las tareas comprendidas en el área del adorno femenino” (p. 102). Desde la misma crítica, las obras desarrolladas por las mujeres son entendidas desde el género, donde el arte femenino es ese condicionante a que las creaciones puedan ser analizadas más allá.

Si el punto era esa comparación de ellas con ellos, hay que tener en cuenta que las mujeres de la época asistían a clases privadas, su educación artística era muy restringida, Jaramillo (2015) relata que el autor del primer desnudo, ya mencionado anteriormente, dio clases en 1874 a algunas como Dolores, Paulina y Sofía Valenzuela, Ana y Teresa Tanco, pero esta clase no tuvo duración por la falta de interés del propio Felipe Gutiérrez, aunque durante este siglo varias estuvieron muy interesadas en aprender no pudieron llevar a cabo sus estudios.

A pesar de que a lo largo de la historia del arte se ha excluido el trabajo de las mujeres, hay autores que se han dado a la tarea de rescatarlas y darles un lugar dentro de esta, en *La mujer y el arte en Colombia*, Eduardo Serrano (1995b) afirma que Feliciano Vásquez es la primera pintora del país, aunque no se tenga conocimiento exacto de sus obras, lo cual se debe a que no se acostumbraba a firmar entonces no se tiene certeza de cuantas mujeres pintaron en Colombia durante los siglos XVI y XVIII.

Además de la exposición de 1899, las mujeres participan en otras muestras antes de esta, una de ellas es la *Primera Exposición de la Moral y de la Industria*, que se lleva a cabo en 1841, con la cual se da inicio a las presentaciones públicas de arte en el país, donde tanto mujeres como hombres exponen sus obras en un mismo espacio, hubo bordados de María Josefa Ramos y también pinturas al óleo de Silveria Espinosa de Camacho, que compartieron espacio con obras de artistas como José María Espinosa, Luis García Hevia y Celestino Figueroa.

Los bordados siempre han sido menospreciados dentro de la historia del arte, pero en la *Exposición Nacional* que se lleva a cabo el 20 de julio de 1871, fueron los protagonistas para muchos de los críticos de la época, con estos trabajos surgen muchas más artistas como Olimpia Acevedo, Eugenia Navas, Rafaela Franco, Concepción Espinosa y las hermanas Cordovez. De este siglo solo un bordado ha tenido reconocimiento y es tal vez porque Nieves Martínez hace un retrato

de Simón Bolívar en 1828. Las mujeres siempre han tenido su participación, simplemente la historia las ha ocultado porque no quiere dar a conocer su talento y sus capacidades, dentro del discurso masculino esto sería como atentar directamente contra la figura principal, el artista hombre.

Para Serrano (1995b) estas exposiciones son bastante importantes porque es en ellas donde se ve la contribución de las mujeres al campo artístico, con sus piezas dan paso a dos géneros de la pintura, la naturaleza muerta y el desnudo. Durante la exposición de 1841 destaca el trabajo de Josefa Torres quien presenta un ramo de moras y una flor de granadilla, pero lo que genera asombro es la forma en la que ejecuta la pieza dado que imita perfectamente la realidad, aparece también Margarita Merizalde, quien en la exposición de 1846 presenta unas flores de mano las cuales técnicamente son muy bien ejecutadas y dan cuenta de una cuidadosa observación de la naturaleza, esta artista además destaca por ser la primera autora de una naturaleza muerta en la que aparecen figuras humanas. Una de las exposiciones más importantes para las mujeres va a ser la de 1848, de la cual no se conoce el título, pero es en la que aparecen desnudos realizados por artistas como Blandina, Petra y Olaya González, piezas de las que no se conoce su ubicación. Con ellas emerge este género porque los hombres no habían presentado obras de este tipo públicamente, pero, si bien dan esos primeros pasos, las artistas del siglo XX van a tener en principio restricciones con este tipo de representaciones.

En el siglo XX las mujeres tienen acceso a la Escuela de Bellas Artes, que había sido fundada desde 1886, Jaramillo (2015) afirma que “[...] En 1904 fueron admitidas como alumnas regulares por el decreto 402 del 9 de mayo, mediante el cual se creaba la Dirección de la Academia de Señoras” (p. 29). Logran acceder a la educación artística, ya no como un pasatiempo sino como

una verdadera profesión, aunque siguieron teniendo ciertas restricciones respecto a los hombres, la historiadora sostiene que las clases eran supervisadas:

[...] Se promulgó el decreto 986 del 23 de agosto mediante el cual se nombraba a una celadora para las clases de las señoritas y se creaba el cargo de profesora de la Sección de Pintura, puesto que fue ocupado por la artista Rosa Ponce de Portocarrero mientras otra de las clases quedó bajo la responsabilidad de María Cárdenas (p. 29).

Trabajar con modelos vivos no les era permitido, los desnudos seguían generando asombro para la sociedad conservadora, pero la autora señala que gracias a la dirección de Andrés de Santa María entre 1904 y 1911, se les permitió pintar modelos desnudos, pero este género seguía siendo mal visto. El contexto bogotano había cambiado considerablemente, caso contrario al de Medellín, en donde apenas en 1915 las mujeres tuvieron acceso al Instituto de Bellas Artes, en *Presencia femenina en las artes plásticas de Antioquia en la primera mitad del siglo XX*, María Cecilia Ríos (2007) manifiesta que desde el 1 de noviembre de 1915 se creó dentro del instituto la Escuela de artes para señoritas, que desde el principio tuvo gran acogida al iniciar con 20 estudiantes y aunque les enseñaban pintura, dibujo y escultura, no gozaron de los privilegios que tenían los hombres, es por esto que practicaron con modelos de yeso.

Con el acceso a la educación artística, las mujeres desarrollan formalmente sus creaciones artísticas, dejando de lado los bodegones y bordados para insertarse dentro de los nuevos intereses que empezaban a gestarse dentro del arte colombiano. Aparecen nuevas formas de representar y junto a ellas, una generación de artistas que inicia la búsqueda de un arte nacional. Álvaro Medina (1995) en *El origen de los Bachués*, relata que fue un movimiento principalmente literario inspirado en Rómulo Rozo que tuvo como única artística plástica a la escultora Hena Rodríguez, los demás integrantes fueron Juan Pablo Varela, Tulio González, Darío Samper, Rafael Azula

Barrera y Darío Achury Valenzuela, quienes tuvieron como objetivo aceptar esa cultura colombiana resultante de los diferentes cambios que vivió el país, asumiendo la cultura como una mezcla entre lo propio y lo ajeno. Respecto a sus escritos sobre arte, Medina (1995) afirma que buscaron un modelo diferente al europeo que sirviera de inspiración para los artistas, encontrando en los mexicanos y en Rómulo Rozo esa referencia visual. Es que los artistas en ese momento buscaban poder representar lo colombiano, sus gentes, y sus costumbres, es con esta generación que entre 1922 y 1934 hay una fisura con el arte idealista del siglo XIX.

En *Historia URGENTE del arte en Colombia*, Halim Badawi (2019) considera que es entre los siglos XIX y XX, que las mujeres empiezan a crear su propia narrativa, donde el discurso del hombre queda a un lado, para dar paso a una narrativa femenina que no tiene interferencia de terceros. En el siglo XIX hubo mujeres que forjaron su carrera como artistas, irrumpiendo con el molde establecido de cómo debían ser, enfocándose principalmente en su vida profesional y dejando atrás el rol de la mujer que se casa y tiene hijos, además en este siglo, son quienes primero presentan obras de desnudos en una exposición. Gracias al acceso a la educación artística, aparecen durante el siglo XX mujeres artistas y con ellas una nueva forma de representarse y cuestionar a la sociedad y al arte mismo.

Uno de estos casos es Hena Rodríguez (1917-1997) que como se mencionaba anteriormente fue la única artista dentro de los Bachué. Su personalidad era muy diferente a la que se esperaba en las mujeres de la época, Jaramillo (2015) afirma que la artista llevaba su cabello corto, usaba pantalones, fumaba cigarrillo y conducía autos. Es también una de las muchas artistas que quedaron en el olvido, pues en la historia del arte hay muy pocos datos sobre su producción artística, puesto que toda la atención siempre ha estado en los hombres como lo hace notar Badawi (2017) al encontrar que en la historia las mujeres han tenido un papel secundario.

Hena estudió pintura y escultura con diferentes profesores académicos, posteriormente ingresa a la Escuela de Bellas Artes entre 1930 y 1935, donde tiene clases con Ramón Barba, Francisco Antonio Cano, Coriolano Leudo y Eugenio Peña. Realizó estudios tanto en España como en Francia y con su regreso al país se convierte en docente de la Escuela de Bellas Artes perteneciente a la Universidad Nacional de Colombia, además cabe destacar la creación del primer taller de la Universidad de los Andes al cual llamó “Sección Femenina”, siendo esto lo último que se conoce sobre la artista.

En cuanto a su producción artística, vale destacar que se enfoca en retratar a las mujeres campesinas y negras, aquí la mujer empieza a tener conciencia de ella misma y de las otras que comparten su entorno, ya no hay lugar para los retratos idealizados, sino que sus esculturas las exaltan. Respecto a la técnica Badawi (2017) revela que, a diferencia del mármol o el bronce, en sus esculturas hace uso de materiales locales como las maderas nativas pertenecientes a los bosques colombianos. En algunos de sus dibujos y pinturas aparecen desnudos femeninos, que reflejan ese cambio con el siglo anterior, donde a las mujeres no les era permitido incursionar en este género, sino que simplemente debían conformarse con pintar retratos, bodegones y hacer bordados. Además de Hena, cabe destacar el trabajo de la también escultora Josefina Albarracín (1910-2007) quien al igual que Rodríguez hizo uso de materiales locales con los que esculpió a las mujeres campesinas, pero que como comenta el autor le tocó lidiar con ser la esposa de y el estar casada con el artista Ramón Barba le quitó el reconocimiento que se merecía, quedando así en un segundo plano.

Carolina Cárdenas (1903-1936) hace también parte de este grupo de artistas, aunque en su producción artística dibujó varios desnudos, cabe destacar las diferentes experimentaciones que la llevaron a romper rotundamente con la idea del arte femenino, el crítico enfatiza que además de

ser precursora de la cerámica moderna, entre 1932 y 1936 realiza las primeras experimentaciones geométricas abstractas en la historia del arte colombiano, siendo así la prueba de que las artistas mujeres también aportaron a los cambios que se dieron en el arte del país. Con esta generación aparecen entonces las artistas, quienes rompen definitivamente con el papel de la mujer sumisa y es mediante el arte que representan a las mujeres de su realidad, pues en la vida cotidiana logran encontrar gran diversidad la cual responde a esos intereses por lo local. Con el desnudo pudieron incursionar en un género del arte que en el siglo anterior no les era permitido, lo cual permitió poder entender y representar su cuerpo mostrándolo como se pueden ver a sí mismas. Además, desde sus mismos procesos generaron cambios en el arte local, donde además de narrarse a sí misma, la mujer también demuestra la capacidad que tiene para al igual que los artistas hombres, contribuir a la creación de nuevos lenguajes en el arte.

4.2 Una Mujer Representando A Las Mujeres: Los Desnudos De Débora Arango

María Débora Elisa Arango Pérez nació el 11 de noviembre de 1907, creció dentro de una familia tradicional antioqueña junto con sus padres Elvira Pérez y Cástor María Arango y sus hermanos. La época más importante para descubrir su interés en el arte es en 1920, en *Débora Arango: un recuento biográfico*, Melissa Aguilar (2012) relata que en este año Débora ingresa al colegio María Auxiliadora de las Hermanas Salesianas, donde al igual que las mujeres de aquel entonces, estudió lo que para ellas era permitido, tomó así clases de pintura, dibujo, enfermería y costura, pero es gracias a la hermana María Rabaccia, que Arango encuentra gran atractivo por la pintura y el dibujo.

Ya en 1930, se dedicaba a replicar láminas y con ello era muy talentosa, tanto así que muchas compañeras suyas la motivaron a dar clases en su casa y así se dedicaron también a replicar láminas y avisos publicitarios. Ya teniendo talento en la réplica, en 1932 toma clases de pintura

con Eladio Vélez, aprendiendo así el manejo de la acuarela y de otras técnicas, es mediante esta travesía por el arte que decide ingresar al Instituto de Bellas Artes de Medellín. Aunque en las clases con Vélez pudo aprender varias técnicas, cuando la artista conoce la obra de Pedro Nel Gómez en el Palacio Municipal, se cautiva con los murales pintados por el artista en los que la realidad misma tomaba protagonismo y era eso lo que ella quería en su obra, desde allí decide en 1935 ser su alumna. Ya para 1937 participa de su primera exposición que se llevó a cabo en el Club Unión de Medellín, junto con otras compañeras que también tomaban clase con Gómez, durante esta muestra presentaron animales, bodegones y paisajes urbanos, allí la artista obtuvo reconocimiento por la prensa por las piezas expuestas.

Débora siempre quiso ir más allá de los temas que eran apropiados en la pintura femenina, el querer ahondar sobre el desnudo hizo que sus compañeras se alejaran de ella y aunque su maestro estuvo de acuerdo inicialmente, su técnica e ideología hicieron que este también se apartara, motivos que la llevaron a trabajar desde ese entonces, sola. Sobre este rechazo hacía la artista, Badawi (2017) enfatiza que muchas mujeres nunca mostraron su descontento hacia lo que les querían imponer entonces siguieron dentro de la narrativa creada por los hombres pintando flores y bodegones en sus tiempos libres. Que su maestro se apartara de ella, ratifica que tanto Débora como su obra se salieron del molde en el que la mujer fue construida desde lo masculino, demostrando así su capacidad para verse y representarse sin mediación de otro. Esta misma decisión hizo que durante varias décadas su obra fuera censurada y criticada, al no aceptar que una mujer pintara la realidad como lo hacía, donde además de los desnudos también criticaba abiertamente al gobierno.

Si bien las mujeres tuvieron acceso a la educación artística en Medellín desde 1915, no se les permitía pintar a partir de modelos vivos, entonces al decidir pintar desnudos, Débora se aleja

de esa sociedad conservadora para desde sus piezas mostrar sin censura el cuerpo femenino y la realidad que lo condicionaba.

En una entrevista con María Cristina Laverde, Débora (1986) se refiere al desnudo con las siguientes palabras:

[...] Un desnudo no es sino la naturaleza sin disfraces, es un paisaje en carne humana. El cuerpo humano es siempre bello, precisamente por ser humano y por ser natural y cuando te digo esto pienso en un concepto profundo de la belleza (p. 78).

Sin ningún tipo de tabú hacia el cuerpo, en sus desnudos se puede apreciar esa relación íntima con la realidad, la que la lleva a encontrar la belleza en todas las mujeres a las que representa, en sus obras aparecen prostitutas, monjas o madres solteras, y aunque estén inmersas dentro una sociedad en la que la familia conformada por padre, madre e hijos es el ejemplo a seguir, esto no quiere decir que no sean sujetos dentro de ella y es esto en lo que realmente Arango se enfoca, en darle un lugar a cada mujer.

En muchas ocasiones la artista fue señalada de inmoral, en sus obras desaparece el pudor, sus cuerpos son contruidos mediante pinceladas expresivas y cargadas de color, mostrando así que la mujer es la dueña de su propio cuerpo, como se puede ver en *Montañas* de 1940 (ver figura 20) los colores exaltan las pieles morenas y las verdes montañas antioqueñas, que se complementan con las formas voluptuosas, de un cuerpo que se muestra tal y como es. En una pose relajada, la mujer deja al descubierto su sexo y sus senos, ya no los cubre, mostrándose sensual y empoderada, pues ya la mirada del hombre no está condicionando su cuerpo y su ser, es libre de cualquier prejuicio.

Figura 20

Montañas (1940), Débora Arango, acuarela, 96 x 126 cm

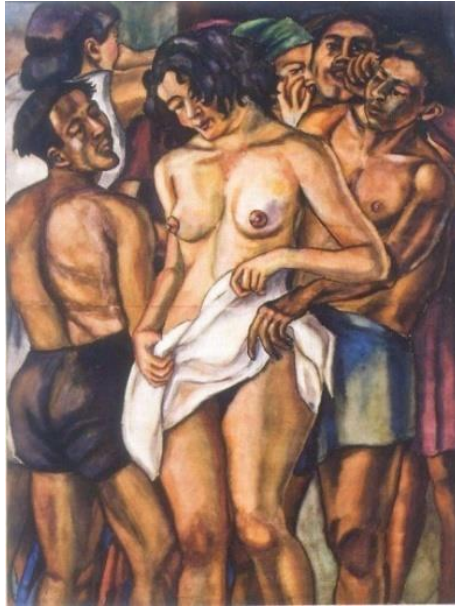


Nota: Tomado de <https://revista.comfama.com/la-grandeza-del-cuerpo/montanas-debora-arango-museo-de-arte-moderno-medellin-cuerpo/>

La voz de Débora es y ha sido la voz de muchas mujeres, porque ella no pinta desnudos por pintarlos, sino que es consciente de la sociedad en la que está inmersa y mediante el arte denuncia desigualdades, maltratos, silencios y miradas intimidantes. Es el caso de *Friné o trata de blancas* de 1940 (ver figura 21), donde aparece una mujer con la cabeza inclinada, sus senos descubiertos y su sexo protegido delicadamente con una tela blanca, una escena tensa en la que ella es el centro de las miradas de deseo por parte de los hombres, que la invaden y hacen avergonzar de su propio cuerpo, una situación que es muy común en la vida cotidiana, aún hoy en el siglo XXI las mujeres son intimidadas con palabras y actos obscenos que las hacen sentir avergonzadas, abusando de su espacio personal e irrespetando sus cuerpos. Este ambiente es además ese guiño a la mirada que los artistas han tenido siempre sobre las mujeres, sobre la cual Giraldo (2009) se refiere “Es el arquetipo de la mirada que tradicionalmente han tenido los artistas masculinos sobre los cuerpos-objetos femeninos” (p. 24).

Figura 21

Friné o trata de blancas (1940), Débora Arango, acuarela, 131 x 99 cm



Nota: Tomado de <https://www.elcolombiano.com/multimedia/imagenes/10-obras-iconicas-de-la-maestra-debora-arango-KG3181581>

Con esta obra, la mujer expresa una situación que le es incomoda, por primera vez puede mostrar como los hombres la tocan y solo con la mirada la quieren desnudar, resaltando así el rol de objeto que ha cumplido dentro del arte, pero asimismo cuestionando la figura principal dentro del discurso masculino al proponer otra mirada, donde con una imagen denuncia la dominación que los hombres han ejercido sobre las mujeres.

Esa diferencia entre el artista hombre y la artista mujer es bastante evidente en la Medellín conservadora de la época, pues fue muy criticada al presentar sus desnudos en las exposiciones, incluso menciona que uno de esos casos fue cuando participo en la década de los cuarenta en una exposición en el Museo Zea:

[...] Participé con varios desnudos, entre ellos un cuadro que se llamaba "Adolescencia".

Esto llegó a oídos del Arzobispo y con la opinión de que se trataba de una obra impúdica

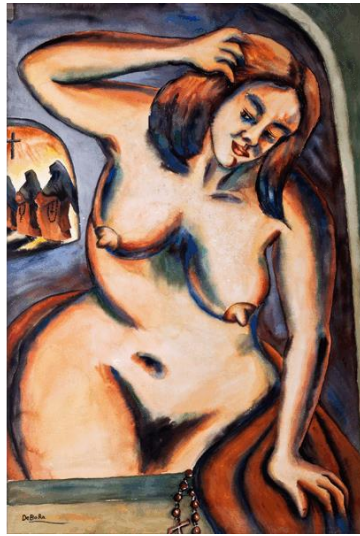
y no sé qué más cosas. El señor Arzobispo me llamó a interrogarme y a recriminarme. Yo le pregunté si ya había llamado a Pedro Nel Gómez que también estaba exponiendo desnudos en el mismo lugar y en el mismo evento. Su respuesta fue: " ... es que él es hombre" [...] (Arango, 1986, pp. 80-81).

El discurso masculino, fundamentado en la dominación de los hombres sobre las mujeres y auspiciado por la iglesia y el estado, han generado en las mujeres temor sobre sus propios cuerpos al imponerles modelos de cómo deben ser, por esto, los desnudos de Débora fueron tan subversivos, pues atacaron directamente ese discurso que estaba tan bien establecido. Al aparecer la artista mujer, ya no está simplemente el discurso masculino, sino que surge con ella su mirada, desde su experiencia tiene mucho que decir sobre sí misma, ya no tiene por qué sentirse juzgada, pues ya su cuerpo le pertenece.

La realidad en las obras de Débora va a ser tan diferente a la que proponía el estado y la iglesia, quienes siempre idealizaron el rol de la mujer en su hogar, la familia perfecta, la sociedad ejemplar. En sus obras se muestra la otra cara de la moneda, esa que nadie quiere conocer pero que ha estado presente siempre. En *Huida del convento* de 1950 (ver figura 22), una mujer deja al descubierto su cuerpo, se quita su hábito para poder ser ella misma, irrumpiendo con ese rol que ya había prometido cumplir al entregar su vida a la religión. Donde irse es tal vez encontrarse consigo misma, poder decidir sobre ella, sobre su cuerpo, quitarse el hábito es dejar de lado todos esos condicionantes alrededor del cuerpo femenino. Esta obra hace parte de muchas de las escenas que vivió la artista, en *Débora Arango: política, mujer, familia y maternidad*, Andrea González (2017) relata que “Escuchó cuando era niña y estudiaba con monjas como una de ellas se había escapado del convento para irse con un amor prohibido” (p. 90).

Figura 22

La huida del convento (1950), Débora Arango, acuarela, 100 x 67 cm

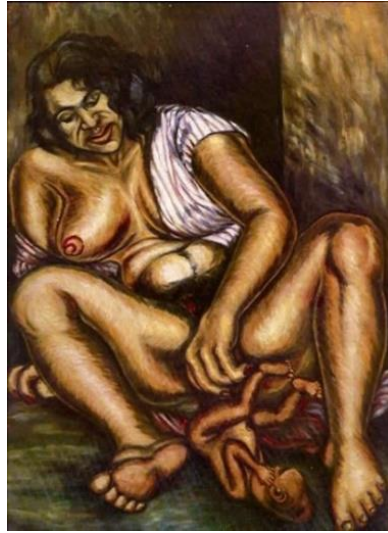


Nota: Tomado de <https://www.museonacional.gov.co/sitio/Voces%20%20C3%8Dntimas/index.html>

Aparecen también las madres, mujeres que en muchas ocasiones estuvieron solas al momento de criar a sus hijos, esa idea de la familia nuclear dictaminada por la iglesia no aplica en estos casos. En *Madona del silencio* (ver figura 23) aparece una madre pariendo a su hijo en lo que al parecer es una calle, a partir de las pinceladas sueltas con colores tierra se va entretejiendo un lugar solo, de silencio, en el que ella no puede decir nada y debe afrontar su realidad. Esta obra también corresponde a otra anécdota vivida por Débora, González (2017) revela que “[...] La artista haciendo servicio social en un centro de reclusión pudo ver como una de las mujeres presas permaneció en una celda fría, sucia y solitaria para dar a luz [...]” (p. 117). Esta obra es como una escena del tiempo congelada, que tiene vigencia en la actualidad, donde se retratan sin censura momentos complejos que se repiten día a día, en los que las mujeres están solas sin apoyo.

Figura 23

Madona del silencio (1944), Débora Arango, óleo sobre lienzo, 136 x 92 cm



Nota: Tomado de <https://www.elcolombiano.com/multimedia/imagenes/10-obras-iconicas-de-la-maestra-debora-arango-KG3181581>

Hay lugar también para las prostitutas, quienes, a diferencia de las señoritas recatadas de la época, les toca vender su cuerpo para subsistir, *Los que entran y los que salen* de 1944 (ver figura 24) es un momento en el que cinco hombres van saliendo y entrando en lo que es una habitación y aunque no hay ninguna mujer, la artista hace referencia al lugar donde ellas están, esperando a que entre el próximo cliente. Una obra con la que además hace referencia a cómo las mujeres han sido vistas por los hombres como objetos sexuales.

Figura 24

Los que entran y los que salen (1944), Débora Arango, óleo sobre lienzo, 152 x 120 cm



Nota: Tomado de <http://prontuariomedellin.blogspot.com/2013/08/obras-debora-arango.html>

Es Débora la artista que presenta la realidad sin censura, representando las vivencias de las mujeres de su entorno, dándoles un lugar mediante el arte. Aunque sus obras recibieron críticas, es una de las muchas artistas que pudo desde su producción artística cuestionar ese discurso masculino que estuvo tan bien establecido durante su época, y que sigue siendo recurrente en la actualidad.

4.3 Entre Burdeles Y Casas: Las Mujeres De María De La Paz Jaramillo

María de la Paz Jaramillo González nació en 1948 en Manizales, para el siguiente año junto con sus padres y hermanos se traslada a Bogotá. En una entrevista con Isabel López Giraldo, Jaramillo (2019) comenta que cuando estaba en el colegio fue expulsada por su comportamiento, entonces sus padres decidieron enviarla junto con sus hermanos a Londres y allí pudo tener un gran contacto con el arte asistiendo a exposiciones, conciertos de ópera y clases de ballet, durante el periodo comprendido entre 1958 y 1968, en este lapso de tiempo decide también estudiar diseño de modas en la escuela Lucy Clayton, lugar en el que modeló y pudo conocer a la diseñadora de

la minifalda, Mary Quant. Ya para la década de los setenta estaba nuevamente en Colombia y empezó a modelar en la escuela de Elena de Bengoechea, además creó la Cucú Boutique con su madre donde diseñaban y vendían minifaldas. Desde 1968 había contraído matrimonio con el arquitecto Benjamín Barney-Caldas, con quien estuvo durante 10 años.

Durante este tiempo su hermano le pide a su amigo Luis Caballero que le dé clases de pintura y es desde ese momento en el que empieza a dar los primeros pasos hacia el mundo del arte, la artista relata que “Caballero me dijo que no siguiera en el tema de la moda, sino que me internara en el mundo del arte” (párr. 16). Decide ingresar a la Universidad de los Andes donde es recomendada por el mismo Caballero, quien le dice al director Antonio Roda que, aunque pintaba raro la debía recibir en la facultad. Ya en la universidad, tiene clases con Carlos Rojas y Umberto Giangrandi, con este último aprende grabado. En su época de estudiante participa en el Salón Nacional de artistas y obtiene el primer puesto, pero desde ese momento tiene problemas matrimoniales que la llevan a vivir a Cali, en donde pudo compartir con Óscar Muñoz, Fernell Franco y Pedro Alcántara.

Sobre el inicio de su producción artística, Maripaz (1984) comenta que “[...] La primera etapa de mi obra, ciertamente es una crítica definida a la sociedad por la condición de la mujer y por la forma como tradicionalmente se trata al problema de la prostitución” (p. 170). La sensibilidad de la artista la lleva a entender mediante el arte a las “mujeres de la vida fácil”, encontrándose así durante su trabajo de campo con realidades bastante complejas en las que la carencia de recursos las ha empujado a vender sus cuerpos por necesidad, por este motivo, en sus obras no está la mirada que juzga, sino que es ese lugar en el que las vivencias de estas mujeres pueden ser visibles.

La artista relata que en Inglaterra pudo vivir de cerca esa liberación femenina que promulgaban las europeas, lo cual generó que, con su regreso al país, quisiera retratar esa realidad que vivían muchas mujeres y a partir de esto decide conocer sus historias por medio de entrevistas, encontrando así, que ellas no estaban ahí porque querían, sino que les tocaba vender sus cuerpos para poder subsistir junto con sus hijos. Esta experiencia la lleva a realizar la serie de las prostitutas, a la cual pertenece su obra *La amante* (ver figura 25).

Figura 25

La amante (1976), María de la Paz Jaramillo, grabado, 60 x 45 cm



Nota: Tomado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/la-amante-ap0942>

Una máscara que se crea a partir de las capas del maquillaje, del cabello arreglado y del vestido descubierto, una mujer que está por fuera de esa familia ideal, donde su papel tiene lugar en un cuarto, en la noche, tal vez porque a esa hora es el momento en el que el entorno perfecto se esfuma para darle paso a las otras realidades. La máscara de la otra, de la que no es la oficial, de la que solo está para complacer a un hombre en medio de la oscuridad, quien no encaja en el rol de la mujer de casa, pero que está inmersa dentro de una sociedad que solo la considera como un objeto sexual.

En esta serie hay espacio para cada una de ellas, donde cada retrato es una historia, hay siempre una misma protagonista, la mujer, a la cual representa mediante trazos delicados y agresivos, logrando captar en su rostro tanto sus sentimientos como su experiencia personal, que se complementan con los blancos y negros que predominan en la paleta, Jaramillo (1984) comenta:

[...] La primera etapa de la serie de las prostitutas tenía un color mucho más seco: blancos, negros, pocos colores, si acaso un amarillo, un rojo en la boca, pero no más. Es tan sórdido el tema que realmente yo no podía poner más color en la obra [...] (p. 174).

Para las mujeres narrar su historia ha sido una tarea muy difícil al tener que seguir presenciando las injusticias y maltratos que tienen que sufrir muchas, pero gracias a la valentía tanto de quien retrata como de la retratada que dentro de esta narración son visibles, porque en el discurso de los hombres no hay espacio para ellas al no pertenecer a su molde perfecto. Esa sociedad colombiana que Maripaz representa en la década de los setenta, todavía tiene un aire conservador y al retratar a estas mujeres pone en evidencia, al igual que Débora lo hizo en su momento, sus experiencias día a día.

Analizar *La máquina de la vida* (ver figura 26) permite conocer lo que hay detrás del maquillaje, a simple vista se puede ver a una mujer con los ojos y labios pintados con colores cálidos, el rojo y el amarillo, esa calidez contrasta con su negro cabello y el fondo que moldea su silueta, un cuerpo en el que los senos son descubiertos, aparece en primer plano una “chica de la vida fácil”. Pero ¿qué hay detrás de esa primera impresión? El maquillaje no puede cubrir todo y esas prostitutas que Maripaz retrata son también madres, las cuales luchan cada noche por el bienestar de sus hijos, aunque hay algo aún más impactante en la obra y es su título, mediante el discurso masculino las mujeres han tenido una valoración restringida como dadoras de vida, es por esto que, aunque aparezcan mujeres de los diferentes estratos, esa realidad va a ser igual para todas.

Figura 26

La máquina de la vida (1973), María de la Paz Jaramillo, grabado, 56 x 36,5 cm



Nota: Tomado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/la-maquina-de-la-vida-ap1846>

Además de las prostitutas, la artista también realiza una serie sobre los oficios de las mujeres, que recuerda inmediatamente al siglo XIX cuando a las mujeres se les decía cómo debían ser, entonces durante este periodo la sociedad parece no haber cambiado. La manera en la que la artista se sumerge en estos estereotipos le permite desde el arte cuestionar la sociedad misma, Juan Gustavo Cobo (2011) en *María de la Paz Jaramillo, o el adorable y feroz gusto latinoamericano*, comenta sobre la serie que desarrolla en la década de los setenta:

[...] Su serie, “Los oficios de las mujeres”, concluida en Cali, Colombia, en 1976, donde residió por varios años, patentizaba así, de la reina a la modelo, de la novia a la viuda, de la ejecutiva a la amante, esa mirada, más sardónica que entrañable, con que las iba acompañando [...] (p. 80).

Dentro de estos papeles, aparece uno que ha sido una constante desde siempre, *La ama de casa* (ver figura 27), la que siempre debe estar pendiente de su hogar, de su esposo y de sus hijos, encerrada en un mismo espacio, realizando las mismas actividades, en su rostro, se logra captar la tristeza, el silencio que debe guardar sobre esa realidad que le tocó vivir, pues no se puede pensar

más allá de ser madre, porque debe cumplir con el rol que desde hace décadas le ha sido impuesto desde el discurso masculino.

Figura 27

La ama de casa No. 2 (1976), María de la Paz Jaramillo, grabado, 50 x 45 cm



Nota: Tomado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/la-ama-de-casa-no-2-ap0943>

Aparecen muchas otras mujeres como la viuda, o la novia, pero mencionar cada uno de estos roles hace pensar por qué la sociedad sigue imponiéndole a la mujer cómo debe ser desde la mirada de los hombres. Cuando la mujer se empieza a narrar así misma propone otra mirada, pero esta parece no ser válida, Badawi (2017) afirma que muchas de las discusiones que se creían resueltas no lo están y uno de esos casos es el rol de la mujer en la sociedad, argumento que es evidente en cada una de estas obras donde el discurso masculino sigue moldeando y dictaminando lo femenino. Al analizar “los oficios de las mujeres” se hace evidente esa sociedad que no quiere a la mujer más allá de ser madre, en la que no es posible ser independiente. Las mujeres más que sujetos siguen siendo objetos, objetos sexuales para el placer del hombre, máquinas que simplemente sirven para dar vida.

5. La Mirada Del Hombre Sobre La Mujer

Con la presencia de las mujeres artistas en el siglo XX, emerge una narración en la que ellas se pueden representar y ser las autoras de estas representaciones. Entonces ¿por qué en la década de los setenta del siglo XX vuelve a aparecer la mirada del hombre sobre la mujer? En este apartado se hará una revisión de esta época para analizar cómo dentro de las producciones artísticas de Darío Morales y Hernando Tejada, las mujeres siguen apareciendo como objetos sexuales y de deseo en sus representaciones. Una mirada crítica que permite entender cómo la historia del arte sigue operando como un discurso por parte de los hombres donde a partir de sus representaciones han creado estereotipos de lo que para ellos es lo femenino, omitiendo la opinión de las mujeres sobre sí mismas.

5.1 El Cuerpo Idealizado

A lo largo de la historia del arte, las mujeres han aparecido principalmente desnudas en las obras de los artistas hombres y para entender el por qué, Black et al (2019) argumentan en *La mirada masculina*, que “[...] El modo en que se ha retratado a la mujer en el arte y el cine la ha reducido a un objeto pasivo para el disfrute del hombre” (p. 124). Así las mujeres siempre han sido vistas como un objeto de deseo, siendo su cuerpo el encargado de complacer a los hombres, esto mismo se complementa con las representaciones sobre ellas donde mediante las pinceladas sutiles construyen un cuerpo que no les pertenece. Durante el siglo XIX, artistas como Epifanio Garay o Francisco Antonio Cano realizaron desnudos académicos donde el cuerpo idealizado es el principal protagonista, en algunas de sus pinturas la mujer termina apareciendo como un ideal, un modelo de cómo debe ser.

Aunque el mismo desnudo muestra esa dominación del hombre sobre la mujer, Nead (2013) señala que “El desnudo femenino, dentro del patriarcado, pues, significa que la

mujer/superficie ha sido colocada bajo el gobierno del estilo del varón” (p. 97). El hombre se ha servido de su papel como genio para desde el arte poder hacer con el cuerpo de la mujer lo que le plazca, al cual ha enmarcado y presentado como un molde ideal.

Cuando se analiza la producción artística desarrollada en la década de los setenta por Darío Morales, aparece el pintor y la modelo, siendo este un claro ejemplo de cómo el hombre moldea el cuerpo de la mujer a su antojo. En *Estudio para el pintor y la modelo* (ver figura 5), ya mencionada anteriormente, se puede apreciar como la misma pose de la mujer la sitúa en un segundo plano, el artista aparece primero haciendo un estudio minucioso del cuerpo de quien está sentada, para, en el lienzo transformarlo completamente, pues cada pincelada lo condiciona haciendo de este un molde perfecto para el placer de quien lo va a apreciar, que es un claro ejemplo de los planteamientos de Black et al (2019) quienes afirman que las representaciones de las mujeres se hacen teniendo en cuenta que estas tienen un espectador masculino imaginario, entonces el arte hace sexual estos cuerpos para poder dar placer a quienes lo miran.

Este cuerpo se contrapone con el presentado por las mujeres, en *Montañas* (ver figura 20), Débora desde su experiencia como mujer, representa un cuerpo que no tiene que inventarse porque su sensibilidad hacia las mujeres de su entorno hace que exalte sus cuerpos voluptuosos, mostrando que son libres de enseñar sus senos y sus sexos, sin que sean vistos como un objeto sexual para el disfrute del hombre. Ya la mujer no está enmarcada dentro de un molde ideal, pues es dueña de su cuerpo y no hay prejuicios sobre este.

En su extenso análisis, Serrano (1995a) hace énfasis en la sensualidad de los desnudos de Morales, un término que desde la crítica es usado para traducir el tratamiento del cuerpo en la obra del artista, pero Nead (2013) argumenta que “[...] El término "sensualidad" desempeña un papel crítico como una forma de contenido sexual que es permisible y se puede acomodar dentro de la

categoría del arte, ya que el deseo sexual está presente pero transformado o momentáneamente detenido” (p. 50).

Dentro de la sociedad el arte aparece como un límite entre lo “bien” visto y es por esto que los desnudos son permitidos, representaciones que han sido normalizadas pero pocas veces analizadas críticamente, donde es posible que los cuerpos de las mujeres sean vistos como objetos sexuales, aunque, dentro de lo “mal” visto aparece la pornografía, donde las mujeres son concebidas desde la misma idea, una clara evidencia de la doble moral, donde el discurso es acomodado dependiendo de la situación.

Si la pornografía es rechazada por mostrar contenido explícito entonces ¿por qué en las obras de arte si pueden aparecer mujeres desnudas en diferentes poses? Nead (2013) sostiene que:

[...] Arte y pornografía no pueden considerarse regímenes de representación aislados, sino que deben ser reconocidos como elementos dentro de un *continuum* cultural que distingue representaciones del cuerpo femenino malas y buenas, formas de consumo cultural permisibles o prohibidas y que define lo que puede o no puede ser visto (p. 165).

En la obra *Mujer reclinada con medias* de 1972 (ver figura 28), aparece la modelo inclinada hacia atrás cubriendo su rostro con su brazo, pero dejando al descubierto sus senos y su sexo. Las medias veladas han sido bajadas e invitan al espectador a terminar de desnudarla, es una escena que muestra implícitamente ese deseo carnal sobre la mujer y es gracias al alto grado de iconicidad de la obra que el espectador es atrapado como si estuviera mirando una fotografía de contenido sexual explícito.

Sobre esta y otras obras Serrano (1995a) afirma que “[...] La modelo aparece con media-pantalón (*pantyhose*) oscuras pero transparentes, a medio quitar, que dan la impresión de que su

sexo ha sido recién descubierto, recién puesto a la vista, lo cual incrementa notoriamente su erotismo” (p. 18). Y es que estas piezas no son cuestionadas por el simple hecho de pertenecer a la categoría de arte erótico, Nead (2013) postula que “Lo erótico supone la representación sexual estetizada; marca los límites de lo sexual dentro de la cultura legítima. “Arte erótico” es el término que define el grado de sexualidad que es permisible dentro de la categoría de lo estético” (p. 165). Entonces los cuerpos de las mujeres pueden ser sexualizados porque dentro de la sociedad se ha establecido que es permitido, lo cual ratifica que desde el discurso masculino la mujer es incapaz de superar al hombre, pero si es capaz mediante su cuerpo de despertarle deseo y brindarle placer.

Figura 28

Mujer reclinada con medias (1972), Darío Morales, lápiz sobre papel, 150 x 100 cm



Nota: Tomado del libro Darío Morales (1995) archivo de Ana María Vila.

Sus convicciones como hombre hacen que mediante el arte traduzca lo que le incita el cuerpo de una mujer, dicho en sus palabras “[...] Al hacer un desnudo, lo que quiero realmente es acariciarlo, jugar con sus formas, poseerlo” (Morales, 1995, p. 233). Con sus obras busca que lo erótico sobrepase esa sexualidad permisible para darle paso a lo prohibido, que se traduce en la

definición que Nead (2013) propone “[...] La pornografía transmite lo sexual de manera inmediata; excita y mueve a la acción al espectador” (p. 50). Cada uno de los escenarios que representa alimentan cada vez más la idea de que el cuerpo de la mujer es un objeto de deseo, los roles de la mujer no desaparecen, sino que son aún más latentes, la que genera satisfacción sexual sigue presente.

La idealización del cuerpo de la mujer aparece en sus representaciones desde muy temprana edad, Morales (1995) expresa “Yo he pintado desnudos desde niño. Recuerdo que dibujaba a las muchachas del servicio. Siempre desnudas. No, yo no las había visto así. Las dibujaba como yo imaginaba que eran” (p. 234). En su producción artística en general, ninguna pose es al azar, pues cada una de ellas dan cuenta de cómo Morales (al igual que muchos artistas hombres), se inserta dentro del discurso masculino y quiere mediante pinceladas sutiles y precisas, mostrar cómo deben ser las piernas, glúteos, senos y sexo de una mujer, creando un imaginario, un molde y un estereotipo a seguir.

Sus obras no hacen énfasis en el rostro de la modelo, pues su cuerpo es lo que más le interesa, en *Desnudo en frente de ventanas francesas* de 1973 (ver figura 29) aparece una mujer quitándose una blusa la cual le cubre el rostro, lo más importante es la forma como podemos apreciar su cuerpo, el que nos presenta de frente y de espaldas gracias al reflejo de la ventana. Se muestra de nuevo el mismo ideal, que se manifiesta en la mayoría de sus obras, una figura esbelta, senos pequeños, abdomen plano, vello púbico, muslos grandes y glúteos planos. Siempre aparece el mismo cuerpo, lo único que cambia es la pose y el espacio, su cuerpo idealizado se repite una y otra vez. Cuando Morales (1995) habla sobre su trabajo, hace énfasis en el desnudo y en su interés por representar a la mujer de su época:

Mi búsqueda es una búsqueda que no se basa en ninguna moda. Todo lo contrario. Yo soy antimoda. Mi trabajo se basa en una tradición pictórica a través de la cuál trato de innovar un concepto pictórico del desnudo. De un desnudo cómo se veía en el siglo XVIII, en el siglo XIX, o en el Renacimiento. Mi obsesión es hacer un desnudo contemporáneo, la mujer contemporánea (p. 238).

Aunque sumergirse dentro de esa tradición más que innovar lo llevó a seguir idealizando a la mujer a través de sus pinturas, a seguir ese rol en el que el artista hombre es quien dictamina lo femenino. Enfocarse en el desnudo hizo que condicionara el cuerpo de la mujer representando solo un modelo, porque la mujer contemporánea no es esa que se repite de manera recurrente en sus obras, sino que son muchas. Su búsqueda termina siendo superficial, no actualiza nada, sino que sigue replicando los modelos tradicionales, aun cuando en las décadas de los sesenta y setenta se da la liberación femenina y las mujeres cuestionan el sexismo. En el contexto artístico colombiano, gracias a su experiencia en Europa, Maripaz, contemporánea de Morales, pone en duda los roles que deben cumplir las mujeres dentro de la sociedad colombiana.

Figura 29

Desnudo en frente de ventanas francesas (1973), Darío Morales, óleo sobre tela, 195 x 130 cm



Nota: Tomado del libro Darío Morales (1995) archivo de Ana María Vila.

El artista ignora la narrativa femenina que emerge desde el siglo XIX en el contexto artístico colombiano, donde las mujeres empiezan a realizar representaciones sobre sí mismas, proponiendo un discurso desde su experiencia que se contrapone a lo que imaginaban los hombres sobre ellas. Más que entender a la mujer, la está condicionando, con sus piezas va alimentando y dando fuerza a la voz masculina hegemónica, sobre la cual Badawi (2019) ratifica que se ha atribuido el derecho a interpretar y también narrar a las mujeres, dando forma a sus aspiraciones y deseos. Con Morales aparece la típica mujer blanca, que ha sido representada innumerables veces dentro de la historia del arte, la musa de inspiración a la cual interpreta y presenta como un modelo del deseo sexual.

El arte erótico ha sido bien visto dentro de la sociedad porque de acuerdo con Nead (2013) “[...] Es el borde entre la respetabilidad y la no respetabilidad, entre el deseo puro y el impuro” (p. 166). Aunque ya con *Friné o trata de blancas* de 1940 (ver figura 21), Débora puso en tela de

juicio las miradas de deseo por parte de los hombres, que cuestiona a su vez esa mirada que siempre han tenido los artistas hacia las mujeres. Entonces, Darío Morales pasa al deseo absoluto del cuerpo de la mujer, tanto puro como impuro, porque pone en bandeja de plata el cuerpo de una mujer para que desde la mirada y los pensamientos sea irrespetado, es darle la facultad al espectador de poder desearlo. Un cuerpo que se traduce en el de muchas mujeres, quienes a diario tienen que lidiar con los comentarios obscenos que les hacen los hombres en las calles.

Durante la década de los setenta, Morales decide acompañar los desnudos con otros elementos, como se puede apreciar en *Mujer sobre colchón con jarra* de 1974 (ver figura 7), la mujer es el objeto que resalta entre los otros con los que comparte un mismo espacio. Con representaciones como estas el discurso de la dominación del hombre cobra validez, pues la sensualidad y el erotismo encajan con el rol de objeto de deseo impuesto, ratificando así la masculinidad del artista genio. Nead (2013) hace referencia a la mitología sobre el genio artístico:

La mitología del genio artístico propone un modelo de masculinidad y de sexualidad masculina que es libre de movimientos en su búsqueda, ilimitada, que necesita contenerse dentro de formas. La mujer y la feminidad proporcionan ese marco cultural; la mujer controla y regula el pincel impetuoso e individualista (p. 98).

A partir de la mujer y su cuerpo, el artista ha encontrado la manera de poder legitimar su hombría, mostrar a la mujer sumisa enaltece su rol dominante, condicionar y dar juicios sobre lo femenino ha proporcionado que el papel de genio perdure en el tiempo.

5.2 Las Mujeres Objeto

Cuando Hernando Tejada empezó a realizar la serie de obras titulada mujeres-objeto, estaba a su vez desafiando el límite entre arte y artesanía, puesto que todas estas esculturas tienen la

representación de una mujer, pero a su vez son objetos utilitarios, componentes que dentro de la historia del arte siempre han llamado la atención. Al revisar críticamente estas piezas, hay una similitud con las obras de Morales, aunque técnicamente sean diferentes, ambas producciones artísticas comparten el rol de objeto que les imponen a las mujeres que representan, que tal vez sea más evidente en la serie de Tejada por su mismo título.

Las mujeres en sus representaciones son objetos sexualizados, cada una de estas piezas invita al espectador a tocarlas, donde está presente la sumisión, pues ellas están ahí para que las usen. En el caso de *Estefanía, la mujer telefonía* de 1975 (ver figura 17), aparece una mujer recostada haciendo las veces de espaldar de un largo asiento, pero su mismo cuerpo tiene múltiples funciones, las cuales Montaña (2003) describe:

[...] Está concebida para la múltiple función de ser *chaisse-longe*, teléfono, depósito de directorios y recordación erótica. Quien hable usando el teléfono de Estefanía deberá hacerlo casi como besando los labios del policromado rostro de exquisito, por lo *kitch*, color de perla sonrosada. Escuchará las repuestas acercándose más aún a su cuerpo. Para llamar a la amada, el amante, trepado sobre el vientre sillón de *Estefanía*, deberá abrir su seno derecho donde reposa en vez del corazón el disco de marcado (p. 80).

Como el arte erótico es lo permisible, una pieza como *Estefanía*, es presentada para que quien se siente haga con ella lo que quiera, la descripción de esta pieza, recuerda esas escenas que muchas mujeres viven al ser intimidadas por un hombre, quienes las tocan o las besan sin sus consentimientos. Quienes por el hecho de ser hombres creen que tienen derecho a irrespetar a las mujeres, donde su rol de objeto sexual se debe simplemente a su género. Aunque parezca exagerado, esos comportamientos son constantes día a día, muchos hombres siguen afirmando su derecho de poder “halagar” o tocar a las mujeres, pero estas acciones se traducen a irrespetos y

abusos. En *Sexismo cotidiano*, Black et al (2019) afirman que “El sexismo cotidiano incluye desde la discriminación de alguien por su sexo hasta el acoso sexual en la calle o en el lugar de trabajo” (p. 40). La calle es uno de esos espacios en los que más se presencia el acoso sexual, entonces siguiendo con Black et al (2019) en las calles “[...] Las mujeres constituyen mercancías para el entretenimiento y placer de los hombres” (pp. 40-41). Idea que no dista de lo que las mujeres significan para la historia del arte y que es evidente en las representaciones de Tejada.

La misma posición de la mujer, recuerda a la *Venus de Urbino* realizada en 1538 por Tiziano, con muchos siglos de diferencia el cuerpo de la mujer sigue siendo presentado para el disfrute del hombre. En la pieza de Tejada, su concepción de lo femenino, hace que exagere los senos y el vientre mediante piezas redondas a las cuales adorna para que sean el centro de atención, el interés en estas partes también responde a la idea de la mujer como dadora de vida.

Una mujer que tiene mucha relación con *La amante* (ver figura 25) de Maripaz, quien también tiene que soportar las caricias de extraños al igual que Estefanía, pero que a diferencia de esta, Jaramillo la usa de referente para criticar a la sociedad, donde las mujeres tienen que cumplir ciertos roles, en este caso, prestar su cuerpo para el disfrute del hombre, que se contrapone con la mirada de Tejada quien exalta a la mujer como objeto de deseo, donde con su pieza invita a que esos roles más que erradicarse, perduren en el tiempo.

Cuando exalta a la mujer como dadora de vida se opone a *La máquina de la vida* (ver figura 26), porque Maripaz cuestiona el rol asignado como madre dentro de la sociedad, aunque dentro del discurso de Tejada, la mujer se acomoda a todos esos roles que las artistas desde el arte polemizan. Con ambas miradas es evidente cómo ellas han buscado salirse de esa sociedad en la que la mujer tiene un papel a seguir, pero el discurso masculino sigue estando presente, validando la dominación del hombre sobre la mujer.

Las diferentes funciones y poses de las mujeres hacen que esa mirada masculina las condicione con total normalidad, a *Paula, la mujer jaula* de 1976 (ver figura 30) la hizo para albergar aves, Montaña (2003) describe que “[...] Evidentemente podría alojar dentro de sí pájaros y por su tamaño y el tamaño de sus columpios internos hasta papagayos. En el lugar donde confluyen las piernas tiene un corazón que se abre con bisagras” (p. 80).

Paula está sentada con las piernas cruzadas, pero de su cuerpo destacan sus senos y su sexo, este último es el corazón que menciona Montaña (2003) y es el elemento que hace referencia al deseo sexual del hombre, puesto que el mismo artista comenta sobre esta parte “Por aquí es por donde entra el pajarito” (Tejada, como se citó en Montaña, 2003, p. 80). La función real de esta pieza es seguir tejiendo el discurso en el que la mujer solo sirve para tener sexo y darle placer al hombre, aunque detrás del arte erótico y de lo permitido, en esta década se sigue transmitiendo la narrativa masculina donde se siguen creando estereotipos, ideas de lo femenino que lo que terminan haciendo es seguir alimentando la diferencia entre géneros. Pollock (2013) argumenta que, dentro de la sociedad, la sexualidad es presentada en las categorías de masculinidad y feminidad, las cuales se ven reflejadas en las posiciones sociales de madre, padre, hijo, esposa, entre otras, posiciones que se producen en las instituciones sociales que se encargan del cuidado de los niños, las relaciones familiares, la escolaridad y el lenguaje. Aunque deben ser posiciones reforzadas y esto se hace mediante pinturas, películas, fotos, entre otras, con las cuales ganan la identificación de los espectadores con las versiones de masculinidad y feminidad, logrando así atar a las personas a un régimen particular que es la diferencia sexual.

Figura 30

Paula, la mujer jaula (1976), Hernando Tejada, madera de balsa y mimbre pirograbada con apliques, altura 130 cm



Nota: Tomado del libro Hernando Tejada (2003) fotografía de Archivo Fotográfico de Hernando Tejada.

Estas producciones artísticas han mantenido la diferencia entre hombres y mujeres, con las mujeres-objeto el artista está presentando su visión que se complementa con el discurso que tiene la sociedad sobre ellas, contribuyendo desde el arte a que siempre sean vistas como objetos sexuales o como madres. Las producciones artísticas tienen que ser analizadas como productoras de significados y la manera en la que influyen en la creación de estereotipos e ideales en una sociedad.

Pollock (2013) propone a la mujer como un signo para que dentro de la sociedad haya orden:

La mujer como signo significa un orden social, y si el signo se utiliza de manera incorrecta puede amenazar el orden establecido. La categoría «mujer» es de profunda importancia para el orden de una sociedad. Por lo tanto, debe entenderse que es necesario producir la categoría incesantemente mediante una variedad de prácticas e instituciones sociales, y que

sus significados se negocian constantemente en esos sistemas significantes de la cultura, por ejemplo el cine o la pintura (p. 79).

Mediante el análisis que se ha venido desarrollando durante este apartado, se evidencia como el arte ha contribuido a mantener el discurso masculino hegemónico, pues mediante las representaciones, las mujeres han tenido que cumplir los roles que les han impuesto y con ello los hombres han podido mantener la diferencia sexual dentro de la sociedad y de esta se ha beneficiado el hombre pues en su discurso siempre está por encima, en el primer lugar.

En las obras de Tejada los cuerpos de las mujeres son voluptuosos y mediante las formas exagera los senos, es como si con estos quisiera llamar inmediatamente la atención del espectador, de despertar el deseo impuro sobre la mujer. Al permitir que el espectador toque la obra, se genera una experiencia real, pues el mismo tamaño de sus esculturas, hace que estas mujeres sean como estar en frente de una. Transmitiendo así un mensaje en el que la mujer tiene un rol de objeto y por esta razón es fácil acceder a ella, tocándola.

En cambio, la denuncia frente a estas situaciones que viven las mujeres dentro de la sociedad por parte de las artistas, ha visibilizado lo que realmente siente una mujer, que su cuerpo sea visto como un objeto sexual les incomoda y les avergüenza, es por esto que en *Friné o trata de Blancas* (ver figura 21), Débora enfatiza en lo que la mujer siente cuando es mirada y tocada. En el caso de Maripaz, *La amante* (ver figura 25) hace referencia a cómo muchas tienen que complacer con su cuerpo a los hombres por necesidad, aunque en su expresión logra capturar el ambiente incomodo al que se tiene que sumergir, con ellas esa idea que se normaliza en obras como las de Tejada, es cuestionada.

En las mismas representaciones, la narrativa masculina ha proporcionado estereotipos sobre lo femenino, en las mujeres-objeto aparecen varios elementos que para el artista pertenecen a lo femenino, en los rostros exagera el maquillaje, que aparece de manera excesiva en los pómulos y los parpados, las pestañas y los ojos son recargados completamente, que se complementan con las uñas pintadas, el uso de accesorios y tacones. En *Teresa, la mujer mesa* de 1970 (ver figura 31) aparecen todos estos elementos además de los senos que siempre están presentes, el izquierdo puede abrirse al igual que el de *Estefanía*, siempre está la invitación a tocar, a acceder.

Figura 31

Teresa, la mujer mesa (1970), Hernando Tejada, maderas de balsa y cedro policromadas y pirograbadas con apliques, altura 130 cm



Nota: Tomado de <https://www.hernandotejada.com/>

Con cada una de estas obras, es evidente como la narrativa masculina no se ha acabado, es más, parece que con el pasar de los años se ha establecido de una mejor manera, esas representaciones que en el siglo XIX se presentaban para deleitar al espectador se transforman en piezas que se pueden tocar, donde la mujer es accesible tanto para el artista como para el espectador, quienes reducen su cuerpo a un objeto sexual para deleitarse y poder seguir

imponiendo su masculinidad. ¿Cuántas esculturas, objetos, en los que los hombres aparezcan como algo tocable existen en la historia del arte colombiano o el arte occidental?

Morales y Tejada desde sus producciones artísticas ha contribuido a que el discurso masculino siga estando presente dentro de la historia del arte, las representaciones sobre las mujeres simplemente han alimentado los roles que deben cumplir, donde su cuerpo como objeto sexual y de deseo ha sido la idea que han presentado. Aunque durante la década de los setenta ya el campo artístico colombiano estaba teniendo grandes cambios y dentro del contexto mundial se da la liberación femenina y además muchas teóricas del arte, como Linda Nochlin, empiezan a cuestionar el papel del artista genio, estos artistas realmente se interesan por seguir el discurso tradicional en el que el artista está siempre representando a su modelo, una mujer a la cual moldea a su antojo, la cual es simplemente su musa de inspiración.

6. Conclusiones

La revisión realizada a la historia del arte colombiano desde las teorías feministas sigue siendo vigente de acuerdo con lo que Andrea Giunta (2021) plantea en su artículo "El mundo del arte no solo es masculino, también es blanco" (párr. 8). Con el análisis crítico a las producciones artísticas de Darío Morales y Hernando Tejada es evidente cómo el discurso masculino hegemónico ha ayudado a moldear a las mujeres, siendo el arte generador de diferencia entre hombres y mujeres.

El recuento realizado al siglo XIX da cuenta de cómo las mujeres fueron excluidas de ese discurso, sus obras no tenían el mismo valor que las de los hombres, incluso su práctica era considerada como un mero pasatiempo y las críticas solo hacían mención del arte femenino, encasillándolas en una categoría, que estaba enfocada en el dibujo y el bordado, temas como el bodegón, el paisajismo, y otras artes consideradas "menores". Gracias a estudios posteriores, esta época tiene otra lectura, una en la que las obras de ellas pueden ser analizadas como precursoras de géneros como el bodegón y el desnudo dentro del contexto local. Existe un gran interés por el arte por parte de las mujeres, aunque muchos de sus nombres hayan quedado y estén en el olvido, en esta investigación se rescatan algunas de ellas, puesto que no es simplemente hacer una crítica a esa historia, sino que, además, hay un interés por reconstruirla y es por esto que el trabajo de estas creadoras es indispensable.

Desde la sociedad se ha promulgado la diferencia sexual, en Colombia, las mujeres todavía han estado relegadas al hogar a pesar de las intenciones de abrir cupos en otros espacios, a estar en función de sus esposos e hijos, este estereotipo ha condicionado los roles que las mujeres pueden cumplir dentro de la misma. En el contexto artístico, en las instituciones fueron y siguen aún,

siendo excluidas y aunque para inicios del siglo XX pueden acceder a la educación artística, tienen ciertas restricciones donde, por ejemplo, el desnudo no les es permitido.

El discurso masculino se ha encargado de poner al hombre por encima de la mujer, donde él es quien crea, pero ella simplemente debe ser representada y encapsulada dentro de un molde ideal. Aun cuando este discurso era tan latente, muchas mujeres en el siglo XX decidieron desde el arte mostrar una nueva mirada, donde su experiencia como mujeres hizo que emergiera otra parte de la realidad, una en la que ellas se representaban a sí mismas. Con artistas como Débora Arango y María de la Paz Jaramillo, quienes fueron una base central para la construcción de esta investigación, es latente cómo la mujer propone una narrativa totalmente diferente, donde mediante sus obras cuestionan ese modelo de la sociedad perfecta enfocándose en el papel de las mujeres de su entorno.

En el caso de Arango, mediante sus obras, muestra que la mujer no debe sentirse culpable por los comentarios y actos obscenos por parte de los hombres, pues su cuerpo le pertenece y no hay porque seguir con la idea que ha establecido la sociedad en donde ellas son objetos de deseo para ellos, mostrando otra parte de la historia en donde la mujer está orgullosa de su cuerpo voluptuoso, porque es real y no idealizado. Débora, además, cuestiona ese entorno en el que las mujeres se encuentran inmersas en ciertos roles a seguir, los cuales han sido dictaminados estableciendo así qué o quién puede ser o no una mujer, creando estereotipos desde su perspectiva sin tener la de ellas. Por su parte, Maripaz hace también una crítica a esa sociedad que ha establecido los roles que las mujeres deben seguir, donde en su obra destacan las amas de casa y las prostitutas: las mujeres están en el hogar al servicio de sus esposos o en un burdel para complacerlos sexualmente, aludiendo con estas representaciones cómo ellas son vistas como objetos, quienes simplemente sirven para dar vida y satisfacer a los hombres.

Con las artistas aparece una mirada sin censura de mucho de lo que ocurre dentro de una sociedad, con sus representaciones, muestran esa diferencia sexual entre hombres y mujeres donde estas últimas han sido sometidas a un discurso que solamente ha beneficiado a los hombres, siendo enmarcadas y simplemente por su género condicionadas a ser específicamente de una manera, sin tener derecho a elegir.

Postura que se contrasta con la de los hombres, y aunque Morales y Tejada son artistas posteriores, desde sus producciones artísticas, en especial las obras desarrolladas durante la década de los setenta, aparece nuevamente el discurso en el que hombre mediante el arte representa lo que para ellos es lo femenino. Con cada una de sus representaciones la mujer tiene un rol de objeto sexual, a pesar de que técnicamente son piezas diferentes, ambos tienen la misma concepción.

Con estas obras, es evidente como en una década en la que el arte estaba cambiando formal y conceptualmente, artistas como Darío y Hernando quisieron seguir con esa tradición de siglos anteriores donde el artista genio representaba a las mujeres, sus modelos o musas de inspiración, esta misma idea fue seguida por ambos, siendo los roles del pintor y la modelo los que los llevaron a desarrollar sus producciones artísticas.

Con este análisis a la historia del arte colombiano, se encontró una gran diferencia entre hombres y mujeres, donde la sociedad en compañía con el arte y la misma religión, han creado todo un discurso para poder dominar a las mujeres. Es por esto por lo que el arte no debe ser analizado únicamente desde la técnica o la innovación en cuanto a las formas de crear, pues hay que tener en cuenta que las imágenes transmiten mensajes, y con estas piezas es evidente cómo la mujer es aún sometida a un rol que le ha sido impuesto.

El género del desnudo ha sido trabajado durante muchos siglos dentro de la historia del arte, un género que aun hoy es utilizado por muchos artistas, pero que en su mayoría están

representadas las mujeres, puesto que el hombre siempre ha estado interesado en más que entender, idealizarlas. Aparecen siempre infinidad de mujeres mostrando sus cuerpos para el disfrute de los hombres, pues es para ellos que estas representaciones son pensadas. El arte entonces ha contribuido a generar esa diferencia sexual, que a su vez es latente en la misma sociedad, donde aún en este siglo las mujeres son pensadas como esposas o como objetos sexuales.

La historia del arte ha sido creada mediante el discurso masculino hegemónico y es mediante un estudio como el realizado en esta monografía que se puede verificar, y es por esta razón que no debe ser tomada una única verdad. Gracias a las teorías feministas esa historia puede ser cuestionada y con ello brindar nuevas miradas, dar a conocer historias que han sido invisibilizadas. Una mirada crítica a esa historia del arte occidental y en este caso, colombiano, permite entender al arte y a la sociedad misma, porque en conjunto han logrado que los hombres estén por encima de las mujeres, que las dominen, que las violenten.

Esta investigación es finalmente una contribución para esas otras historias, pues al cuestionar esa historia del arte colombiano, se logra visibilizar el trabajo de las mujeres artistas donde muestran cómo ellas se ven a sí mismas, pero a su vez polemiza esas diferencias sexuales que son un espejo de la sociedad misma, es una estructura que aún está muy bien consolidada pero son estas nuevas propuestas que buscan que la diferencia de género sea erradicada y que las mujeres en un futuro cercano puedan gozar de ser ellas, sin prejuicios.

Bibliografía

- Aguilar, M. (2012). Débora Arango: Un recuento biográfico. En *Sociales. Débora Arango llega hoy* (pp. 138-163). Museo de Arte Moderno.
- Arango, D. (1986). Una pintora proscrita / Entrevistada por María Cristina Laverde. En Laverde, M. C. y Sánchez, L. H. (ed.), *Voces insurgentes* (pp. 69-88). Fundación Universidad Central. Servicio Colombiano de Comunicación Social.
- Badawi, H. (2019). *Historia URGENTE del arte en Colombia*. Editorial Planeta Colombiana.
- Barney, E. (1980). Margarita Holguín o la disciplina de lo inútil. En *El arte en Colombia: temas de ayer y de hoy* (pp. 93-107). Fondo Cultural Cafetero.
- Black, A., Buller, L., Hoyle, E. y Todd, M. (2019). La mirada masculina. En Gómez de las Cortinas, C. (ed.), *Feminismo es* (pp. 124-125). Dorling Kindersley Limited.
- Black, A., Buller, L., Hoyle, E. y Todd, M. (2019). Sexismo cotidiano. En Gómez de las Cortinas, C. (ed.), *Feminismo es* (pp. 40-41). Dorling Kindersley Limited.
- Castellanos, A. (2016). Cali, ciudad de la gráfica: las Bienales Americanas de Artes Gráficas del Museo La Tertulia y Cartón de Colombia (1970-1976). *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, (8), 17-30.
- Clark, K. (1981). *El desnudo*. Alianza Forma.
- Cobo, J. G. (2013). María de la Paz Jaramillo, o el adorable y feroz gusto latinoamericano. *Poliantea*, 7(12), 79-86. <https://cutt.ly/oRWJEkR>
- Cordero, K. y Sáenz, I. (comp.). (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana -Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.
- Chacón, C. y Jiménez, C. M. (2013). *Máquinas de vida*. Museo de Antioquia.

- Fajardo-Hill, C. (2012). Débora Arango: “El arte nada tiene que ver con la moral”. En *Sociales. Débora Arango llega hoy* (pp. 30-41). Museo de Arte Moderno.
- Fernández Uribe, C. A. (2011). Arte y realidad en Hernando Tejada. *Artes La Revista*, 10(17), 62-73. <https://cutt.ly/bnZmn1f>
- Fernández, C. A. (s.f.). Antecedentes para una historia del arte abstracto en Colombia. En *Arte abstracto en Colombia* (pp. 7-15). Suramericana.
- Giraldo Escobar, S. A. (2010). *Cuerpo de mujer: modelo para armar*. La carreta Editores.
- Giunta, A. (8 de noviembre de 2021). *Andrea Giunta: “El mundo del arte no solo es masculino, también es blanco”*. Valencia Plaza. <https://cutt.ly/nTFCM3z>
- González, A. P. (2017). *Débora Arango: política, mujer, familia y maternidad* [Tesis de maestría, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano]. Expeditio. <https://cutt.ly/LRBegHx>
- Guerrero, M. T. y Pini, I. (1993). La experimentación en el arte colombiano del siglo XX. Década de los años sesenta y setenta. *Texto y contexto*, (22), 9-42.
- Gutiérrez, A. C. (2009). El arte moderno internacional en Colombia 1945-1960. *Artes la Revista*, 8(15), 8-29.
- Herrera, M. M. (2011). Producir escándalo y generar controversia: 1968-1972. En *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)* (pp. 61-104). Pontificia Universidad Javeriana.
- Hooks, B. (2017). *El feminismo es para todo el mundo*. Traficantes de Sueños.
- Hoyos, L. A. (2015). Rosas y espinas. Representaciones de las mujeres en el arte colombiano 1868-1910. *Revista CS*, (17), pp. 83-108. <https://cutt.ly/dv5y3o8>
- Iriarte, M. E. (1976). El realismo de Darío Morales. *Arte en Colombia*, 1(1), 10-11.
- Jaramillo Jiménez, C. M. (2015). *Mujeres entre líneas. Una historia en clave de educación, arte y género*. Museo Nacional de Colombia.

- Jaramillo, M. P. (1984). La escena humana y la crítica de la apariencia / Entrevistada por Álvaro Rojas de la Espriella y María Cristina Laverde Toscano. *Hojas universitarias*, (20), 168-179.
- Jaramillo, M. P. (8 de julio de 2019). *Maripaz Jaramillo: "La única relación que no me ha defraudado ha sido la que he construido con el arte"*. El Espectador. <https://cutt.ly/0RWJODD>
- Lopera, J. y Aguilar, M. (2016). *Salón Atenas. Una historia crítica, 1975-1984* [Investigación inédita producto de la Beca de Investigación en Artes Visuales de la Convocatoria de Estímulos, 2016]. Ministerio de Cultura.
- Malagón, M. M. (2010). Nueva figuración e indexicalidad (1950-1980). En *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa* (pp. 15-51). Ediciones Uniandes.
- Medina, A. (1995). El origen de los Bachués. En *El arte colombiano de los años veinte y treinta* (pp. 45-59). Colcultura.
- Montaña, A. (2003). *Hernando Tejada*. FERIVA.
- Patiño, G. y Bambula Díaz, J. (1994). *Hernando Tejada*. SEGUROS BOLIVAR.
- Pini, I. (2005). Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a los años ochenta). *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, (10), 179-212.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.
- Ríos, M. C. (2007). *Presencia femenina en las artes plásticas de Antioquia en la primera mitad del siglo XX* [Tesis de maestría, Universidad de Antioquia]. Repositorio Institucional Universidad de Antioquia. <https://cutt.ly/IRZbRzo>

Rueda, S. (2009). Autorretrato disfrazado de artista. *Arte Conceptual y fotografía en Colombia*.

Ensayos: Historia y Teoría del Arte, (16), 117-147.

Serrano, E. y Giraldo Isaza, F. (1995a). *Darío Morales* (2.a ed.). El sello Editorial.

Serrano, E. (1995b). Las mujeres y el arte en Colombia. En Calderón Schrader, C. (ed.), *Las mujeres en la historia de Colombia. Mujeres y cultura* (pp. 256-273). Editorial Norma.