



Tesis doctoral presentada por: José Germán Toloza Hernández

APROPIACIONES Y USOS DE LA FIGURA FEMENINA EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA.

Un estudio a partir de pinturas y muestras propias.

Universitat Politècnica De València

Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación

Facultad de Bellas Artes de San Carlos

Valencia, Marzo 2022.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

APROPIACIONES Y USOS DE LA FIGURA FEMENINA EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA

Un estudio a partir de pinturas y muestras propias.

Tesis doctoral presentada por:
José Germán Toloza Hernández

Dirigida por:
Doctor Luis Armand Buendía
Doctor Juan Antonio Canales Hidalgo



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Universitat Politècnica De València

Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación

Facultad de Bellas Artes de San Carlos

Valencia, Marzo 2022.



DEDICATORIA

DEDICATORIA

A mis padres, María Antonia y Flaminio.
A Kelly Estefanía, te recuerdo siempre.
A Mariana.
A toda mi familia.
Al futuro.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco sinceramente a las personas que me acompañaron en este camino, su presencia y entrega son invaluable; gracias a ustedes logré culminar satisfactoriamente este proceso. En primer lugar a mis directores, doctores Luis Armand Buendía y Juan Antonio Canales Hidalgo, por su profesionalismo, experiencia y compromiso, y a Riánsares Lozano de la Pola, mi tutora en la pasantía en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México, por su acogida y sus valiosos aportes.

A los artistas que aceptaron participar en los comisariados y facilitaron las obras y los textos que alimentan el documento de manera esencial: Andrea Rey, Carlos Domingo, Diana Bama, Dinora Palma, Juan Antonio Canales Hidalgo, Juliana Silva, Laura Ribero, Leonardo Caballero, María Isabel Rueda, Mujeres en Espiral (Grupo de investigación UNAM), Nadia Granados, La Colectiva (Grupo de mujeres artistas), el colectivo artístico Las Magdalenas, Gabriela Ballesteros, Yeilerth Romero, Grecia Quintero y Doris Yaneth Vargas.

A los maestros Nicolás Cadavid, Carlos Julio Quintero y Alejandra Peñaloza, quienes estuvieron a cargo de la museografía y el montaje en las exposiciones, y a los estudiantes de Artes Plásticas de la UIS que actuaron como auxiliares de montaje.

Al doctor Luis Armand Buendía, al magíster Martín Camargo y a María Cristina Úsuga Soler por sus textos para el catálogo de la exposición Estereotipos femeninos en el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga.

A María Cristina Úsuga Soler, historiadora de la UIS, por su apoyo en la museografía y el montaje de las exposiciones y la corrección de estilo de esta tesis.

A la Universidad Industrial de Santander, que aprobó y financió mi comisión de estudios para doctorado en el exterior.

Al Ministerio de Cultura de Colombia, al Museo de Arte Moderno de Bucaramanga y a la Universidad Industrial de Santander, por sus aportes para la realización de las exposiciones.

RESUMEN

Esta tesis sondea los estereotipos femeninos y sus usos y apropiaciones alrededor de la figura femenina en el arte, con especial énfasis en la pintura contemporánea occidental. Nos basamos en las posibilidades que brinda el arte para fomentar una visión crítica e interpretativa de los fenómenos y problemas de la sociedad en el cruce de relaciones entre arte y cultura. Así, puntualmente, la figura femenina se analiza desde la religión, la mitología y la literatura, pero también a través de la idea de una cultura sobreexcitada en lo tecnológico-publicitario y en lo estético, donde el cuerpo femenino ha sido constantemente —y en exceso— provisto de un contenido erótico. Analizamos brevemente la manera como se ha enseñado “la figura humana” en general y “la figura femenina” en particular, en las academias de Bellas Artes desde el caso que conocemos en la ciudad de Bucaramanga. Revisamos las olas y corrientes feministas para aproximarnos a este piso conceptual, acercándonos también al feminismo en el contexto colombiano. Analizamos las posibilidades de apropiación como método creativo y la apropiación frente a la Ley de Derechos de Autor, y revisamos algunos casos de artistas que han afrontado demandas por apropiación irregular.

Estudiamos los diferentes estereotipos sobre la iconografía femenina generados por la literatura y el arte europeos, que han nutrido el imaginario universal y que aún hoy en día son proyectados en la publicidad, el cine y las artes plásticas, entre

otros escenarios. Mostramos que estos estereotipos fueron protagonistas en las obras de muchos artistas del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, y que su origen se remonta a las mitologías, a las figuras bíblicas y a personajes literarios e históricos, entre otros. También abordamos algunos estereotipos mediáticos contemporáneos como las *pin-up girls*, las *Barbies* y las guerreras. Por otro lado, indagamos en las formas de ver la figura femenina en el contexto sociocultural colombiano, primero abordando algunos estereotipos del ámbito local, y luego analizando un producto publicitario que se inserta en el cotidiano social y en la forma de percibir el cuerpo de la mujer como objeto de consumo en la publicidad cervecera: las “Chicas Águila”. También nos aproximamos al tema “Mujer, paisaje y cultura, enfoques sobre la figura femenina”, a través de la obra de tres artistas colombianos en cuyos procesos tiene especial relevancia la forma de representar, transformar y revelar la figura de la mujer. En la última parte de la tesis, abordamos la proyección del dolor en la figura femenina a través de la aportación personal, primero, con algunos antecedentes en el entorno colombiano, luego, con algunas experiencias pictóricas acerca del dolor propio, recordando la muerte de Kelly Estefanía y otros duelos. Finalmente, damos cuenta del proceso y el resultado de comisariados y exposiciones hechas en Bucaramanga: la exposición individual *Estereotipos femeninos*, realizada en el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga, el comisariado *Iconografías femeninas*, con artistas de España, México y

Colombia, y el comisariado *Mujeres en cuerpo y alma*, con estudiantes, egresados y una profesora del programa de Artes Plásticas de la Universidad Industrial de Santander, estos últimos realizados en la Sala de exposiciones *Macaregua* de la UIS.

La metodología de esta investigación se basa en técnicas cualitativas como las entrevistas, las revisiones y análisis de obras artísticas, y la actividad de inmersión y participación que brinda la tarea del comisariado y la exposición de obras propias. Por lo tanto, la metodología atenderá a la especificidad de las prácticas artísticas.

Como resultado, constatamos la importancia de revisar la historia del arte y estudiar cómo se enfocan en la actualidad las representaciones femeninas en el arte, la publicidad, el cine y los medios de comunicación. Esto pone en escena la trascendencia de concienciar sobre el rol de los autores en todo acto creativo respecto a un tema como el de la representación y la definición de las mujeres. Asimismo, encontramos cómo se relacionan los diferentes procesos en la construcción de imaginarios para perpetuar conductas de control sobre la mujer en instancias como la familia, el Estado y la educación.

Concluimos señalando la posición que asumen los artistas que participaron en los comisariados y las exposiciones *Iconografías femeninas* y *Mujeres en cuerpo y alma* sobre el tema de las mujeres, con una clarísima intención de asumir

responsabilidades al elegir sus enfoques conceptuales y el modo de materializar las imágenes, objetos o acciones. También evidenciamos su convicción de que los asuntos de violencia de género, de igualdad de derechos y de narrativas autobiográficas son de interés mundial, y que apuntan al desmonte de estereotipos.

Palabras clave: Bellas artes, pintura, publicidad, mujer, estereotipo, exposición de arte, imagen.

ABSTRACT

The thesis probes female stereotypes and their uses and appropriations around the female figure in art, with special emphasis on contemporary Western painting. We draw on the possibilities that art offers to promote a critical and interpretive vision of the phenomena and problems of society at the crossroads of relations between art and culture. Thus, specifically, the female figure is analyzed from religion, mythology and literature, but also through the idea of an overexcited culture in technology-advertising and aesthetics, where the female body has been constantly, and in excess, provided with an erotic content. We will first place ourselves in a brief analysis of the way in which "the human figure" in general, and "the female figure" in particular, has been taught in the academies of Fine Arts from the case that we know in the city of Bucaramanga. We will review the feminist waves and currents to have a recognition of this conceptual floor, also approaching feminism in the Colombian tapestry. We analyze the possibilities of appropriation as a creative method and appropriation against the Copyright Law, and we review some cases of artists who have faced lawsuits for irregular appropriation.

We study the different stereotypes about female iconography generated by European literature and art, but which have nurtured the universal imagination and are still projected today in advertising, cinema and plastic arts, among other settings. We will see that these stereotypes were protagonists

in the works of many artists of the 19th century and the first half of the 20th century, and that their origin dates back to mythologies, biblical figures, and literary and historical figures, among others. Some contemporary media stereotypes are also addressed, such as pin-up girls, Barbies, warriors. On the other hand, we investigate the ways of seeing the female figure in the Colombian sociocultural context, first addressing some stereotypes of the local sphere, and then analyzing a case of an advertising product that is inserted in the social daily life and in the way of perceiving the body of women as an object of consumption: "The Eagle Girls" (in Spanish *Chicas Águila*), in beer advertising. We also make an approach to the theme "Women, landscape and culture, approaches to the female figure", through the work of three Colombian artists in whose processes the way of representing, transforming and revealing the figure of women is of special relevance. In the last part of the thesis, we address the projection of pain in the female figure through personal contribution, first with some antecedents in the Colombian environment, then with some pictorial experiences about one's own pain, remembering the death of Kelly Estefania, and other paintings of mourning. Finally, we account for the process and result of curatorships and exhibitions that we carry out in Bucaramanga: the solo exhibition "Female Stereotypes", held at the Museum of Modern Art in Bucaramanga, the curatorship "Feminine Iconographies", with artists from Spain, Mexico and Colombia, and the curatorship "Women in Body and Soul",

with students, graduates and a professor from the Plastic Arts program of the Industrial University of Santander, the latter held in the Macaregua Exhibition Hall of the UIS.

The methodology of this research is based on qualitative techniques such as interviews, reviews and analysis of artistic works, and the immersion and participation activity offered by the task of curating and exhibiting one's own works. Therefore, the methodology will attend to the specificity of artistic practices.

As a result, the importance of revisiting the history of art and studying how female representations are currently approached in art, advertising, cinema and the media is highlighted. This highlights the importance of raising awareness about the role of authors in every creative act on a subject such as the representation and definition of women. We find how the different processes are related in the construction of imaginaries to perpetuate behaviors of control over women in instances such as the family, the State and education.

It concludes by pointing out the way in which the artists who participated in the curatorships and the exhibitions “Feminine iconographies” and “Women in body and soul” take a position in their works on the subject of women, with a very clear intention of assuming responsibilities when choosing their conceptual approaches and the way of materializing images,

objects or actions. Their conviction is also evidenced that issues of gender violence, equal rights and autobiographical narratives are of global interest, and that they point to the dismantling of stereotypes.

Keywords: Fine arts, painting, advertising, woman, stereotype, art exhibition, image.

RESUM

La tesi sondeja els estereotips femenins i els seus usos i apropiacions al voltant de la figura femenina en l'art, amb especial èmfasi en la pintura contemporània occidental. Ens basem en les possibilitats que brinda l'art per a fomentar una visió crítica i interpretativa dels fenòmens i problemes de la societat en l'encreuament de relacions entre art i cultura. Així, puntualment, la figura femenina s'analitza des de la religió, la mitologia i la literatura, però també a través de la idea d'una cultura sobre excitada en el tecnològic-publicitari i en l'estètic, on el cos femení ha sigut constantment, i en excés, proveït d'un contingut eròtic. Ens situarem primer en una breu anàlisi sobre la manera com s'ha ensenyat “la figura humana” en general, i en particular “la figura femenina” en les acadèmies de Belles arts des del cas que coneixem a la ciutat de Bucaramanga. Revisarem les ones i corrents feministes per a tindre un reconeixement d'aquest pis conceptual, acostant-nos també al feminisme en el tapís colombià. Analitzem les possibilitats d'apropiació com a mètode creatiu i l'apropiació enfront de la Llei de Drets d'Autor, i es revisen alguns casos d'artistes que han afrontat demandes per apropiació irregular.

Estudiem els diferents estereotips sobre la iconografia femenina generats per la literatura i l'art europeus, però que han nodrit l'imaginari universal i que encara hui dia són projectats en la publicitat, el cinema i les arts plàstiques, entre altres escenaris. Veurem que aquests estereotips van ser protagonistes en les obres de molts artistes del segle XIX i la

primera meitat del segle XX, i que el seu origen es remunta a les mitologies, a les figures bíbliques, i a personatges literaris i històrics, entre altres. També s'aborden alguns estereotips mediàtics contemporanis, com les *pin-up girls*, les *Barbies*, les guerrerres. D'altra banda, indaguem en les maneres de veure la figura femenina en el context soci cultural colombià, primer abordant alguns estereotips de l'àmbit local, i després analitzant un cas de producte publicitari que s'insereix en el quotidià social i en la manera de percebre el cos de la dona com a objecte de consum: les “Xiques Àguila” en la publicitat cervesera. Fem també una aproximació al tema “Dona, paisatge i cultura, enfocaments sobre la figura femenina”, mitjançant l'obra de tres artistes colombians en els processos dels quals té especial rellevància la manera de representar, transformar i revelar la figura de la dona. En l'última part de la tesi, abordem la projecció del dolor en la figura femenina a través de l'aportació personal, primer amb alguns antecedents en l'entorn colombià, després amb algunes experiències pictòriques sobre el dolor propi recordant la mort de Kelly Estefanía, i altres pintures de duel. Finalment, donem compte del procés i el resultat de comissariats i exposicions que realitzem en Bucaramanga: l'exposició individual “Estereotips femenins”, realitzada en el Museu d'Art Modern de Bucaramanga, el comissariat “Iconografies femenines”, amb artistes d'Espanya, Mèxic i Colòmbia, i el comissariat “Dones en cos i ànima”, amb estudiants, egressats i una professora del programa d'Arts Plàstiques de la Universitat Industrial

de Santander, aquests últims realitzats a la Sala d'exposicions Macaregua de la UIS.

La metodologia d'aquesta investigació es basa en tècniques qualitatives com les entrevistes, les revisions i anàlisis d'obres artístiques, i l'activitat d'immersió i participació que brinda la tasca del comissariat i l'exposició d'obres pròpies. Per tant, la metodologia atindrà l'especificitat de les pràctiques artístiques.

Com a resultat, s'assenyala la importància que té el fet de revisitar la història de l'art i estudiar com s'enfoquen en l'actualitat les representacions femenines en l'art, la publicitat, el cinema i els mitjans de comunicació. Això posa en escena la transcendència de conscienciar sobre el rol dels autors en tot acte creatiu respecte a un tema com el de la representació i la definició de les dones. Trobem com es relacionen els diferents processos en la construcció d'imaginari per a perpetuar conductes de control sobre la dona en instàncies com la família, l'Estat i l'educació.

Es conclou assenyalant la manera com els artistes que van participar en els comissariats i les exposicions Iconografies femenines i Dones en cos i ànima prenen posició en les seues obres sobre el tema de les dones, amb una claríssima intenció d'assumir responsabilitats en triar els seus enfocaments conceptuals i la manera de materialitzar les imatges,

objectes o accions. També s'evidencia la seua convicció que els assumptes de violència de gènere, d'igualtat de drets i de narratives autobiogràfiques són d'interés mundial, i que apunten al desmunt d'estereotips.

Paraules clau: Belles arts, pintura, publicitat, dona, estereotip, exposició artística, imatge

ÍNDICE

DEDICATORIA.....	5
AGRADECIMIENTOS	7
RESUMEN	8
ABSTRACT	10
RESUM.....	12
ÍNDICE	14
INTRODUCCIÓN.....	18
PRIMERA PARTE - CAPÍTULO 1	29
CUESTIONES PRELIMINARES.....	29
1.1 LA ENSEÑANZA DE LA FIGURA FEMENINA EN LA ACADEMIA ARTÍSTICA EN COLOMBIA	30
El canon neoclásico: las clases de dibujo y pintura	30
Los linajes paternos en la educación artística profesional	31
La mujer y la educación artística en Europa	34
La importación del modelo de representación neoclásico	36
1.2 LA MAREA FEMINISTA CONTRA LOS ESTEROTIPOS	39
Olas y corrientes.....	40
El feminismo conservador	42

El feminismo en el tapiz colombiano	45
1.3 POSIBILIDADES DE APROPIACIÓN DE LA INTERNET.....	48
La apropiación como método creativo.....	49
El caso Van Giel vs. Tuymans	53
Los casos de Koons.....	54
La apropiación frente a la ley de derechos de autor	57
La norma en Colombia.....	57
SEGUNDA PARTE - CAPÍTULO 2	61
LOS ESTEREOTIPOS DE LA REPRESENTACIÓN DE LA FIGURA FEMENINA EN EL ÁMBITO OCCIDENTAL	61
2.1. DE LA FEMME FATALE COMO MATRIZ LITERARIA Y SUS PROYECCIONES EN LA PINTURA MODERNA	63
Antecedentes plásticos de la <i>femme fatale</i>	67
<i>Femmes fatales</i> de las mitologías paganas	70
Perséfone o Proserpina	71
Helena de Troya	73
Pandora	75
<i>Femmes fatales</i> de la Biblia.....	76
Salomé	82
Judith.....	83

La paradoja prerrafaelista	84
2.2. ESTEREOTIPOS MEDIÁTICOS.	86
<i>Pin-up girls</i>	86
Los artistas creadores de las <i>pin-up girls</i>	89
De mujeres convalecientes a mujeres guerreras	95
La mujer maravilla (The Wonder Woman)	97
La mujer de 50 pies (Attack of the 50-foot woman)	99
La Mamba Negra vs. Kill Bill.....	101
TERCERA PARTE - CAPÍTULO 3	107
FORMAS DE VER LA FIGURA FEMENINA EN EL CONTEXTO SOCIOCULTURAL COLOMBIANO	107
3.1. DE ALGUNOS ESTEREOTIPOS EN EL ÁMBITO LOCAL.....	109
La mujer con cintura de avispa y “culona”	111
Las mujeres “prepagó” en Colombia.....	117
Los cuerpos troceados en las carátulas de discos “14 cañonazos bailables”	119
3.2. LAS “CHICAS ÁGUILA”. USOS DE LA FIGURA FEMENINA EN LA COMERCIALIZACIÓN COTIDIANA EN COLOMBIA	126
Las chicas del calendario	129
Afiches: Fútbol y patria.	131
“Colombia es Pasión”. Campaña publicitaria para la imagen de país	134
Playa y carnaval. Belleza tropical.....	136
Racialidad y categorías de inclusión	138
3.3. MUJER PAISAJE Y CULTURA. ENFOQUES SOBRE LA FIGURA FEMENINA	141

Alejandro Obregón.....	141
Débora Arango.....	146
Fernando Botero	149
CUARTA PARTE - CAPÍTULO 4.....	155
PROYECCIONES DEL DOLOR EN LA FIGURA FEMENINA.....	155
4.1 ANTECEDENTES	156
El entorno colombiano	156
International siembra.....	160
La Venus del Collar.....	165
4.2 EXPERIENCIAS PICTÓRICAS.	170
El dolor propio ante la muerte de Kelly Estefanía	170
Aliento y tempestad.....	172
PINTURAS EN EL DUELO	173
Pink Kate	180
La venus del Gallineral.....	184
The Black Swang and the turrone.....	184
4. 3. EXPOSICIÓN “ESTEREOTIPOS FEMENINOS”	185
Los cuerpos troceados o la mirada escopofílica	187
“Santa Culona”.....	193
La mujer y la guerra.....	194
“La sexi bomba”	195

Entre el cementerio y la fiesta	199
Retratos y selfis	201
4.4. GÉNERO Y COMISARIADO	205
La exposición <i>Iconografías femeninas</i>	208
Diana Bama	211
Leonardo Caballero Piza	214
Juan Canales Hidalgo	214
Juan Carlos Domingo.....	217
Nadia Granados	219
Mujeres en espiral	220
Dinora Palma.....	221
Andrea Rey	223
Laura Ribero	224
María Isabel Rueda	227
Juliana Silva.....	229
4. 5. MUJERES EN CUERPO Y ALMA	233
Las Magdalenas	234
LaColectiva	235
Doris Yaneth Vargas	236
Juliana Silva.....	237
Gabriela Ballesteros	238

Yeilerth Romero	239
Grecia Quintero	240
CONCLUSIONES	243
EPÍLOGO	251
SOBRE DOS ENCUENTROS ESPECIALES: FALLERAS Y CATRINAS.....	252
Las falleras	252
La Catrina.....	252
REFERENCIAS.....	254
LISTA DE FIGURAS.....	276
ANEXOS	284

INTRODUCCIÓN

La presente es una investigación teórico-práctica que explora los modos de apropiación y los comisariados sobre la figura femenina desde modelos conceptuales y estereotipos formales planteados históricamente en la creación artística. Se analiza la manera como los artistas contemporáneos abordan sus creaciones en torno al tema de la mujer. Al ser una tesis teórico-práctica habrá un proceso de retroalimentación entre las teorías, los referentes artísticos y la práctica propia.

Nuestra hipótesis inicial se fundamenta en las posibilidades que brinda el arte para fomentar una visión crítica e interpretativa de los fenómenos y problemas de la sociedad en el cruce de relaciones entre arte y cultura. Así, en este caso específico, la figura femenina puede enfocarse desde planteamientos religiosos, mitológicos y literarios, pero también a través de la idea de una cultura sobreexcitada en lo tecnológico y en lo estético, donde el cuerpo femenino ha sido hípererotizado.

Siendo así, la hipótesis busca demostrar que en el momento actual pueden cohabitar usos y consumos exacerbados de la imagen femenina -justo cuando parece agudizarse la violencia de género- con la apertura crítica de algunos artistas contemporáneos hacia unas nuevas formas de pensar y ver. El arte, y en este caso también la producción pictórica propia y el comisariado, son una herramienta que, articulada con la teoría, permitirá desvelar escenarios creativos sobre el uso de roles y figuras. Partimos de examinar cómo se han cultivado los estereotipos femeninos, sobre todo en el arte tradicional, en la publicidad, en el cine, la televisión de entretenimiento y las revistas de farándula, así como en los enfoques de algunas prácticas docentes.

Para ilustrar la hipótesis recurrimos, primero, a analizar la enseñanza artística y algunas implicaciones machistas respecto a

las representaciones de la figura femenina; en segunda instancia, desarrollamos brevemente un piso referencial en torno a las olas y corrientes feministas en el escenario internacional y en el colombiano, y, en tercer lugar, abordamos la apropiación de imágenes como modo de hacer artístico. Luego, hacemos una síntesis de algunos estereotipos femeninos en el ámbito occidental -en tanto han sido objeto de numerosos análisis- que no pretende abarcar ni su profusión ni su complejidad. Seguidamente, abordamos algunos estereotipos en el ámbito local, y estudiamos la publicidad en Colombia a través de un caso de especial impacto en cuanto al uso de la figura femenina para el consumo de productos, la cerveza. Luego, examinamos la obra de tres artistas distintivos del arte colombiano y sus representaciones del cuerpo femenino como soporte conceptual.

Posteriormente, complementamos con nuestras aportaciones personales a través de una serie de pinturas que son, a su vez, objeto de una lectura autocrítica y revisionista que da cuenta de la manera como, intuitivamente, empezamos a involucrar la figura femenina en nuestras pinturas, y cómo luego esto nos demandó una actitud más concienzuda y crítica sobre las motivaciones e intereses a seguir. Se hará con pinturas que son proyecciones del dolor en la figura femenina, con antecedentes de obra y en relación al contexto colombiano, para luego abordar experiencias pictóricas propias como la muerte de Kelly Estefanía y otros relatos.

Finalmente, como parte fundamental de la tesis, nos aproximamos al arte contemporáneo a través de un ejercicio de comisariado y género del que surgen, además de una exposición individual, una exposición con artistas e investigadores de México, España y Colombia, y también una tercera exposición, con artistas locales que incluye estudiantes y egresadas de Artes Plásticas de la UIS.

La motivación para realizar esta tesis fue la aspiración y la necesidad de acceder al conocimiento investigativo, expandirlo y aportar desde el proceso creativo propio y la revisión y comprensión de las propuestas de otros artistas. Igualmente, nos impulsa la toma de conciencia sobre la responsabilidad pedagógica en el terreno de la formación artística. En el fondo, nos mueve la curiosidad intelectual de entender mejor la complejidad y el poder de las imágenes en el transcurrir simbólico de la sociedad, motivación que nos lleva a explorar, comprender y aplicar los modos en que se apropia la figura femenina en el campo de la creación artística, estereotipos que provienen de escenarios como la religión, la mitología, la literatura y las políticas de gobierno, entre otros.

Hay algunos términos que forman parte del título de la tesis y que es pertinente aclarar. Nuestro interés en las apropiaciones y las muestras de la figura femenina en la pintura contemporánea surgió, en principio, debido a la reiterativa inclusión de imágenes de mujeres en las pinturas que hacíamos, tomadas no solo de los medios de comunicación sino también de mujeres de la vida personal. En el título de la tesis nos referimos a las apropiaciones de la figura femenina, entendiendo que en diferentes periodos de la humanidad dicha figura ha sido tomada y utilizada según los intereses del momento para personificar ideas -unas veces abstractas, otras metafóricas-.

La figura femenina no solo es efectiva porque es un elemento maleable y pródigo en recursos en términos plásticos, sino porque es altamente explotable desde la perspectiva simbólica, dadas las asociaciones y cruces de sentido que puede generar desde el punto de vista masculino, que la hacen efectiva para movilizar conductas, y, claro, para el consumismo salvaje. De

allí que la apropiación de la figura femenina, en gran medida, pueda entenderse desde una intención patriarcal en relación con la sexualidad, la religión, la política, el amor, el buen gusto, el buen arte, etc. En este sentido, se evidencia que las diferentes sociedades han elaborado figuras literarias alrededor de la mujer: mujer madre, mujer divina, mujer naturaleza, mujer amor, mujer pureza, mujer castidad, mujer flor, etc., que de una u otra manera han dado forma a los estereotipos sobre los cuales volcaremos nuestra atención.

El término apropiación, en el caso de esta tesis, está ligado a las tácticas de creación como una herramienta cuyo potencial radica en los millones de imágenes de mujeres que circulan en los medios de comunicación, imágenes que pueden ser tomadas, asimiladas y recontextualizadas como propuestas artísticas; incluso, las imágenes de las obras artísticas no escapan a este proceso de canibalización en la pintura contemporánea.

Los objetivos generales que nos trazamos en esta investigación son comprender y profundizar los conceptos y teorías sobre los estereotipos, apropiacionismos y muestras alrededor de la figura femenina en el arte, con especial énfasis en la pintura contemporánea; estudiar casos específicos de artistas cuyas propuestas se centran en la figura femenina tanto formal como conceptualmente, y analizar y valorar las posibilidades que ofrece la pintura para crear vínculos de reflexión sobre la forma como es abordada y utilizada la imagen femenina en el arte. Para lograrlo, nos hemos propuesto objetivos específicos como identificar, a través del análisis de las teorías, los referentes artísticos y las obras propias, los diferentes modos, métodos y recursos artísticos para relacionar, apropiarse y utilizar la figura femenina. Asimismo, esta es la razón por la

que decidimos realizar una obra pictórica de forma paralela al estudio de la teoría, que permita articular y retroalimentar la interrelación teórico-práctica.

Los límites de la investigación se circunscriben especialmente al campo de la pintura contemporánea, porque es la disciplina en la que nos hemos centrado en la práctica y el estudio, y, por supuesto, por lógicas metodológicas. Entendemos lo extenso que sigue siendo el territorio, pero haciendo una rigurosa selección, casi en los límites de un comisariado, se puede delimitar el espectro de artistas que nos interesan, como son aquellos que se concentran en la representación de la figura femenina. El subtítulo, “Un estudio a partir de pinturas propias”, señala la intención de establecer relaciones simbólicas en las aportaciones personales. Nos involucramos de manera cauta y limitada para no dispersarnos en la complejidad de cada campo, en escenarios de la publicidad, el cine y someramente en la moda, por los vínculos interdisciplinarios que plantea el tema en muchos momentos.

Entre el proceso de creación y el estudio teórico hay un punto crítico entre la libertad creativa y los acontecimientos socioculturales. Esta reciprocidad es crítica porque ubica la creación en un horizonte de preguntas. Justificamos, en principio, la posible inquietud de las razones por las que se realiza una tesis doctoral a partir de las obras propias del investigador. La formación del doctorando ha sido como artista plástico tanto en el grado profesional, en la Universidad Nacional de Colombia, como en la maestría en *Chelsea College of Art* en Londres, y su práctica se ha centrado sobre todo en la pintura, así como en el campo de la formación artística universitaria desde el año 1996, en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, y en la Universidad Industrial de Santander,

en Bucaramanga (ambas en Colombia), en particular en las áreas de expresión, pintura, dibujo y escultura, historia del arte, y en dirección de trabajos de grado.

En el campo del arte, los artistas también tenemos una responsabilidad en la construcción de las imágenes y, por supuesto, también podemos reorientar mensajes hacia lecturas más responsables en las representaciones femeninas. Siri Hustvedt, en el libro *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres* (2017) dice, refiriéndose a la obra de Louise Bourgeois: “No hay percepción sin memoria. El arte bueno reorienta nuestras expectativas, nos obliga a romper nuestros esquemas y ver de una manera nueva”.

Al intentar justificar la investigación partimos de la convicción de que el uso de la figura femenina tiene implicaciones directas que han sido revisadas y replanteadas de manera crítica, en especial por la evolución de las teorías feministas frente a la exacerbada misoginia aplicada por los artistas en la producción artística, sobre todo en el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Estos patrones de creación, de una u otra forma, han desencadenado modelos estéticos y estereotipos que al instaurarse en los circuitos del arte y la publicidad condicionan también comportamientos que, cuando no se asumen críticamente, actúan como formas de violencia silenciosas.

Hemos definido la estructura general de la tesis a partir de tres elementos. Por un lado, el contexto universal desde las teorías y los referentes artísticos y culturales; en segundo término, el contexto colombiano (que es donde residimos y laboramos) a partir de un abordaje de casos del entorno cultural, la publicidad, el arte y el feminismo en el escenario local. Por

último, está la dimensión de lo individual, ese espacio íntimo de construcción donde confluyen las otras dimensiones, en la aleación que provoca la creación personal aunando el dolor y la alegría, y la crítica entre lo local y lo global. Estas dimensiones dan cuenta de la integralidad que se busca entre el individuo y sus contextos, en los que convergen la sociedad, la cultura y el arte, con el propósito de abrazar la orientación de la línea de investigación en la cual quisimos inscribir la investigación.

La conciencia sobre la interdisciplinariedad está apuntalada sobre los diversos campos y áreas de conocimiento que convergen en los temas de la investigación: la publicidad, la comunicación, la sociología, los estudios de género, la literatura, las artes plásticas, la política y la semiótica de la imagen, áreas que se conectan alimentándose unas a otras.

Nuestra tesis se articula en cuatro partes, cada una de las cuales desarrolla un capítulo, que, en conjunto, sostienen la estructura de la investigación. Estos capítulos se dividen en subcapítulos que a su vez agrupan las diferentes temáticas. Finalmente, se ofrecen las conclusiones, un epílogo, las referencias bibliográficas y anexos.

La Primera Parte la constituye el Capítulo 1, *Cuestiones preliminares*, conformado por tres subcapítulos. El primero se titula “La enseñanza de la figura femenina en la academia artística en Colombia”, y hace un breve análisis de la manera como se ha enseñado y se sigue enseñando la figura femenina en la academia de Bellas Artes desde un caso particular en la ciudad de Bucaramanga, pues, en tanto nos hemos desempeñado como docentes en el área por más de veinte años, consideramos importante analizar críticamente la formación artística. Luego, en el subcapítulo “La marea

feminista contra los estereotipos”, desarrollamos brevemente los planteamientos de las olas feministas progresistas y la contraparte del feminismo conservador, en la cual, por ejemplo, Camille Paglia (2020), se refiere expresamente al problema de los estereotipos. Realizamos un acercamiento al feminismo en Colombia y hacemos el ejercicio de pensar el cuerpo como una revisión de la mirada sobre la figura femenina. En el tercero, “Las posibilidades de apropiación de la Internet”, desarrollamos los temas “La apropiación como método creativo”, “La apropiación frente a la Ley de derechos de autor” y “La norma en Colombia”.

En su conjunto, esta primera parte nos permite analizar tres enfoques para tener un piso conceptual que es transversal en todo el trabajo: la formación artística, las teorías feministas y la apropiación como parte del proceso creativo.

La Segunda Parte está conformada por el Capítulo 2, titulado *Los estereotipos en la representación de la figura femenina en el ámbito occidental*, y agrupa dos acápite. En el primero, “De la *femme fatale* como matriz literaria y sus proyecciones en la pintura moderna”, tratamos diferentes estereotipos de la iconografía femenina generados por la literatura y el arte europeos, pero que han nutrido el imaginario universal y que aún hoy en día son proyectados en la publicidad, el cine y las artes plásticas, entre otros escenarios. Como veremos, estos estereotipos fueron protagonistas casi obsesivos en las obras de muchos artistas del siglo XIX y la primera mitad del XX, y se originan en las mitologías, las figuras bíblicas y los personajes literarios e históricos entre otros, como lo desglosa Erika Bornay (2004) en *Las hijas de Lilith*. Seguidamente, en el subcapítulo “Algunos estereotipos mediáticos”, dedicado a las *Pin-up girls*, las *Barbies* y en el tema “De mujeres convalcientes

a mujeres guerreras”, analizamos algunos estereotipos de figuras femeninas aguerridas que surgen o se enfatizan a partir de la segunda mitad del siglo XX, y cuya presencia es reiterativa en el cómic, el cine y la publicidad, aunque también son abordados por la pintura. Esta sección tiene el propósito de señalar la relación que existe entre la mujer y la guerra, la cual es de especial interés en la obra personal.

La Tercera Parte está constituida por el Capítulo 3, *Formas de ver la figura femenina en el contexto socio cultural colombiano*, y se desarrolla en tres subcapítulos. En el primero, “De algunos estereotipos en el ámbito local”, abordamos estereotipos como la mujer con cintura de avispa, la mujer culona, la categoría de las “prepagó” en Colombia y los cuerpos troceados en el fenómeno de las carátulas de discos “14 cañonazos bailables”. En el segundo el subcapítulo, “Las Chicas Águila”, usos de la figura femenina en la comercialización cotidiana en Colombia”, analizamos el caso de una campaña publicitaria para la venta de cerveza, que se inserta en el cotidiano social e incide en la forma de percibir el cuerpo de la mujer como objeto de consumo mediante diversas estrategias de inclusión del observador.

En el tercer subcapítulo, “Mujer, paisaje y cultura, enfoques sobre la figura femenina”, nos aproximamos a la obra de artistas colombianos, en cuyos procesos tiene especial relevancia la forma de representar, transformar y revelar la figura de la mujer. Son estos artistas Alejandro Obregón, Débora Arango y Fernando Botero.

En la Cuarta Parte, formada por el Capítulo 4, *Proyecciones del dolor en la figura femenina*, analizamos en el primer subcapítulo, “Antecedentes”, algunas pinturas propias

que relatan situaciones de violencia contra las mujeres en Colombia. Luego, en el siguiente subcapítulo, “Experiencias pictóricas”, abordamos un suceso autobiográfico referente a la muerte de nuestra hija Kelly Estefanía, y algunas pinturas de duelo. En el tercer subcapítulo analizamos la exposición “Estereotipos femeninos”, que pretende dar cuenta del proceso de las aportaciones personales a la tesis.

Luego en el subcapítulo 4 “Género y comisariado”, exponemos el resultado de dos comisariados y sus consecuentes exposiciones realizadas en Bucaramanga, *Iconografías femeninas*, con artistas de España, México y Colombia, y *Mujeres en cuerpo y alma*, con estudiantes, egresadas y una profesora del programa de Artes Plásticas de la Universidad Industrial de Santander. Excediendo las propias limitaciones personales en el quehacer pictórico, también en el ámbito conceptual, estos eventos nos dan una aproximación amplia de la manera como actualmente los artistas de diferentes generaciones y en diversos entornos culturales enfocan los temas relativos a las mujeres.

El comisariado como metodología nos permite el estudio de creaciones artísticas en nuestro tiempo, que tiene en cuenta la naturaleza de cada obra, y como cada particularidad enriquece nuestros intereses temáticos. Se vuelve así un camino, un cauce que se orienta en las respuestas que ofrece cada artista sobre las representaciones de la figura femenina, y sus análisis sobre ciertos fenómenos en el ámbito de las mujeres en la sociedad actual, ayudándonos a expandir la visión sobre el horizonte de nuestro estudio.

La metodología que hemos seguido atiende a las especificidades de las prácticas artísticas, por lo que se han considerado de

especial relevancia las acciones humanas, las experiencias y los productos artísticos en diálogo con las teorías y las referencias históricas. Subrayamos la atención puesta en la producción pictórica, soportados en la ya mencionada interdisciplinariedad de campos. En esta relación reiterativa entre teoría y práctica cobró relevancia la idea de laboratorio-taller.

Como fuentes directas de observación hay que mencionar las obras vistas en diversos escenarios expositivos que por alguna razón se consideraron de interés para la construcción de la tesis, al igual que las imágenes encontradas en diferentes soportes y lugares de la ciudad y escritos de artistas, e, incluso, opiniones cotidianas de las personas, recibidas durante la estadía en Valencia.

Entre esas fuentes están las exposiciones que pudimos visitar desde 2015, como la de Gillian Wearing en el IVAM, que, siendo fotografía y videoinstalación como referente para una tesis que se inscribe en la pintura, aporta desde las nuevas miradas sobre la consideración del trato a la figura femenina en ámbitos tan importantes como las violencias en las relaciones interpersonales y el delicado umbral entre lo público y lo privado.

En Ciudad de México, durante la estancia de investigación en la UNAM, en el Instituto de Investigaciones Estéticas, pudimos asistir a varias exposiciones que aportan al proceso de forma significativa en la medida que permiten contrastar obras y contextos. Por ejemplo, la retrospectiva de Yves Klein en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo; la muestra permanente de la Casa Museo de Frida Kahlo, y la del Museo Nacional de Antropología, que nos permitieron descubrir

nuevas representaciones de la figura femenina que contrastan, por ejemplo, con las obras vistas en la exposición Mujeres de Roma en CaixaForum Madrid.

Las fuentes indirectas nos ofrecen una constatación del conocimiento y sus avances a partir de las investigaciones que han realizado otros autores en el campo de interés. En ellas encontramos tesis que arrojan luces sobre la forma como abordamos la experiencia propia, y libros que han desarrollado ampliamente los temas base para la investigación. Con las fuentes indirectas se amplía el horizonte bibliográfico.

Para no caer en el exceso, podemos mencionar solo algunos textos y tesis que fueron fundamentales para el proceso de investigación; valga la pena anotar que toda selección siempre será parcial y se conforma desde la visión con la que logramos enfocarnos como investigadores principiantes.

El acercamiento crítico a la representación histórica del cuerpo en la historia del arte se inició con el texto de Lynda Nead (1998), *El desnudo femenino*, en el cual analiza la teoría del desnudo femenino abordando el tratado de Kenneth Clark (2006) en *El desnudo, un estudio de la forma ideal* publicado originalmente en 1956, en donde se contrastan, inicialmente, la representación y el concepto del desnudo femenino y el desnudo masculino en la tradición occidental, y luego se comparan con las representaciones modernas y contemporáneas. También estudiamos el artículo “El nacimiento de Venus: la construcción de una imagen femenina”, en el que Julieta Ortiz Gaitán, investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, analiza la transformación del cuerpo femenino a partir del surgimiento de un estereotipo de belleza emanado del uso del corsé,

escenificándolo en los contextos francés y mexicano a finales del siglo XIX. El corsé, como vestimenta, como un objeto de indumentaria erotizado, implicó una relación especial entre hombres y mujeres, y según Ortiz Gaitán fue un elemento de construcción estética del cuerpo y representación de un estatus burgués, y, al tiempo, una metáfora de control en la relación patriarcal cotidiana hombre-mujer.

Sobre el nicho temático que relaciona la imagen de la mujer y la forma como ha sido planteada y leída en el cine, leímos el artículo “El placer visual y el cine narrativo”, de Laura Mulvey, un texto fundamental en las investigaciones sobre asuntos de género y estereotipos femeninos. Desde el psicoanálisis, Laura Mulvey (2007) analiza la forma como la imagen de la mujer ha sido y sigue siendo proyectada en el cine desde una perspectiva falocéntrica, según la cual es objetualizada y puesta al servicio de la actitud voyerista del hombre. También plantea la necesidad de proponer un cine desde la perspectiva de la sensibilidad y la política femenina.

Para familiarizarnos con las teorías feministas acudimos a algunas escritoras clave: Simone de Beauvoir (2014) con *El segundo sexo* y Griselda Pollock (2007), a través de artículos como “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y del marxismo” y “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon”, entre otros. Pollock establece el puente crítico de la visión feminista y el arte y nos confronta con las relaciones del marxismo y la producción simbólica en una construcción de la historia y la modernidad desde el lente patriarcal y burgués que relega a la mujer a mantenerse dentro de un *statu quo* que le garantice roles en torno a la familia y dentro de las relaciones de clases, sostenidos en las desigualdades de género. Otras autoras que nos aportaron algunos elementos para entender

enfoques del feminismo sobre relaciones entre tecnologías, diferencia sexual, arte, ciencia y conocimiento fueron Siri Hustvedt (2017) y su libro *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*, el de Rosi Braidotti (2015), *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, y, en especial, Donna Haraway (1988), con su publicación de 1988, *El conocimiento situado: la cuestión de la ciencia en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial*, un texto esencial para el doctorado ya que nos puso ante un enfoque crítico fundamental sobre la forma como ha sido abordado el conocimiento a través del método científico desde una hegemonía que vela por el control y el poder de este desde el patriarcado.

El tema de los estereotipos femeninos en la historia del arte nos llevó a encontrarnos rigurosos estudios de Mario Praz (1999), como en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, tratados en los que aparecen figuras femeninas que han sido ricamente ilustradas en diferentes lenguajes de expresión. A Bram Dijkstra (1986), con el libro *Ídolos de la perversidad: fantasías del demonio femenino en la cultura de Fin-du-Cicle*, y el libro de Erika Bornay (2004) *Las hijas de Lilith*, que nos permitió sumergirnos en el abanico de representaciones femeninas que estudia los estereotipos de la *femme fatale* y las representaciones de los artistas prerrafaelistas en el siglo XIX, al tiempo que aborda otros personajes históricos, bíblicos y literarios.

Dichos estudios nos demuestran que estos modelos femeninos aún tienen eco en muchas de las formas como se construyen las imágenes de la mujer hoy en día en el cine, la publicidad y la moda.

Para centrarnos en el tema de la participación productiva de

las mujeres en el arte y sus representaciones fue fundamental el texto de Patricia Mayayo (2015), *Historias de mujeres, historias del arte*, en el que revisa la forma como era construida la imagen de la mujer en importantes obras de las artes plásticas, en artistas renacentistas como Rubens y Velázquez, pasando por las vanguardias artísticas como Manet, Renoir y Picasso, subrayando la importancia de artistas contemporáneos -sobre todo mujeres, como Judy Chicago en los años 70 y Guerrilla Girls a finales de los 80- que reaccionaron de forma decisiva y contundente frente a la visión patriarcal en el arte.

Este tema se complementó con el artículo “¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?”, en el que Linda Nochlin (2007) analiza las posibles respuestas a esta pregunta que busca ir al meollo del asunto de manera, incluso, crítica de los feminismos. Nochlin revisa la situación de las mujeres artistas en sus contextos históricos e invita a analizar el papel fundamental de las instituciones de enseñanza y de legitimación del arte en relación con la falta de oportunidades y la anulación de la mujer en los periodos más significativos del arte, los mismos en que los artistas hombres son elevados a la categoría de grandes artistas y genios.

Para indagar sobre la formación artística tradicional, la manera como se difunde institucionalmente la historia del arte y como se desarrollan las prácticas culturales en la relación de saber y poder, lo que es visible y lo que es negado, estudiamos el libro *Prácticas culturales a normales. Un ensayo alter.mundializador*, resultado de la tesis doctoral de Rían Lozano (2010) en la Universidad de Valencia, España y ahora investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas IIE de la UNAM en México. Es un texto complejo que exige continuamente rebotes con los procesos históricos

con respecto al concepto de la estética, la producción del arte y la generación de conocimiento en el escenario de la cultura. En este sentido, es sustancial para un investigador que actúe en la intersección de campos como el arte, la cultura y la sociedad, ya que reflexiona críticamente acerca de los conceptos hegemónicos en torno a una definición estática y visual de la belleza amarrada a la perspectiva masculina, y propone, en cambio, dirigir la atención hacia lo que llama otras visibilidades laterales emergentes, en las cuales podemos encontrar nuevas alternativas de visualidad.

Abordamos a la escritora Mira Schor (2007), en su artículo “Linaje paterno”, que se enfoca en analizar cómo la historia y la crítica del arte han permanecido sujetas a linajes paternos en los referentes artísticos que se imponen, desde los grandes genios del Renacimiento y el Barroco hasta figuras como Picasso, Duchamp, Warhol y Joseph Beuys, tanto en las academias de formación artística como en los escritos sobre estética centrados en los grandes filósofos e historiadores del arte.

En escenarios vecinos de la imagen como la publicidad, la comunicación y el cine, acudimos a textos como *Semiótica de la imagen*, de George Péninou (1976); la compilación de conferencias y artículos “Género y comunicación”, publicada por la Universidad Pontificia de Salamanca a partir de su curso de posgrado, editada por Juan F. Plaza y Carmen Delgado (2007), que ofrece elementos fundamentales sobre la manipulación de la imagen femenina y masculina en los medios de comunicación; el libro de Slavoj Žižek (2013), *Lacrimae Rerum*, y el texto de Guy Debord (2002), *La sociedad del espectáculo*, que nos ubica en mundo del anquilosamiento y el vacío del ser humano ante el espectáculo y la política

que han gobernado la conciencia de masas, su tiempo y sus ilusiones.

No podemos dejar de citar algunas tesis que fueron referentes constantes por las relaciones temáticas y la manera de abordar la información, bien desde diferentes lenguajes artísticos, la publicidad o la teoría. Por ejemplo, la tesis doctoral de Chema López (2001), profesor de la Universitat Politècnica de València, *Representación de las relaciones de poder*. Asimismo, la tesis doctoral de María del Mar Martínez Oña, *Iconografía y estereotipos femeninos a partir de programas de retoque fotográfico (2015)*, de la Universidad de Granada, por la relación directa con los temas de los estereotipos femeninos abordados por la publicidad desde la fotografía manipulada digitalmente. Asimismo, la tesis doctoral de Nuria Rodríguez Calatayud (2007), *Archivo y memoria femenina. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)*, de la UPV, por la proximidad de sus temáticas y el importante ejercicio investigativo de analizar y hacer visible la producción de las mujeres en la historia del arte.

Y, finalmente, es importante mencionar el aporte de algunos de los tantos artículos encontrados en la red, que desde diferentes perspectivas ofrecen elementos pertinentes a las temáticas de cada capítulo. Por ejemplo, desde las representaciones de los estereotipos femeninos en las obras de arte, el cuestionamiento de las estructuras patriarcales en el manejo del conocimiento o las políticas de Estado acompañadas con la publicidad y el mercadeo para abonar el uso machista de la figura femenina en la cotidianidad. Así, es importante resaltar artículos como “Ilusiones de Eros”, del profesor Luis Puelles Romero (2010); “El simbolismo de la cabellera femenina”, de Erika Bornay (1994); “Situated Knowledges, The Question Of Science In

Feminism And The Privilege Of Partial Perspective”, de Donna Haraway (1988) y “Los orígenes de la marca Colombia es Pasión”, de Lina María Echeverry, Eduardo Rosker y Martha Lucía Restrepo (2010).

Finalmente, es necesario subrayar el agradecimiento infinito a los directores de esta investigación, doctores Luis Armand Buendía y Juan Antonio Canales Hidalgo, por su invaluable apoyo humano y académico.



PRIMERA
PARTE

CAPÍTULO 1

CUESTIONES
PRELIMINARES

1.1 LA ENSEÑANZA DE LA FIGURA FEMENINA EN LA ACADEMIA ARTÍSTICA EN COLOMBIA

En este capítulo queremos plantear la posibilidad de reflexionar, primero, sobre el cuerpo y, posteriormente, o incluso de forma simultánea, de aprender a representarlo, guiados por la sospecha de que esta metodología lleve a encontrar una ética de la representación más coherente con los problemas que se plantean actualmente desde las violencias de género y las localizaciones políticas y culturales de la mujer en una sociedad deseablemente menos machista.

El canon neoclásico: las clases de dibujo y pintura

En la formación académica existen pautas pedagógicas para enfrentarse a la complejidad del conocimiento artístico. La forma como se conciben la observación, la comprensión y la representación del cuerpo en la academia artística está aún, en muchas universidades, enraizada en la visión neoclásica de la academia europea. En los niveles básicos de formación

esta visión se sustenta en la mera representación plástica y anatómica del cuerpo, que hace que se comprenda como un objeto asociado a la belleza desde la estructura y la funcionalidad, incluso, muchas veces, desde el sentido de la pose y la composición ligados aún a manías de representación tradicionalistas. Al tiempo, el currículo universitario guarda el ejercicio de pensar el cuerpo para después, es decir, para los niveles medios o elevados en los cuales se supone que el estudiante tiene no solo la comprensión técnica, sino que está listo para reflexionar sobre la idea social del cuerpo.

Plantearemos la posibilidad de abordar el asunto desde un ejemplo concreto que conocemos, el programa de Artes Plásticas de la Universidad Industrial de Santander, en Colombia. Hemos sido profesor y coordinador de este programa académico desde el año 1999 hasta el 2015, y la experiencia mostraba que los primeros cinco semestres de diez que constituyen el currículo se dedicaban a enseñar la representación del cuerpo femenino y el masculino, con mayor énfasis y dedicación al femenino desde lo técnico, tanto en el dibujo como en la pintura y el modelado y moldeado escultóricos¹.

La concepción curricular estaba estructurada tomando como modelo la Universidad Nacional de Colombia, la cual, a su vez, estaba inspirada en los currículos europeos de los años 80 y

¹ Además, la enseñanza del cuerpo estaba distribuida fragmentariamente a lo largo de cada semestre. Así, por ejemplo, el dibujo se enseñaba primero con fundamentos generales del dibujo; luego, en segundo semestre, la estructura ósea; en tercero, músculos; en cuarto, cánones y otras complejidades del dibujo para, finalmente, en quinto empezar a buscar expresiones personales a partir del dibujo. En pintura se enseñaba pintura del rostro, luego pintura del cuerpo y por último expresión pictórica I, II y III. En modelado y moldeado para la escultura estaba la mayor fragmentación en torno al cuerpo: primero, las técnicas de modelado básico; luego, modelado del torso, modelado del rostro y modelado del cuerpo. Del quinto semestre en adelante, el estudiante podía empezar a experimentar con la forma y el concepto, pero era en octavo semestre –cuando se aprestaba para el trabajo de grado–, que comenzaba a abordar problemas contemporáneos en torno al sentido del cuerpo y sus implicaciones culturales y sociales.

90, contruidos, por su parte, según la visión neoclásica de las academias inglesa, francesa y española².

El análisis que hizo el grupo docente del programa llevó a realizar una reforma académica en 2012, cuyos objetivos estuvieron enfocados en integrar de manera simultánea las habilidades técnicas y el pensamiento crítico, en una nueva interdisciplinariedad incluyendo medios de creación como el video, la performance, arte y comunidad y artes electrónicas.

El enfoque metodológico tomaba las ideas de Édouard Glissant en torno a la geoestética y la poética del paisaje, que, en resumen, invitan a pensar y a crear desde la perspectiva de las particularidades propias del lugar y la cultura. Este enfoque fue inspirado en su idea de lo insular a partir de su experiencia con la isla de La Martinica francesa, contrastando la idea de decolonización; se trata de una estética a partir de la comprensión del paisaje propio, (Boyer, 2009). La reforma de 2012 puso al nuevo perfil de estudiante frente al reto de pensar no solo su propia ciudad, sino también su propio cuerpo y el de la otredad.

Vale la pena citar un ejemplo concreto que aplique opciones de comprensión y representación de la figura femenina hacia reflexiones dirigidas a pensar y replantear el asunto. Recordemos la pintura que Lucien Freud hace de la modelo británica Kate Moss. En su planteamiento pictórico, Freud

desplaza la mirada hacia la realidad de la condición humana de la mujer que, en este caso, posa en estado de embarazo. No aparece aquel exhibicionismo del modelaje de modas, pero sí la carnosidad, el deterioro y el propio devenir corporal. Es posible, entonces, cambiar el enfoque, decir desde el control asertivo de los recursos plásticos.

Los linajes paternos en la educación artística profesional³

El linaje paterno hace alusión a una línea filial que sigue y da continuidad a cada persona en relación con su padre, de manera que se puede construir un árbol genealógico que da cuenta de la relación ascendente y descendente de varones. En el campo de las artes plásticas y visuales y la historia del arte hace referencia a la tendencia de enseñar y aprender desde una visión de legitimación y referencia centrada, exclusivamente, en los grandes maestros, y su herencia cultural, ignorando o excluyendo la producción de las mujeres en estos mismos campos.

La cuestión del linaje paterno cobra interés para nosotros al descubrir tres referencias puntuales que nos permitieron asociar el tema con la experiencia propia sobre la manera como nos formamos en la academia y como hemos transmitido

² Todas las academias artísticas latinoamericanas fueron fundadas sobre el modelo de estas tres academias, como lo veremos más adelante. Como es de suponer, este modelo curricular producía estudiantes con una exagerada formación técnica de manera fragmentaria. Esto, a su vez, generaba dificultades en el educando para conceptualizar sobre los problemas que le plantea el escenario de la creación y la teoría del arte contemporáneo, los cuales prácticamente lo conducían a entrar en crisis en los dos últimos semestres, durante los cuales realizaba su tesis de grado.

³ Ver también el artículo “La formación machista en la academia artística: linajes paternos, estereotipos y negaciones académicas”.

ese conocimiento a los estudiantes, durante tantos años, sin asumir críticamente el asunto. Esos tres referentes son Patricia Mayayo (2015), quien en el capítulo “En busca de la mujer artista” aborda temas como “genio y masculinidad” y “genealogías femeninas”, aunque este interés atraviesa los demás capítulos del libro *Historias de mujeres, historias del arte*. La otra referencia es el artículo “Modernidad y espacios de femineidad” de Griselda Pollock (2007a), quien reflexiona sobre la forma como construimos la idea de la mujer artista en el Impresionismo en relación con el concepto de la modernidad, frente a los espacios, la ciudad, los roles y los artistas varones de este periodo. Por último, “Linaje paterno”, un artículo de la artista y escritora norteamericana Mira Schor (2007), quien, desde la perspectiva de la enseñanza, la práctica artística, la publicación de catálogos y tesis, y el mercado del arte, ofrece una visión canónica, con los ojos puestos solamente en los artistas varones -a los que llama megapadres-, los críticos, los historiadores y los filósofos.

Tradicionalmente, la historia del arte del Renacimiento y el Barroco ha estado asociada a los llamados “artistas del Renacimiento”: desde Giotto hasta Leonardo y Boticelli, pasando por Miguel Ángel, Rafael, Tiziano y Tintoretto, entre otros, pero dejando de lado a las mujeres, como la retratista italiana Sofonisba Anguisola. Del Barroco nos asombrábamos con Rembrandt, Rubens, Velázquez, etcétera, todos hombres, pero jamás se mencionaba a Artemisia Gentileschi. En el capítulo del Rococó aparecían Fragonard, Goya o Tiepolo, y nada se decía de los retratos de Elizabeth-Louise Vigée-Lebrun o de las escenas de Constance Marie Charpentier, la calidad de cuyas obras era evaluada en el contexto europeo con prejuicios de género, leyendo en ellas un carácter o una sensibilidad femenina considerada menor (Mayayo, 2015).

Nuestra generación se formó en un escenario en que se cultivó la idea del arte renacentista como pináculo de la historia del arte occidental, en el que aparecían algunos autores como Giorgio Vasari y Ernst Gombrich, quien dice en su capítulo “La consecución de la armonía”, que el Renacimiento es “el periodo más famoso del arte italiano y uno de los más grandes de todos los tiempos. [...] podemos tratar de ver qué condiciones hicieron posible esta inusitada floración de genios” (p. 287).

Vasari, en su libro *Le Vite, Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos (1550)*, define el canon del buen arte, plantea todo un repertorio de técnicas y métodos y dedica cinco volúmenes a su profuso listado de artistas masculinos. Para algunos investigadores su exactitud objetiva no es confiable, por omisión, o porque sus juicios son parciales y parroquiales: “Vasari no es un historiador científico [...]. Es un texto que se hace interesante por lo anecdótico, aunque no siempre se ajuste a la verdad” (Crespo, 2014, p. 47).

Respecto a Gentileschi, su obra y su relato cobran fuerza en los estudios feministas, sobre todo su pintura “Susana y los viejos” (1610), en la cual, a diferencia de las versiones de otros artistas, Susana se niega al acoso sexual de los viejos jueces, negativa por la que fue acusada por adulterio. Esta pintura fue espejo adelantado de su propia biografía como víctima de violencia sexual, ya que Gentileschi fue violada en 1611 por Agostino Tassi. El caso fue a juicio y Tassi fue encarcelado, pero la artista tuvo que sufrir y soportar los alegatos del proceso que ponían en duda su castidad.

Para los periodos del Neoclásico, Romanticismo, Realismo, Prerrafaelismo e Impresionismo, referenciamos a Ingres,

Bouguereau, Louis David, Mengs, Gericault, Courbet, Corot, Friedrich, Blake, Delacroix, Constable, Turner, Fuseli, Rossetti, Millet, Millais, Rodin, Renoir, Degas, Manet, Monet, Pissarro, Gauguin, Van Gogh, Lautrec, Sisley, Sorolla y Cezanne, entre otros, y de una manera muy tímida apenas se mencionan las artistas impresionistas Mary Cassat y Berthe Morisot, y luego todo lo circunscrito como *trágico-romántico* de Camille Claudel, opacada por la figura protagónica de su pareja, el escultor Rodin.

Sobre Cassat y Morisot, Griselda Pollock (2007a) -en el artículo “Modernidad y espacios para la femineidad”- analiza las diferencias entre perspectivas, lugares, roles y temas utilizados en sus pinturas (interiores de la casa, balcones, jardines privados, mujeres leyendo o tomando el té (*Figura 5*), madres con sus niños, damas mirando desde el balcón, etc.) que contrastan con las pinturas de sus contemporáneos hombres, quienes, a diferencia de ellas, tuvieron otras posibilidades y prerrogativas de habitar los lugares públicos en la ciudad, y por tanto el privilegio de sus miradas *voyeur* ante ciertas narrativas restringidas a las mujeres (bares, burdeles, bulevares y rincones de la ciudad, las bañistas en el río Sena, las prostitutas en el Moulin Rouge, etc.).

Todos estos casos de mujeres artistas, que en cierta forma permanecieron en la penumbra y que son excepciones que sobresalen en el panorama de aquella historia del arte contada en clave masculina, Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Elizabeth Vigée Lebrun, Berthe Morisot y Mary Cassat, entre otras, también son tratados por Nuria Rodríguez Calatayud (2007) en su tesis doctoral *Archivo y memoria femenina, los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)*, dirigida por el Doctor Luis Armand Buendía..

Volviendo a Mira Schor, es fundamental recalcar que, en el momento de abordar los artistas considerados nodos de cambio en el arte contemporáneo los nombres se reducirían a tres: Marcel Duchamp, Andy Warhol y Joseph Beuys. Ellos son los artistas que Mira Schor (2007) define como los “megapadres”, considerados como la claves para comprender los quiebres conceptuales que dan lugar al auge del *ready made*, la serialización y el consumo masivo de la imagen en el *pop art*, el poder curativo y la función social del arte a partir del pensamiento chamánico de Beuys. Mira Schor apunta también a la poesía, el teatro, la filosofía estética y la teoría psicoanalítica en el arte, que se sustenta solo en hombres: Baudelaire, Benjamin, Brecht, Beckett, Bartes, Baudrillard, Jacques Derrida, Sigmund Freud, Michael Foucault y Jacques Lacan. Como mero ejercicio podemos ampliar el horizonte y preguntarnos si la herencia de los linajes paternos se aplica también a otras disciplinas científicas y humanísticas.

Después de listar a tantos artistas hombres frente al reducido número de artistas mujeres en la franja comprendida entre el Renacimiento y las vanguardias artísticas (con el arte contemporáneo cambia la situación), y omitiendo incluso muchos movimientos modernos, puede surgir en algún lector que a vuelo de pájaro conozca la constelación de artistas que compone la historia del arte, una pregunta que en apariencia podría echar abajo la reflexión de este artículo: “¿Pero qué culpa tiene la historia del arte, si es lo que hay, si hay tantos buenos artistas hombres y no aparecen tantas buenas mujeres artistas?”. Esta inquietud se la plantea Linda Nochlin (2007) en un artículo titulado “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, que se ha vuelto icónico en los estudios feministas, y la desarrolla de la siguiente manera:

Examinemos, por ejemplo, las implicaciones de ese asunto eterno (se puede, por supuesto, sustituir casi cualquier campo de la actividad humana con cambios adecuados en la paráfrasis): “¿Bien, si las mujeres realmente son iguales a los hombres, entonces, por qué nunca han existido grandes artistas mujeres (o compositoras o matemáticas o filósofas, o tan pocas)?” [...] la pregunta clama reprochando desde el fondo de la mayoría de las discusiones en torno a la llamada cuestión de las mujeres. Sin embargo, al igual que tantas otras cuestiones relacionadas con la “controversia” feminista, esta falsifica la naturaleza del asunto, al tiempo que, insidiosamente, ofrece su propia respuesta: “No han existido grandes artistas mujeres porque las mujeres son incapaces de llegar a la grandeza” (p. 18).



Figura 1. Los académicos de la Real Academia. Johan Zoffany, 1771c.

Lo que realmente se oculta tras la pregunta “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” es “*la forma como el empoderamiento y la manipulación masculina han controlado la educación y las instituciones para preservar su statu quo en la sociedad*” (Nochlin, 2007, pp. 21-23). Finalmente, hay que señalar que Nochlin invita a reconocer causas en ciertos asuntos clave, como son el manejo de las instituciones de educación artística en la historia.

Desde esa perspectiva, analizaremos brevemente algunos de aspectos que se entrelazan unos con otros.

La mujer y la educación artística en Europa.

Según Linda Nochlin, el control patriarcal en las academias de arte en Europa inhibió el acceso de las mujeres a las clases de dibujo del cuerpo del natural, destinado en exclusiva para los estudiantes varones. Nochlin señala que, hasta finales del siglo XIX, para el entrenamiento de cualquier joven artista que aspiraba a realizar obras preponderantes en el género de la pintura histórica –que era la más alta de las categorías– era fundamental dibujar la figura humana del natural. En las academias gubernamentales se practicaba solo con desnudos masculinos, y el dibujo de la figura femenina se daba solamente en las academias privadas o en estudios privados de artistas. En las academias públicas solo se permitieron las clases con dibujo femenino del natural hasta después de 1850. De todas formas, la práctica del dibujo del cuerpo del natural estaba completamente restringida a las mujeres y solo se les permitió hasta 1893, en la Royal Academy de Londres, pero con los modelos parcialmente cubiertos.

Tanto Nochlin (2007, p. 30) como Mayayo (2015, p. 24) se refieren a una obra de Johan Zoffany (*Figura 1*) realizada en 1772, que retrata a los miembros de la Real Academia de Londres e ilustra el tabú de la indecencia de enfrentar a una mujer vestida con un hombre desnudo. Más revelador aún es el hecho de no retratar a dos de las fundadoras de la Academia Real, Angélica Kauffman y Mary Moser, quienes aparecen apenas como una referencia a través de los retratos que se pueden ver en la parte superior derecha del cuadro. Al respecto, Mayayo afirma que se les niega como productoras de obras de arte para aceptarlas como objetos artísticos al mismo nivel de los bustos de yeso que sostienen los anaqueles.

Patricia Mayayo (2015, p. 34) aclara que la actitud de las academias hacia las mujeres no fue homogénea, porque si bien durante los siglos XVII y XVIII eran aceptadas en algunas, en otras no se les permitía acceder a las clases de dibujo del desnudo, dar clases ni aspirar a premios. Subraya que en principio la Real Academia de París mantuvo una política abierta a las mujeres por mandato de Luis XIV, quien defendió que la academia debía recibir a todo artista con talento, independientemente del género, pero después la academia se pronunció en contra de este dictamen.

Esta marca de negación ha repercutido a través del tiempo y ha permeado distintos ámbitos geográficos, hasta llegar, por ejemplo, a las academias latinoamericanas. De hecho, en Colombia también se restringió el acceso de las mujeres a la formación en las academias.

En la actualidad, el panorama es totalmente distinto y la participación de las mujeres en las academias ni se discute, y es

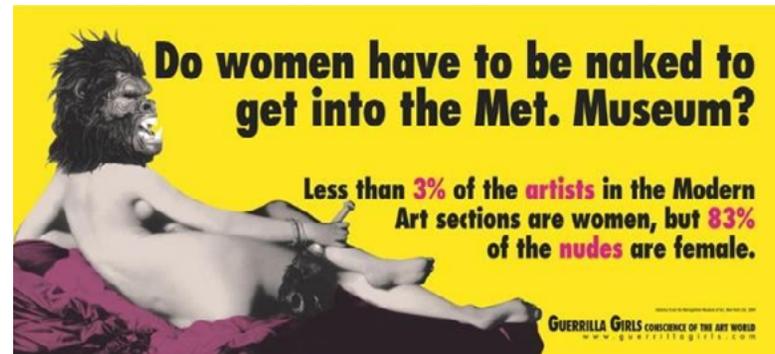


Figura 2. Do women have to be naked to get into the Met. Museum?. Guerrilla Girls, 1989.

tan alta que, incluso, la población estudiantil femenina supera muchas veces en porcentaje a la masculina. En la práctica artística profesional en el panorama nacional vemos que, desde los 80 y con especial énfasis en los 90, las mujeres ponen un nivel tan alto que podemos afirmar que a ellas corresponde el mayor grupo de personalidades protagónicas en la actualidad, proyectándose también en el escenario internacional: María Teresa Hincapié, Beatriz González, Doris Salcedo, María Fernanda Cardoso, Ana Mercedes Hoyos, María José Arjona, María Isabel Rueda, Nadia Granados y Gloria Posada, entre muchas otras.

Pero si bien el acceso al estudio de las artes y el reconocimiento del sobresaliente aporte femenino a la escena del arte han cambiado rotundamente, en el mercado del arte persisten grandes desigualdades en la valoración de las obras hechas por artistas mujeres frente a las de artistas hombres; lo mismo sucede en relación con las preferencias de circulación. En este sentido, es muy importante el señalamiento hecho por las Guerrilla Girls en 1989: “¿Tienen que estar las mujeres desnudas

para entrar en el Metropolitan?» (1989a) (haciendo referencia al Museo Metropolitano de Nueva York, pero, por supuesto, señalando a todos los museos del mundo) (**Figura 2**). A esta pregunta añaden datos relevantes: menos del 5 % de los artistas en las secciones de arte del museo son mujeres, mientras el 85 % de los desnudos en las obras son de mujeres. En otra publicación del mismo año preguntan, «*Cuando el racismo y el sexismo ya no estén de moda, ¿cuánto valdrá tu colección de arte?*», y añaden en la misma pieza que con el costo de una sola obra del artista blanco Jasper Johns, 17.7 millones de dólares, podría comprarse al menos una obra de sesenta y siete mujeres artistas afrodescendientes, cuyos nombres enlistan en el cuerpo del cartel (Guerrilla Girls, 1989b).

La importación del modelo de representación neoclásico

Las academias de arte en América Latina fueron fundadas siguiendo los objetivos y prácticas de las academias europeas; la primera fue la Academia Imperial de Bellas Artes en Río de Janeiro, en 1826; siguen otras como El Centro, de la Gran Colombia de Bolívar en Venezuela en 1826-1830; la Escuela Nacional de Bellas Artes en Colombia, fundada en 1886; el Instituto Paraguayo (luego Academia de Arte), en 1895; la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes de Perú, en 1918, entre otras. Nótese que mientras que la academia de Venezuela se funda en plena efervescencia de la Independencia, la de Perú debe esperar hasta bien entradas las vanguardias artísticas europeas.

La magíster en filosofía de la Universidad de Antioquia Stella Sofía Arango Restrepo nos ilustra sobre la influencia europea en la consolidación y fundación de la academia artística en Colombia:

En Colombia se trató de un proceso de apropiación de principios artísticos similar al que tuvieron las academias en Europa, en especial la francesa y la española, acotado por las realidades sociales, políticas y económicas del país. Realmente fue crear la academia a la manera francesa y española, inspirada en los parámetros establecidos en la enseñanza del arte. La academia en Colombia se inicia oficialmente en 1886 teniendo en cuenta las limitaciones de profesores, de implementos, de espacio físico y de acceso a las obras de arte que hacían parte de la tradición de la academia europea. (Arango, 2011, p. 148)

La Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia, en Bogotá, fue fundada el 20 de julio de 1886, bajo la presidencia de Rafael Núñez y la administración del maestro Alberto Urdaneta. “Con ella se instauró la enseñanza moderna del arte académico en el país. Se dejó de lado el modelo colonial de enseñanza de los talleres de artes y oficios, que rigieron la producción artística por más de trescientos años” (Vázquez, 2016, párr. 1).

El artista, historiador y profesor de la Universidad Nacional de Colombia William Vázquez Rodríguez nos ubica en el pensamiento que orientaba aquella naciente escuela, y cómo su visión, que instauraba un nuevo modelo de enseñanza en las bellas artes en Colombia, comenzaba a ser revaluada en Europa, ante el avance de las vanguardias modernas.

Según Vázquez, la visión de la enseñanza de las bellas artes estaba aún permeada por la influencia de las élites locales en Colombia y por lo tanto su aferramiento al academicismo europeo de la historia universal del arte del siglo XVI se debía al propio proceso civilizatorio por el cual estaba pasando el país (2016, párr. 16).

El actual programa de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia (UN), considerado un modelo para otros programas nacionales, nace con una filosofía similar, la de construirse sobre la idea de apoyar el nacimiento de una nación moderna, además con el fondo de haberse liberado recientemente de España. En su reseña histórica en el *Proyecto Educativo de Programa*, PEP, la UliberaN señala que:

[...] esta institución tuvo un carácter progresista y a la vez conservador, [...] de un lado surge como un proyecto civilizatorio que marca muy estrictamente su profesión liberal, [...] y, por otra parte, responde al gusto y a la imagen deseada de las élites criollas. (UN, p. 5 sf.)

A modo de reflexión desde la experiencia propia, valga recalcar que, tras cursar cinco semestres en el ciclo de fundamentación en el programa de Bellas Artes, mirando y copiando la figura femenina, al entrar en la fase de experimentación, y más aún, después de la graduación, fue desconcertante ver la realidad de las prácticas artísticas respecto a los modos de hacer en los años 90, caracterizados por la excitación frente a las grandes instalaciones, el performance y las videoinstalaciones.

Esto planteó una contradicción en relación con algunas metodologías anacrónicas, cimentadas en el modelo neoclásico, frente a una realidad que esgrimía otras prácticas en las que era común trabajar con círculos de tierra y piedra a la manera del *land art*, escenificaciones del discurso indigenista, cartones y otros desechos de la calle, y en los casos más sofisticados, con grandes instalaciones que requerían espacios estilo hangar o polígonos, y objetos a gran escala.

Este hecho fue calificado por el crítico de arte colombiano José Hernán Aguilar como el “Síndrome de Godzilla” en los Salones Nacionales, refiriéndose a “Obras salonerías”, “Gigantescas y vacías” y “Esgrima con machete” (Junca, 2005). Igualmente, llegó el auge de la fotografía autobiográfica y urbana, entre otros lenguajes; la escultura de pequeños formatos, como el del desbordamiento de juguetes y ositos de peluche en las galerías, ocupadas en temas como los productos de la cultura popular, generando tensiones entre la artesanía y el arte culto; también aparecieron las hibridaciones culturales, entre otras tendencias.

En los años 80 y principios de los 90 nos formamos en las clases de dibujo bajo el mismo modelo de representación neoclásico: después de haber dibujado a partir de figuras de yeso (cabezas greco-romanas y reproducciones de esculturas griegas, como la Venus de Milo), se dibujaban modelos masculinos y femeninos vivos, tendidos sobre una colchoneta para que los estudiantes pudiéramos reproducirlos de la mejor manera en pliegos de papel de estraza (papel madera o *craft*).

Luego, en niveles avanzados, se haría lo mismo en las clases de pintura y modelado del cuerpo. Era más frecuente el uso de modelos femeninos, y era casi una manía poner a la modelo

en poses estereotipadas, como la Venus de Urbino de Tiziano, o a la Venus del espejo de Velázquez, y contemplarla por horas, preocupados por medir bien el encuadre, los ejes de movimiento y la geometrización de las formas anatómicas.



Figura 3. Una clase de escultura básica. Artes Plásticas, Universidad Industrial de Santander.

En contraste, no nos preocupaba mucho la persona que estaba allí posando, que temblaba por el frío bogotano de la mañana y cuya piel empezaba a amarrotarse; menos interesaban las implicaciones de género y los estereotipos a los que estábamos contribuyendo, porque en aquel entonces esos temas no se consideraban. La mayoría de los profesores de esa época replicaban las metodologías inspiradas en la visión neoclásica de la figura femenina en el arte. Años después, muchos de aquellos alumnos estaríamos replicando las mismas metodologías, ahora como los nuevos profesores de arte en las diferentes ciudades o provincias. (*Figura 3*).

De otra parte, la forma de disponer el desnudo femenino en el arte se normaliza también en los procesos de aprendizaje, de manera que en plenos siglos XX y XXI las modelos han sido -y quizás siguen siendo- mujeres reclinadas para ser miradas y copiadas con los genes estéticos de la vieja usanza, como ideal de belleza.

La enseñanza artística ha estado permeada por los estereotipos que han resistido y se han instalado muy profundamente en el imaginario, gracias a que han permanecido, de alguna manera, resguardados y transmitidos por el aura de respeto infundida por la religión, la mitología, el arte y la literatura. A través de los cambios Eva, Afrodita, Diana, Salomé y sus diversas variantes han ido recorriendo recorrieron los relatos instaurados en las artes plásticas, de manera que al aprender historia del arte estos mismos estereotipos eran replicados en las prácticas de las nuevas generaciones.

Como veremos más tarde, desde la cultura clásica, en el brillante ocaso del romanticismo, más allá de las figuras bíblicas y mitológicas, surgieron nuevos estereotipos sobre la mujer, en la mujer pura, pero sumisa e inerte, y su complemento la mujer fatal. Estas imágenes afectarían por mucho tiempo la literatura en muy diversos contextos, como en Latinoamérica. Monjas domésticas, rosas místicas, vírgenes entronadas, mujeres de tez blanca y tan débiles y entregadas que parecen muertas, mujeres colapsadas. Estos estereotipos, como ecos tardíos del drama de Ofelia⁴, estudiados por Bram Dijkstra (1983). en su libro *Ídolos de la perversidad*- se enraizarán por mucho tiempo en las nuevas colonias americanas.

4 Personaje de la obra literaria Hamlet, de William Shakespeare, (entre 1599 y 1601), representado por pintores insignes como John Everett Millais, "Ofelia" (1852), y John William Waterhouse, "Ofelia", (1894), entre otros.

Por supuesto, algunos de esos estereotipos se han transformado y renovado en figuras contemporáneas del cine, la televisión y la publicidad, manteniendo las poses de las Venus dormidas u ofrecidas al espectador, ahora sobre sofisticados sofás, el piso de una mansión o en playas idílicas con una cerveza en la mano.

1.2 LA MAREA FEMINISTA CONTRA LOS ESTEROTIPOS

Dado que es el feminismo el que nos ha hecho conscientes del sesgo de las representaciones de la mujer, y entre ellas las imágenes artísticas, es fundamental conocer algunas tendencias y momentos clave respecto al feminismo, aunque sea de una forma somera. Más allá de entender e identificar conceptos sobre el feminismo, diríamos que lo esencial será tomar conciencia del asunto, pero no una conciencia aislada solamente a las mujeres en su lucha, *en sus revueltas y movimientos sociales*, como la enfoca Ana de Miguel en *Feminismos* (2002), sino ampliada a todos los matices de género. Creemos que desde ese nivel ampliado de conciencia hay un gran potencial de impacto compartido.

Nuria Varela (2018) aborda conceptos básicos para entrar en el territorio de los feminismos:

El feminismo es un discurso político que se basa en la justicia. El feminismo es una teoría y práctica

política articulada por mujeres que tras analizar la realidad en la que viven toman conciencia de las discriminaciones que sufren por la única razón de ser mujeres y deciden organizarse para acabar con ellas, para cambiar la sociedad. Partiendo de esa realidad, el feminismo se articula como filosofía política y, al mismo tiempo, como movimiento social. (2018, p. 14)

Varela hace énfasis en la importancia que tiene en la definición el acto de tomar conciencia, y para ello incluso cita a Ana de Miguel: “[...] si la participación de las mujeres no es consciente de la discriminación sexual, no puede considerarse feminista” (Varela, p. 18). Ahora bien, atendiendo las especificidades de esta tesis, es prudente también orientar los matices del feminismo dentro el escenario de la historia del arte. Por su parte, Patricia Mayayo es muy oportuna al advertir sobre la importancia de develar las parcialidades de conceptualización.

Desenmascarar los puntos de vista parciales que se esconden tras la pretensión de universalidad de los discursos histórico-artísticos dominantes es, pues, uno de los puntos de partida de toda intervención feminista en el campo de la historia del arte; pero también lo es el poner de manifiesto la propia parcialidad: como subraya la historiadora británica Griselda Pollock, no hay una única *teoría feminista* o una única *historia del arte feminista* que funcionen como una suerte de bloque doctrinal compacto, sino múltiples lecturas feministas encarnadas en diversas subjetividades. (Mayayo, 2015, p. 14)

Olas y corrientes

Nuria Varela (2018), licenciada en Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid y reportera por más de veinte años en varios semanarios internacionales, elabora una ordenación temporal y conceptual por olas del feminismo; a su vez, Ana Valcárcel, filósofa moral y política de la Universidad Nacional de Educación a Distancia de España y Celia Amorós, filósofa y escritora del feminismo de igualdad, formada en la Universidad de Valencia, han organizado las participaciones feministas en las tres grandes olas del feminismo. Según ello, resumamos (Aguilar, 2020).

La primera ola corresponde al feminismo ilustrado que sucede entre los siglos XVIII y XIX, desde la Revolución francesa hasta principios del siglo XIX; en ella se interpela por la ciudadanía de la mujer. La obra representativa es *Vindicaciones de los derechos de la mujer*, de Mary Wollstonecraft. La discusión principal es la igualdad en la inteligencia y por tanto la reivindicación de la educación. Los principales representantes son Poulin de la Barre, Olympe de Gouges, Mary Wollstonecraft y las mujeres que en 1789 presentaron a la Asamblea francesa, en el contexto de la Revolución francesa, el *Cuaderno de reformas* que incluía “el derecho al voto, la reforma de la institución del matrimonio y la custodia de los hijos, además del acceso a la instrucción” (Valiña, s.f., párr. 3).

La segunda ola es la del feminismo liberal sufragista, que va desde el siglo XIX hasta los años 50 del siglo XX, o el fin de la Segunda Guerra Mundial. En ella se reivindica el derecho al voto de la mujer. Una obra representativa es *El sometimiento*

de la mujer, de John Stuart Mill y Harriet Taylor publicada originalmente en 1869, que establecen las bases para el sufragismo. En Estados Unidos, hombres y mujeres líderes se rebelan, tomando como base la declaración de independencia, para reclamar la independencia de la mujer de las decisiones de padres y maridos y el derecho al trabajo, aspectos que antepusieron sobre el derecho al voto.

Estas feministas redactaron doce principios que pedían cambios en las costumbres y la moral de la época, y la completa ciudadanía de las mujeres. En Inglaterra, el sufragismo es liderado por Emmeline Pankhurst. Es pertinente anotar que a partir de 1880 se empieza a permitir el acceso de mujeres a la educación universitaria.

La tercera ola, el feminismo contemporáneo, se inicia en los años 60, y algunas teóricas creen que finaliza en los 80. Durante esta etapa se reivindica el cambio de valores y que la justicia legisle aspectos considerados antes como privados. Las obras de referencia son *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (2014), y *La mística de la femineidad*, de Betty Friedan (1974), que aborda el *malestar que no tiene nombre*, refiriéndose a aspectos que aquejaban a las mujeres estadounidenses de clase media y que obstaculizaban el compromiso intelectual y su participación en sociedad.

Se inicia la lucha contra los estereotipos de la mujer en los medios de comunicación, en el arte y en la publicidad y contra las afecciones del patriarcado hacia las mujeres y se empieza a discutir y actuar contra la violencia hacia la mujer. Lo que marca la diferencia entre las diferentes olas del feminismo es que a partir de los 80 se abordan aspectos que quedaban por fuera en los anteriores movimientos feministas, como el

multiculturalismo, la solidaridad femenina y la necesidad de debates entre los diferentes tipos de feminismos (Barba, 2018).

Sorprende el notorio protagonismo de las mujeres en los últimos veinte años en múltiples escenarios relacionados con las luchas por la igualdad, pero también en el desempeño de diversos roles de la sociedad. Es importante resaltarlo porque estas batallas no pertenecen ya solamente a mujeres feministas militantes, sino que incluyen a los diferentes nichos poblacionales de la mujer, y han permeado una conciencia de autorreconocimiento e impulsado la necesidad de defender a capa y espada sus derechos y el respeto por la igualdad.

La cuarta ola se desarrolla en la actualidad, y está marcada por el fenómeno de la globalización en la política, la economía, la tecnología y la cultura. Por efecto de resistencia vemos una proliferación de movimientos contracultura que buscan conquistar espacios negados o marginados por los aparatos de poder, y por sus políticas hegemónicas y homogenizantes. Respecto a lo tecnológico, vemos lo sofisticados que se han vuelto los dispositivos electrónicos y como se ha ampliado la posibilidad de acceder a ellos, los niveles de información que mueven y por, sobre todo, el uso que se les da para la creación de redes y el impulso de movimientos antisistema. Movimientos en todos los ámbitos, contra el cambio climático, por salvaguardar los páramos en Latinoamérica, contra la minería invasiva, los abusos policiales a civiles, el asesinato a líderes indígenas, campesinos o excombatientes de las Farc (en el escenario colombiano), y la violencia de género.

A propósito de la violencia de género, en las manifestaciones de las mujeres se evidencia una creciente apropiación de espacios como la calle y las redes. También, la activación de

la protesta en las universidades por acoso sexual, que eran asuntos que antes permanecían ocultos y que se fortalecen con el surgimiento de grupos de estudios de género y contra la violencia de género, y la integración de los temas feministas de manera transversal en las clases relacionadas con las ciencias humanas, la participación de los artistas en cuestiones de feminismo, etc., realidades que construyen un escenario propicio para asumir los debates en torno al tema de las mujeres y sus derechos fundamentales.

Judith Muñoz Saavedra (2019), Doctora en Sociología de la Universidad Autónoma de Barcelona, investigadora y docente, en un artículo que elabora precisamente sobre la cuarta ola y la relación con el movimiento social *#MeToo*, sostiene que:

[...] se identifican un conjunto de ciberactivismos surgidos en los últimos cinco años en países del sur global que apuntan a que el fenómeno *#MeToo* estaría precedido por la movilización y el activismo de feminismos no hegemónicos y/o provenientes de países semiperiféricos, los que habrían conseguido, de manera pionera, poner en el centro del debate público local e internacional problemáticas consideradas de la esfera privada (2019, p. 177).

Por su parte, Laura Manzano Zambrano (2019) aclara que el *#MeToo* original fue impulsado por la activista feminista negra Tarana Burke en 2006, pero que no ha gozado de la misma cobertura mediática, mientras el promovido por la actriz Alyssa Milano nació el 15 de octubre de 2017 para animar a

que las mujeres denunciasen públicamente sus experiencias de acoso en el contexto del llamado caso Weinstein, cuyo inicio se sitúa el 5 de octubre de 2017 con la publicación de un reportaje en el que el New York Times relataba los múltiples casos de acoso sexual en los que Harvey Weinstein, productor de Hollywood, estaba envuelto (2019, p. 17).

En este escenario se habla de una cuarta ola del feminismo, centrado sobre todo en la recuperación de la mujer como sujeto político que participa en la redefinición de conceptos fundamentales sobre hombre, mujer, familia, la participación en la construcción de leyes en relación con asuntos que tienen que ver con la vida, sus propios cuerpos, y la participación e inclusión de grupos relegados por los discursos feministas occidentales, como una apuesta por una integración de esfuerzos conjuntos. Muñoz plantea lo que supone reconocer una cuarta ola:

(...) se sugiere que una eventual cuarta ola debería aspirar a cambiar el enmarcado hegemónico del feminismo y nacer con una vocación inclusiva, plural y cosmopolita que reconozca la influencia de los feminismos del sur y que, a su vez, recupere algunos elementos del legado de las tres olas precedentes: la crítica al contrato social moderno, la dimensión internacional del movimiento y la revalorización del lema: “lo personal es político.” (2019, p. 177).

Y define lo que es la cuarta ola del feminismo, en la que podríamos atisbar pluralidad y confluencias, pero también desde otra óptica, atomización y dispersión:

El feminismo del siglo XXI se muestra como un proyecto diverso, en el que coexisten diferentes posiciones ideológicas y vitales que se expresan a través de las múltiples corrientes teóricas: reformista, radical, socialista, marxista, de la igualdad, de la diferencia, poscolonial, postmoderno, ecofeminismo, cultural, islámico, indígena, lesbiano, negro, *queer*, etc. La enérgica y dinámica irrupción de los ciberactivismos en red, durante la última década, sugiere el nacimiento de una nueva ola feminista más transversal, transnacional, cosmopolita y con una marcada presencia de los feminismos no hegemónicos, del sur global y semiperiféricos (2019, p. 9).

El feminismo conservador

El feminismo se ha centrado en la retórica antimasculina en lugar de en el significado de la vida (Paglia, C. 2018)

El feminismo norteamericano se debate con un nuevo adversario en su lucha contra la sociedad patriarcal. Se trata del trabajo de un grupo de feministas académicas norteamericanas, que acusan al movimiento por la liberación de las mujeres de falsear la realidad, y de haberse convertido en la práctica en un movimiento de victimización. Señalan también, que gran parte de la investigación feminista carece de rigor científico y está imbuida, y demasiado contaminada, por la ideología feminista. (León, 2010, p. 8)

Frente al feminismo liberal y de izquierda, que ha basado sus ideas en la superación de un patriarcado global, hecho uno con la historia, surgió lo que han llamado feminismo conservador o disidente. Según Ana C. León, este feminismo se basaría en los principios de igualdad, justicia y libertad de Occidente y en los del feminismo clásico, y actúa como oposición a los planteamientos comunes de gran parte de los movimientos feministas norteamericanos deducibles del Women's Liberation Movement. Además, aclara que el hecho de que las feministas conservadoras no estén de acuerdo con la doctrina común no significa que estén fuera del movimiento, solo que dejan de comulgar con la corriente establecida. (2010, p. 8). Para tener un escenario que ilustre el pensamiento del feminismo conservador, abordamos dos de sus representantes, Camille Paglia y Susan Pinker.

Camille Paglia nació en New York en 1947, es escritora y profesora de Humanidades de la Universidad de Artes de Filadelfia y se distingue por estar en desacuerdo con muchas de las posturas que ha asumido el feminismo progresista. Paglia sostiene que “El problema del feminismo es que no representa a un amplísimo sector de las mujeres. Por eso se ha centrado en la ideología y en la retórica antimasculina en lugar de hacerlo en el análisis objetivo de los datos, de la psicología humana y el significado de la vida”. (2018, párr. 4)

En 1990, *Yale University Press* publicó su libro *Sexual personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, en el cual Paglia afirma que en la cultura occidental todo lo grande viene de la lucha contra la naturaleza y todo el conflicto se da entre las fuerzas apolíneas y dionisiacas; Apolo en lo que respecta al orden y la simetría, da forma y

figura, y Dionisio, identificado con los líquidos, la sangre, la saliva, la leche y el vino, es asociado al caos, el desorden y la naturaleza. Habiendo introducido esas leyes, Paglia sostiene que la dominación masculina en el arte y la ciencia, se debe a su capacidad de enfocar, concentrarse, dirigirse y proyectar. Sin embargo, el hombre es un fetichista, e intenta corregir su angustia en la experiencia sexual por medio del culto a la belleza femenina. (1990, pp. 28 - 32). El género no sería por completo una construcción social, porque se trataría más bien de una intersección entre la cultura y la naturaleza (concepto que explica en *Sexual Personae*). Para Paglia no es correcto que se nieguen las diferencias biológicas entre los hombres y las mujeres, cuando, al decir de ella, cada célula del cuerpo muestra el género con que se nace. Paglia sostiene:

Destruyamos los estereotipos, proclama el feminismo. Pero los estereotipos son las maravillosas «personas del sexo» de Occidente, los vehículos que utiliza el arte para asaltar la naturaleza. En cuanto hay imaginación, hay mito. Puede que tengamos que aceptar la brecha ética que existe entre imaginación y realidad y que tolerar en el arte los horrores, violaciones y mutilaciones que no toleraríamos en la sociedad. Pues el arte es nuestro mensaje desde el más allá, el mensaje que nos dice de lo que es capaz la naturaleza. No es el sexo, sino la crueldad, el gran tema siempre relegado o suprimido de la agenda del humanismo moderno. Hemos de respetar las fuerzas ctónicas, pero no hay por qué ceder necesariamente ante ellas. (2020, p. 66)

Extraemos algunos puntos fundamentales del enfoque de Camille Paglia de una entrevista concedida a Emilia Landaluce y publicada en *El Mundo* bajo el título “Sin el hombre, la mujer nunca hubiera salido de la cueva” (2018).

Paglia se considera una feminista igualitaria, que exige un trato equitativo para hombres y mujeres en todos los ámbitos. Respecto a la tesis de las feministas de que las mujeres en general ganan menos que los hombres, la escritora dice que las cifras que presentan pueden ser fácilmente rebatibles. Afirma que las mujeres suelen elegir trabajos más flexibles, y por lo tanto peor pagados, para poder dedicarse a sus familias.

Paglia apoya a los movimientos antiabortistas. De otra parte, considera que fue nefasto que la segunda ola del feminismo tuviera una visión negativa de las mujeres que se quedaban en casa para cuidar a sus hijos, y que se las mirara como ciudadanas de segunda. Ciertamente, para no ir tan lejos, en la cotidianidad en que vivimos, por lo menos en la región de Santander, son numerosas las mujeres que apuestan por quedarse en casa, con cuidar a sus hijos, y que no ven a los hombres como una amenaza.

Respecto a un tema recurrente en el feminismo como el de la invisibilización de las mujeres en la historia del arte, afirma que sí ha habido mujeres artistas en la historia, pero que suelen ser de segunda fila, como Artemisia Gentileschi, artista que suele ser mencionada cuando se quiere demostrar la participación femenina.

Al preguntarle Inés Martín Rodrigo (2020) si considera que el feminismo como movimiento político está perdiendo relevancia, responde que no, pero que para muchas jóvenes

se está convirtiendo como en una religión, en una visión del mundo con fuerte componente sentimental.

Susan Pinker es una escritora, psicóloga cognitiva y columnista canadiense que ha publicado en diferentes medios como el *New York Times*, *The Wall Street Journal*, *The Guardian*, *The Economist* y *The Times of London*, entre otras, y que desafía algunos lugares comunes dando alternativas para la igualdad de oportunidades para hombres y mujeres. En sus estudios busca comprender la mente humana en el contexto de la evolución. Pinker afirma que las expectativas para los varones y para las mujeres no son las mismas ni para la vida ni para el trabajo, contradiciendo una de las afirmaciones de los estudios de teoría de género en cuanto a la igualdad entre hombres y mujeres.

Pinker sostiene que sus pacientes infantiles con mayores problemas de desarrollo eran hombres, y que al hacerles seguimiento, luego de algunos años, esos niños comenzaron a gozar de mayor éxito. En contraste, las niñas quienes mostraban menores traumas psicológicos, mayor control de sí mismas y menos líos de estudio, con el tiempo su situación era contraria en sus trabajos. Pinker se cuestionó por qué las mujeres buscaban trabajos menos pagos, mientras que los cargos de ingeniería que eran mejor pagos los elegían los hombres. Las mujeres elegían cargos menos pagos como la enfermería o la enseñanza. (Valdeleón, 2018, párr.4). En *La paradoja sexual*, publicado en 2008, Pinker afirma que:

las mujeres detectan las emociones de los demás con facilidad y reaccionan a dichas emociones con mayor rapidez. Esto explica que opten por trabajos donde es importante detectar emociones, como profesoras,

médicos de familia, enfermeras, trabajadoras sociales, psicólogas, etc.” Al mismo tiempo, la autora revela estudios que demuestran que “la segregación de testosterona (la hormona masculina), en el feto durante el segundo trimestre hará que el futuro niño tenga menos interés en socializarse. (...) Por otro lado, los estudios revelan que la testosterona provoca en los varones que sean más competitivos, asertivos, vengativos, atrevidos. (Rehaag, 2010, julio-diciembre, párr. 4)

Resumimos algunos aspectos que revelan mejor la posición de Susan Pinker en sus estudios, a partir de la entrevista con Valdeleón:

Según Pinker, el éxito sigue definiéndose por parámetros masculinos, esto es, por lo que más valoran los hombres: cuánto más dinero ganas y cuánto poder tienes. El error de la segunda ola consiste en creer que las mujeres comulgan con esos ideales.

Pinker piensa que es un error común en la gente decir que todo lo que tiene que ver con las decisiones de las mujeres está relacionado con la discriminación, ya que para empezar minusvaloran a las mujeres, a las que consideran seriamente dificultadas para decidir por su cuenta, es decir, que están controladas por la sociedad, mientras que los hombres, de forma milagrosa, se las arreglarían siempre para sobreponerse y elegir libremente. Considera que es una posición que infantiliza a las mujeres, al asumir que no saben lo que quieren.

Pinker ofrece argumentos resultado de estudios con

poblaciones representativas, de mujeres y hombres, respecto a los roles laborales y sus oportunidades, vinculados a la naturaleza de los sexos, lo cual sí tiene un influjo definitorio que aclara los comportamientos de las estadísticas (Valdeleón, 2018).

Dejando de lado a estas dos protagonistas, que no dejan de partir en su formación de la primera izquierda liberal, el feminismo conservador ha llegado a presentar también una gran complejidad, encontrándonos con núcleos anti-abortistas, y directamente cristianos. Esta última vía ha sido especialmente desarrollada por las Iglesias Evangélicas, y aún por sectores católicos a raíz de la encíclica *Mulieris dignitatem*.

El feminismo en el tapiz colombiano

La lucha por reivindicar los derechos de las mujeres en el país está intrínsecamente amarrada al fin del contexto armado. Precisamente, por el hecho de que se haya firmado un acuerdo de paz, la lucha feminista ha avanzado, ya que históricamente han dedicado todo su trabajo a la construcción de paz y la reparación en contextos de conflicto. En el momento en que se acabe ese proceso, las feministas podrán dedicarse a situaciones más cotidianas como el acoso callejero. (Ruíz-Navarro, 2019, párr. 6)

Para tener una noción histórica y las orientaciones del feminismo en Colombia hemos consultado a tres investigadoras, Doris Lamus Canavate (2008), quien ha elaborado estudios sobre la historia del feminismo en Colombia; Florence Thomas, quien desde la academia ha propiciado y mantenido un diálogo con las mujeres sobre

las mujeres y ha coordinado con éxito el grupo “Mujer y Sociedad” de la Universidad Nacional de Colombia, buscando propiciar un escenario más equitativo para las mujeres; y Ochy Curiel, quién ha destacado por revelar la hegemonía de la heterosexualidad como régimen político en Colombia y los aportes teórico políticos del lesbianismo feminista en el análisis de la heterosexualidad.

Doris Lamus Canavate llama “La transgresión fundacional” al momento en el cual las mujeres inician el proceso de los movimientos de mujeres feministas de la segunda ola en Colombia, en los años 70. En cuanto a la presunta diferencia entre el feminismo en Colombia con respecto al de otras latitudes, Lamus dice que al coincidir este momento histórico con las grandes transformaciones en Europa, Norteamérica y Latinoamérica, en algún sentido se reafirma “[...] la noción de subversión –estigmatizada en el contexto colombiano por su asociación con los grupos guerrilleros–, noción que implica el poder de la ruptura, de la transgresión y de la invención.” (2009, p. 123).

De acuerdo con la escritora, el feminismo de la segunda ola en Colombia, como en toda Latinoamérica, está relacionado con las ideas socialistas y de izquierda que circulaban en las universidades, en los sindicatos de trabajadores, el magisterio (campo educativo) y algunos grupos clandestinos, y hasta bien avanzada la década de los 80 se caracteriza por

El rechazo, la crítica y la desconfianza frente a las instituciones del Estado, los partidos políticos y, en general, todos aquellos espacios y aparatos de dominación patriarcal, como la iglesia y la familia burguesa (2009. p. 125).

Finalmente, de acuerdo con Lamus, el movimiento feminista en Colombia llega al siglo XXI entrando en todos los espacios posibles, la calle, la plaza, el aparato burocrático administrativo estatal, los partidos políticos, la academia, los organismos no gubernamentales, redes y asociaciones locales, nacionales e internacionales.

Florence Thomas, psicóloga y magíster en Psicología Social de la Universidad de París, nació en Rouen, Francia, y vive en Colombia desde 1967. Es una de las feministas más reconocidas por su labor como profesora del Departamento de Psicología de la Universidad Nacional de Colombia, y por sus libros y su columna quincenal en el diario *El Tiempo*. Es coordinadora del grupo “Mujer y sociedad” de la Universidad Nacional de Colombia, fundado a principios de los años 80, el cual se ha preocupado por las madres comunitarias, los roles de género en los medios de comunicación masiva y las violencias intrafamiliares. Según Thomas:

No podemos ni podremos ser iguales a los hombres. La igualdad es un concepto político, la diferencia es un concepto existencial. Ojalá sigamos manteniendo nuestra diferencia con los hombres, pero eso no significa que no podamos ser iguales políticamente, eso es muy importante de explicar. Queremos ser iguales como sujetos políticos de derechos, pero queremos mantener nuestras diferencias, porque nacemos de manera distinta. Nacer mujer, como decía Pierre Bourdieu, “es nacer con un coeficiente simbólico negativo”. Es formidable porque en una pequeña frase se resume todo: te falta algo cuando

naces en una cultura patriarcal y es algo que tú vas a tener que aprender a colmar, esa falta es construirte como sujeta del mundo, los hombres nacen sujeto. (2018. párr. 4).

Al preguntársele si el feminismo es la contraparte del machismo responde que no, ya que el feminismo sería una ideología libertaria que busca equidad, mientras que el machismo es una ideología violenta de poder, y que el feminismo busca construir un mundo más equitativo y tolerante, más bello para todos. Afirma que, aunque tengamos leyes formidables en Colombia, como las tres excepciones aprobadas para el aborto, las EPS (Empresas Promotoras de Salud) siguen poniendo barreras para atender a las mujeres y estas siguen abortando clandestinamente.

Ochy Curiel es una feminista decolonial, afrolesbiana y antirracista, nacida en República Dominicana y radicada en Colombia, donde es profesora e investigadora de la Universidad Nacional de Colombia. Es activista feminista del Movimiento de mujeres afrodescendientes y lesbico feminista de América Latina. Su libro *La nación heterosexual. Análisis del discurso jurídico y régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*, publicado en 2013 en Bogotá, es uno de sus mayores aportes teóricos al feminismo.

El feminismo decolonial, según Yuderkys Espinosa, es un movimiento en pleno crecimiento y maduración que se proclama revisionista de la teoría y la propuesta política del feminismo dado lo que considera su sesgo occidental, blanco y burgués. (...) (Espinosa, pp. 150)

Ochy Curiel afirma, citando a Wallerstein (1996), que la antropología, surgida en Europa, ha presentado un profundo sesgo eurocéntrico alimentado con la idea de que los pueblos conquistados por Europa debían ser estudiados para ser dominados y controlados en la práctica colonizadora, y propone lo que ha denominado la antropología de la dominación,

“[...] que consiste en develar las formas, maneras, estrategias, discursos que van definiendo a ciertos grupos sociales como “otros” y “otras” desde lugares de poder y dominación. Esto ha supuesto hacer una etnografía que me permitiera estudiar un tipo de dominación, en este caso, la heterosexualidad como régimen político que produce exclusiones, subordinaciones, opresiones que afectan fundamentalmente a las mujeres, y más aún a las lesbianas (...)”. (2013, p. 28).

Curiel también plantea que la heterosexualidad se vuelve un régimen político que afecta las relaciones y las definiciones en la sociedad, y analiza cómo están planteados los conceptos sobre mujer, hombre, familia, raza, diferencia sexual, entre otros, en los contenidos de la Constitución Política colombiana de 1991. Por ejemplo, en el artículo 41 de la Constitución, que versa sobre la familia, la categoría de “individuo” o “persona”, a quien va dirigido el pacto social, está sexualizada, al ser sustituida por “la mujer” y “el hombre”, categorías homogenizadas, dehistoricadas y presentadas en singular, como si hubiese una sola manera de ser hombre o mujer. (2013, p. 114).

1.3 LAS POSIBILIDADES DE APROPIACIÓN DE LA INTERNET

Si de hecho ya con las imágenes impresas hablábamos de un océano, o de marejadas de imágenes que inundaban nuestras vidas a través de las revistas, los periódicos y la publicidad en vallas, afiches y volantes, qué decir ahora con la Internet. Si entonces el arte se nutrió tomando imágenes de Oriente para incluir en el Impresionismo, o para realizar collage en el Cubismo y hasta el *Pop art*, qué decir ahora con las galaxias de imágenes en que navegamos, y que bien pueden ser apropiadas o, en su defecto, afectan de una u otra forma los procesos creativos.

En nuestro caso, descargar y coleccionar fotografías digitales de figuras de mujeres, objetos y paisajes sucedió como un acto casi inconsciente, que sin darnos cuenta empezó a convertirse en una especie de coleccionismo. En principio, lo hicimos por puro gusto por las imágenes seleccionadas, sino porque las fotografías en sí mismas eran atractivas por su color y composición. También, por intuición que podrían ser usadas en pinturas como una forma de apropiación.

Pronto, fueron cientos de imágenes compiladas, y debimos crear carpetas ordenadas por meses: divas de agosto, divas de octubre y así sucesivamente. Luego, se fueron dando nuevos niveles de exigencia, y debimos empezar a eliminar y generar subcategorías para su almacenamiento: reclinadas, de pie, de medio cuerpo, *gadgets* tecnológicos, aviones, etc.

En principio, la recolección se volvió obsesiva, y a veces nos cuestionábamos si era un acto enfermizo. El hecho es que empezamos a usarlas en composiciones que encajaban muy bien dentro de una iniciativa de aquel entonces, pintar sin mucha planeación y de manera azarosa, sin el ánimo de generar lecturas importantes o mensajes trascendentales en las pinturas, por el contrario, había capricho en acomodar figuras femeninas junto a paisajes que nos atraían, como los que llegaban a diario por Google: tomas fotográficas de las mejores panorámicas del mundo, las auroras boreales, las islas paradisíacas, etc.

En ese escenario, sin pensar demasiado las pinturas y guiándonos por la intuición compositiva, realizamos varias obras con imágenes de modelos como Angelina Jolie, Kate Moss, Candice Swanepoel y Natalie Portman, entre otras. Con una serie de pinturas que involucraban este tipo de imágenes, y que titulamos para una exposición *Entre piedra y bruma*, ganamos un concurso departamental de becas a la creación artística de la Gobernación de Santander.

Nos cuestionamos sobre la posibilidad de estar planteando una visión machista y consumista de la figura femenina. Reflexionamos al respecto, y tuvimos claridad y conciencia de no estar haciendo un uso sexista, al aludir críticamente a la identificación entre mujer y objeto de consumo.

La apropiación como método creativo

Parece incuestionable que la práctica apropiacionista es la vía de la creación contemporánea que de

un modo más efectivo ha conseguido operar un desplazamiento del análisis del discurso histórico y estético en términos de expresividad o forma, a uno centrado en los modos de su circulación, valoración, atribución o apropiación. (Berthet et al, 2008, párr. 1)

Comenzando con una anécdota personal, la apropiación de imágenes como parte de nuestro proceso creativo se dio intuitivamente. Se dio como un acto reflejo ante el interés por la belleza de la fotografía y por la posibilidad de reutilizarla en un contexto poético. Ocurrió por primera vez en los años 90, cuando tomamos un detalle de unas flores que crecen en un desierto de México de una portada de los años 70 de la revista Life. La imagen fue pintada con acrílico, casi igual a la original, en un pequeño rectángulo de 30 x 40 cm en medio de un gran lienzo crudo de 180 x 270 cm. La titulamos *Hombre frente a la luna*. El mensaje estímulo que nos sugirió la imagen original fue el milagroso gesto de supervivencia de pequeñas floraciones que se dan en el desierto. Al ser ubicada esa imagen en medio de la gran tela vacía, se multiplicaba el efecto de oasis en la escala del telón. El título, *Hombre frente a la luna*, pretendía involucrar al espectador como sujeto activo y creativo, mirando la imagen como se mira la luna, pues estaba ubicada arriba de la línea de los ojos, como una metáfora nostálgica y anticipatoria del repoblamiento de nuestro satélite natural.

La segunda oportunidad fue también en los 90, cuando tomamos de Internet la imagen de un platillo volador, la pintamos sobre la silueta negra de una casa, cuya ventana en color amarillo daba la impresión de una escena nocturna con la luz encendida, como en el cómic. Sobre la casa se suspendía un

platillo volador de color plateado. La escena también se pintó en rectángulo pequeño, 25 x 35 cm, sobre el gran telón de 180 x 270 cm. A esta pintura la llamamos *Vecinos*. La apropiación en este caso fue básica, si necesitas pintar un platillo, ¿dónde lo ves?: en la red. La imagen quería dar protagonismo a los pequeños relatos del imaginario popular según los cuales no estamos solos en el universo, mediante una mirada ingenua y humorística del platillo volador figoneando por la ventana. Luego, vendrían muchos casos de apropiación de imágenes de libros antiguos de botánica, álbumes de expedicionarios, etc.

De manera espontánea, podemos decir que apropiarse es el acto de tomar imágenes preexistentes, realizadas por otros, y situarlas en ámbitos pictóricos propios, resignificándolas, asignándoles otro rol en un nuevo guion pictórico. Citemos la definición, en un artículo académico sobre la apropiación de imágenes, de Dolores Furió (2014), en la Universitat Politècnica de València:

Su justificación teórica parte del propósito de la descontextualización y la reutilización de materiales preexistentes para generar un nuevo conjunto con significación propia, es decir, para la articulación de un discurso nuevo, creando nuevos modos de representación en los que el espectador pasa a ser un agente activo en el proceso de la producción y la recepción de la obra. Como comenta Alicia Serrano, «existen dos momentos de máxima importancia que deben ser tenidos en cuenta: por un lado, el momento en el que extraemos un elemento de su contexto inicial y le damos una entidad (y, por lo tanto, una significación) autónoma y, por otro lado, el instante



Figura 4. Dignatario adornado. Nadín Ospina, 2000.

en el que decidimos incluirlo en un nuevo contexto alejado del original, resignificándolo». Con ello, el artista al compilar este material apropiado le da un valor añadido, aportando vigencia y actualidad. (2014. p. 3)

Según Furió, durante el siglo XX se dieron diversos modos de apropiación, algunos de los cuales incluso se oponen entre sí. Menciona el montaje, el reciclaje, el collage, el objeto encontrado, el *ready made* (objeto listo), la serialización, la cita, el metraje encontrado, el *copy and paste* (copiar y pegar), la fragmentación, la reconstrucción, la manipulación, el ensamblaje, el reciclado, el rayado, la remezcla, la hibridación (fusionar dos o más imágenes u objetos encontrados), la posproducción y el *found footage* (grabación encontrada), entre otros (2014).

Dominique Berthet (2008), profesor, crítico de arte, comisario e investigador asociado al Laboratorio de estética y teoría aplicada en la Universidad de París 1, sugiere que hay dos categorías en la apropiación: una en la que se atribuye la propiedad de lo que en realidad pertenece a otro, que sería en ese caso robo. Y es robo la usurpación, la estafa, la falsificación y el pirateo. Y una segunda, que es el concepto de préstamo, con dos subcategorías, la apropiación creadora y la imitadora. La apropiación creadora se aleja más de la obra inspiradora y prevalece el nuevo estilo o personalidad de quien apropia, y en la imitadora el alejamiento del original es muy poco. Todos esos métodos de creación implican tomar algo ya hecho por otros y usarlo, a veces de manera completa, a veces de manera fragmentaria, y en otras ocasiones fusionando, hibridando, repitiéndolo en serie o juntando y acoplado como en el ensamblaje de objetos. Lo importante para considerar en

estos procesos de apropiación es la forma en que se hace, si se toma tal cual o se resignifica.

Nadín Ospina, un artista colombiano, toma imágenes de la cultura popular o de culturas hegemónicas occidentales y las hibrida con elementos, materiales o estilos de creación de las culturas colombianas precolombinas, como la estatuaria de San Agustín o las cerámicas muiscas (**Figura 4**). Este es un muy buen ejemplo de apropiación creadora en la hibridación de elementos formales y sentidos culturales.

El término *apropiacionismo* se incorpora al arte en los años 80, y trae consigo una serie de debates en torno a tópicos como plagio y falsificación, simulación y simulacro y los principios del collage y el montaje. En el contexto de esta época se consolidan la cultura de masas y los nuevos medios de producción, democratizando el consumo y el acceso a la cultura. En ese escenario, la copia es el mecanismo eficaz para producir en cantidades y poner al alcance de todos (Furió, 2014).

En ese contexto tiene mucha importancia el ensayo *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin (1936), ya que en él se aborda la pérdida del aura de autenticidad y originalidad de la obra de arte. En 1967, Roland Barthes pone en escena su ensayo *La muerte del autor*, en que se afirma que un texto está conformado por las múltiples escrituras provenientes de la cultura en general, y que el lugar donde esa multiplicidad confluye y genera sentidos es el espectador y no el autor. Además, sostiene que *todo texto es como un juego de referencias a otros textos, como un gran hipertexto* (Sánchez, 2008).

Sin embargo, es fundamental aclarar que cuando es el artista quien se pone en función del espectador que da sentido a las imágenes o creaciones recibidas y las revierte hacia una reinterpretación que da nuevo sentido, no está en la situación de realizar obras sin carácter propio o calidad creativa. Por el contrario, el hecho de que el autor haya utilizado la apropiación como método creativo no debe llevarnos a pensar que sus obras carecen de personalidad o de calidad estética, pues el solo el proceso de selección de imágenes preexistentes denota la personalidad y las preferencias del artista.

Prince realizó series de las imágenes de *cow boys* al tiempo que, inspirado en las portadas de la novela rosa famosa en la cultura norteamericana de los años 50 y 60, pero también desde el sesgo de la novela policiaca abordó la figura femenina paradigmática de la enfermera como estereotipo opuesto al masculino, como la mujer que cuida y protege y que vive historias de amor en los hospitales. En muchas de las versiones las enfermeras son bellas y jóvenes mujeres, cuyos uniformes blancos o rosas están a veces chorreados de sangre (**Figura 5**). El artista se apropia de imágenes fotográficas de la publicidad y reflexiona sobre cómo estas imágenes influyen en la manera como vemos el mundo y afectan el género y la identidad. (Malba.2018, párr. 1). Prince escribió sobre este trabajo:

El hecho de eliminar las referencias de un material no significa sacarlo de contexto. Lo bueno de la apropiación es que incluso si la transformación es leída como una ficción, todo el mundo sabe que la fuente de la apropiación era en un punto no-ficción (una revista, una película, etc.), y son precisamente las fuentes, los elementos de no-ficción, las que le

dan a la imagen un grado de credibilidad, por más cuestionable que este sea. (Malba, 2018, párr. 5)

Lo anterior nos sitúa ante una interesante cadena de recreadores de imágenes. El concepto de “obra abierta”, término semiótico de Umberto Eco, ofrece ahora la justificación para que nadie reciba una imagen con el mensaje que quiso el emisor inmediato. La libertad de interpretación, como la libertad de culto, nos confiere también la libertad de asignar destino y significado.

Las imágenes actúan como los objetos cotidianos, que, por sus cargas simbólicas, gracias al uso y al desuso, y a sus diversos contextos, siempre están contando historias diferentes, según como se les trate. Algo similar pasa con los cuentos que, en la pluma de un gran escritor del realismo mágico se convierten en relatos extraordinarios y universales, sobre lo cual las palabras de Gabriel García Márquez son elocuentes y en exceso humildes: “Yo soy un realista social, yo no soy capaz de imaginar nada, no soy capaz de inventar nada, yo todo lo que veo lo cuento”. Sabe en secreto, como buen encantador de relatos de provincia, que el lector mismo activa la potencia poética de la memoria y el deseo primigenio de alguna aventura extraordinaria.



Figura 5. Nurse. Richard Prince, sf.

El caso Van Giel vs. Tuymans

Luc Tuymans es un artista belga residente en Amberes, reconocido por sus pinturas figurativas. Ha mantenido por muchos años su técnica de usar las imágenes apropiadas, pintando a los fotografiados como si fueran fantasmas y personajes despistados.

Tuymans fue demandado en 2011 por infracción sobre derechos de autor porque realizó una pintura del político belga Jean Marie Dedecker, que tituló *El político belga* (**Figura 6**), a partir de una fotografía realizada por la fotógrafa Katrijn Van Giel. La corte de Amberes, en sentencia del 15 de enero de 2015, desestimó la defensa del pintor fundamentada en la parodia como excepción a la norma de derechos de autor. El artista debió pagar 500 000 euros como indemnización a la fotógrafa.

Se puede apreciar comparativamente la fotografía de Van Giel, arriba, y la pintura de Tuymans, abajo, que mantiene el mismo encuadre de la fotografía.

Los casos de Koons

Jeff Koons realizó en 1988 una escultura en porcelana que muestra a una pareja sosteniendo en sus brazos a ocho cachorros, titulada *String of puppies* (*Cadena de cachorros*) (**Figura 7**). La escultura forma parte de una serie llamada *Banalidad*. El caso es que para hacer la escultura el artista se inspiró en una postal que tenía una imagen fotográfica de Art Rogers, que lo demandó por violación de derechos de autor y ganó el juicio. Koons se amparaba para su defensa en el uso

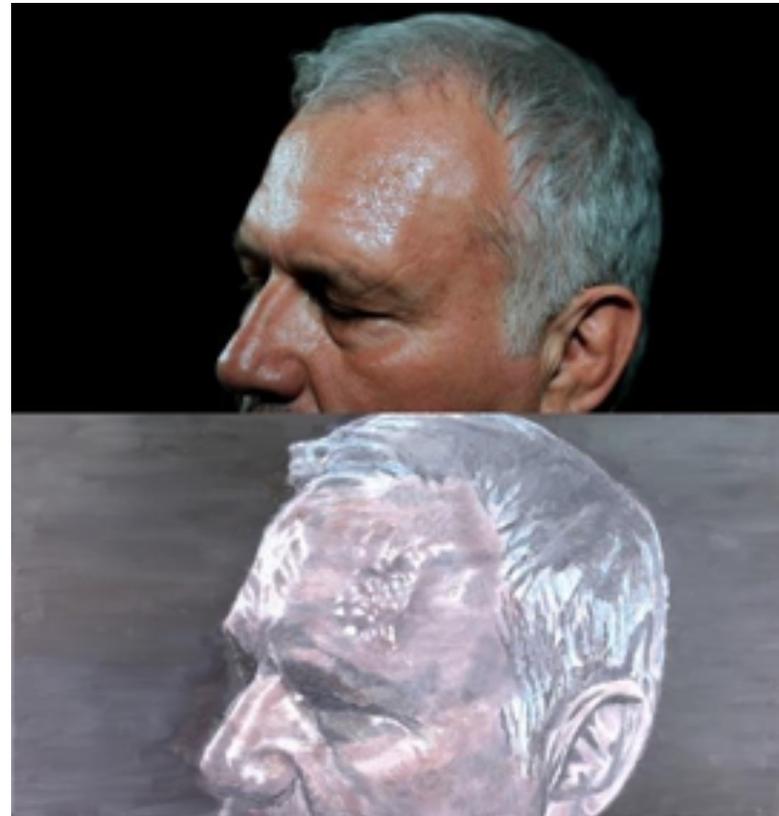


Figura 6. The belgian politician. Luc Tuymans, 2005.

de apropiación por *Fair Use by parody*, uso libre por parodia, existente en los Estados Unidos, pero el juez desestimó el concepto.

En otro caso, el creador publicitario Frank Dadidovici demandó a Jeff Koons por falsificación, por una obra que presenta numerosas similitudes con una publicidad para la firma de ropa Naf Naf, que incluye a un cerdito olfateando a



Figura7. Fotografía de Art Rogers (der.). Cadena de cachorros (izq).
Jeff Koons, 1988.

una mujer. El artista realizó cuatro copias de esta porcelana, de las cuales una se vendió en Christie's de New York por tres millones de euros. La escultura había sido inspirada en la fotografía de Frank Davidovici hecha en 1985 para Naf Naf. (Figuras 8 y 9). El director creativo que convocó a la corte

superior de París pidió la confiscación de la obra y su donación al estado francés, y una indemnización de 271.000 euros por daños e intereses en total. A pedido del prestamista, la obra fue retirada de su exposición en el Centro George Pompidou. Por su parte, Jeff Koons expresó que su obra era “la versión Walt Disney de una fantasía erótica” (Rodríguez, 2015).

Sin embargo, nada ha impedido que se hayan protegido los derechos de autor en los casos de Koons, y sobre todo en la ley francesa, donde tiene mayor rigor la protección de autoría.



Figura 8. Fait d'hiver. Jeff Koons, 1988.



Figura 9. Fait d'hiver. Frank Davidovici, 1985.

Koons también fue demandado por plagio por la escultura *Naked* (Desnudos), en la que aparece una pareja de niños desnudos observando una flor, al considerarse que era plagio de la fotografía de 1975 de Jean Francois Bauret, fallecido en 2014 (**Figura 10**).

El tribunal reconoció la necesidad del balance entre los derechos de autor y la libertad de expresión como derechos fundamentales de igual importancia, sentenciando que Koons no pidió autorización al autor de la fotografía para su uso. Por ello, el Tribunal superior condenó a Koons y al Centro Georges Pompidou, donde se exhibió, a pagar cada uno 20000 euros a los herederos de Bauret. Adicionalmente, el artista debió pagar 4000 euros más por publicar la escultura en Internet (Amaro, 2017).

En el escenario colombiano, el artista Nadín Ospina es quizás el caso más sonado en cuanto a apropiacionismo, pues en su obra tanto pictórica como escultórica ha realizado hibridaciones entre personajes de The Walt Disney Company y las figuritas de juguete de Lego Group con la estatuaria de culturas precolombinas mexicanas y colombianas, entre otras (**Figuras 11 Y 12**).

Según Daniel Grajales (2018), al participar en la exposición “Por mi raza hablará el espíritu” en el Museo del Maco en Ciudad de México, en 1995, el artista recibió amenazas verbales de abogados de Walt Disney, pero la demanda nunca llegó. También recibió una llamada de España, de una representante de Lego Group, que le preguntó si pensaba seguir usando las imágenes de estos juguetes sin permiso, y ante la respuesta positiva del artista, la representante respondió emocionada,

«¡Pero si son una monada!». El artista piensa que en realidad las demandas no se presentan y no prosperarían porque estas empresas tienen «*rabo de paja*» en las piezas que hacen, pues presentan una mirada perversa sobre América Latina. Tener rabo de paja viene del proverbio popular que dice, *El que que tiene rabo de paja no debe acercarse al fuego*, pues se sugiere que se prendería fuego porque tiene culpas.

Pensamos que este tipo de decisiones sobre si prospera o no un caso tienen que ver también con el mercado del arte y más directamente con las cifras que representa un artista de alta gama en el mercado internacional. Con respeto reservado a la calidad indudable de Ospina y su relativa circulación en el mercado internacional, los niveles de precios de artistas como Jeff Koons o Richard Prince son astronómicos, y los intereses



Figura 10 *Naked*. Jeff Koons, 1988. *Enfant*. Jean Francois Bauret, 1975.



Figura 11. *Ídolo con calavera*.
Nadín Ospina, 1999.



Figura 12. *Guerrillero Lego (de la serie Colombialand)*. Nadín Ospina, 2004.

que se despiertan en el también mercado legal o del derecho son de alto rango. En “grandes ligas”, por decirlo de forma coloquial con respecto al deporte, el escándalo artístico tiene incidencia en la subida de precios.

Sobre lo que es el apropiacionismo, Nadín Ospina dio su concepto para el periódico colombiano de arte *Arteria* afirmando que se trata de la ironizar imágenes, llevándolas de su significación inicial a otros espacios o posibilidades de lectura, con contenidos sarcásticos o humorísticos como propia dinámica de los creadores (Correa, J. 2014)

Como vemos, Ospina también se inscribe en la definición dada por Dolores Furió y se identifica con los argumentos con los que se defiende Koons en sus procesos, que es quizás ya

una definición extendida en contextos como el europeo y el norteamericano, “[...] la descontextualización y la reutilización de materiales preexistentes para generar un nuevo conjunto con significación propia, es decir, para la articulación de un discurso nuevo [...]” (Furió, 2014).

La apropiación frente a la ley de derechos de autor

Las leyes sobre sentencias en torno a la ley de derechos de autor, cuando hay algún tipo de apropiación, no son muy claras, pues, aunque haya normas en apariencia precisas, las excepciones son difusas, sobre todo porque implican lo poético y la parodia, conceptos que pueden ser frágiles y ambivalentes según quien interprete, y también según el país. Un cambio de destino de una imagen, por ejemplo, en cuanto a la escena del arte, hace más subjetiva la interpretación, pues los bordes de significado y descontextualización pueden ser muy sutiles.

La norma en Colombia

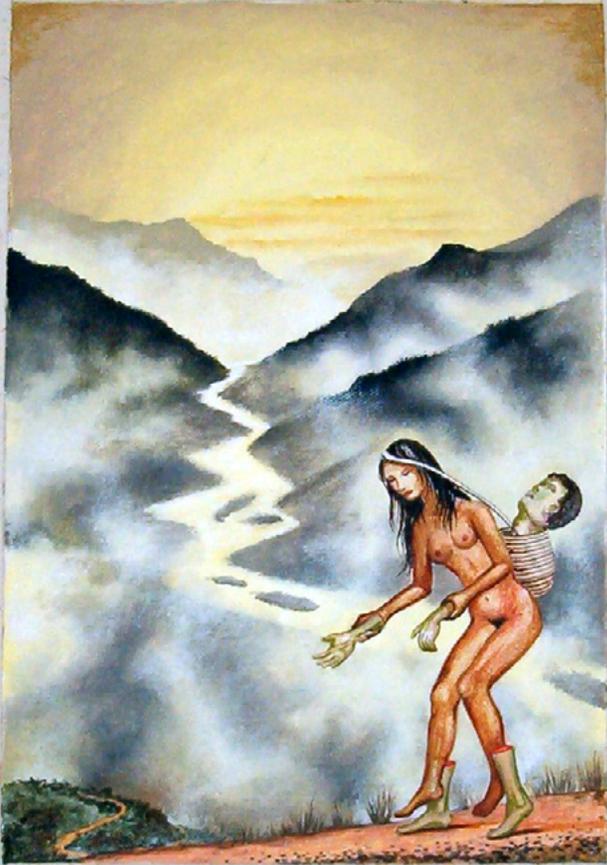
Para aludir a la Ley de Derechos de Autor como se aplica en el contexto colombiano, acudiremos al estudio que hace Diego Guzmán, docente investigador de la Universidad Externado de Colombia, sobre el derecho de cita y de apropiación. Esta información no permite gran interpretación, por lo que debemos acudir a constantes citas de dicha Ley. Guzmán sostiene que:

Analizando la apropiación desde el contexto colombiano y del sistema del Derecho de Autor Continental, se evidencia que afecta el derecho a la transformación y a la paternidad. Por un lado, el acto de apropiación implica que el autor tome una obra previamente creada y la intervenga de modo que la transforme y como resultado cree una nueva obra. De conformidad con el literal A. del artículo 5º de la Ley 23 de 1982 se requiere contar con “[...] autorización expresa del titular de la obra original [...] [para que quien realice dicha transformación sea] considerado como titular del derecho [...]” (2014, p. 2).

Pero Guzmán también previene que no es común en un artista que apropia obtener autorización, como tampoco lo es hacer referencia al autor de la obra originaria, por lo cual, al presentarse como propia, se vulnera el derecho a la paternidad. Según el Glosario de la OMPI, Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, de Derecho de Autor y Derechos Conexos, escrito por Gyorgy Boytha, se define como plagio al “[...] acto de ofrecer o presentar como propia, en su totalidad o en parte, la obra de otra persona, en una forma o contexto más o menos alterados” (Boytha, citado por Guzmán, 2014). Guzmán aclara que al no existir una doctrina de uso libre, es pertinente acudir a las excepciones y limitaciones. El derecho de cita es la facultad de utilizar un fragmento de una publicación en una obra “[...] siempre que se indique la fuente y el nombre del autor, a condición de que tales citas se hagan conforme a los usos honrados y en la medida justificada por el fin que se persiga” (Artículo 22 de la Decisión Andina 351 de 1993).

Así las cosas, siguiendo lo indicado por Cristina Lleras y Nadín Ospina, un artista que quiera hacer un uso legítimo de la apropiación como recurso artístico tendría que usar la obra anterior únicamente en la extensión necesaria para que el espectador identifique la obra original. En consecuencia, dado el carácter paródico de este recurso, sirve como referencia la experiencia estadounidense según la cual el uso de la obra puede ser tan amplio como sea necesario con el fin de permitir que se reconozca la obra objeto de parodia.

Lo que podemos concluir, poniendo en relación la teoría sobre apropiación expuesta por Furió, Prada y Andújar, y las leyes de derechos de autor, en particular respecto a la práctica de apropiación, es que no coinciden. Lo que establece la norma no corresponde con lo que practican los artistas apropiacionistas, y por eso las demandas de plagio. De otra parte, también se revela con facilidad que, en países como Colombia, Francia, España, convergen en las mismas condiciones, y el libre uso de parodia inicialmente promovida por la ley estadounidense parece también ser el argumento preferible.



INTERNATIONAL SIEMBRA

**SEGUNDA
PARTE**

CAPÍTULO 2

**LOS ESTEREOTIPOS
DE LA REPRESENTACIÓN
DE LA FIGURA FEMENINA
EN EL ÁMBITO OCCIDENTAL**

Es una constante dentro del arte y actualmente en la publicidad encontrar ejemplos de malvadas mujeres, englobadas dentro de la iconografía femme fatale, malévolas féminas con gran carga erótica y sexual, como Lilith, Eva, Medusa, Sirenas, etc. (Martínez, 2015)

Este capítulo aborda los estereotipos femeninos desde la tradición europea al escenario actual, pero tiene en cuenta unas tipologías locales o regionales para abarcar algunas figuras que emergen en los contextos de la cultura colombiana y latinoamericana. Centraremos el interés en el origen de estos estereotipos, en el impacto de su implementación en la cultura cotidiana y, en especial, en sus usos en la pintura.

Estamos en una sociedad absolutamente permeada por la globalización, por las estrategias del consumismo, por la inmediatez y la simultaneidad de universos de información en las nuevas tecnologías.

En el Diccionario de la Lengua Española se define estereotipo como “Imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad, con carácter inmutable”. Gisele Cázares conceptúa el término bifurcándolo en dos categorías:

Los estereotipos perpetúan los roles que la sociedad ha conferido a las mujeres: madres, diosas, musas, prostitutas o brujas, de los cuales unos deben servir de modelo, (virgen, madre, esposa) y otros para ser rechazados totalmente (prostituta, mujer fatal, bruja). (Cázares, (2013), párr. 1)

En el día a día, el bombardeo de millones de imágenes en los medios de comunicación inunda el mundo con asociaciones entre representaciones y modos de actuar en los cuales los estereotipos sobre las mujeres se repiten una y otra vez. Dichos estereotipos plantean formas de adquisición de objetos o comportamientos enfocados según sean los flujos de deseo de la sociedad en función de la moda emergente, o, por el contrario, según el agotamiento de los modelos de felicidad, de liberación o de belleza que se estén siguiendo.

Con sus imágenes, la pintura ha nutrido la publicidad y el cine, medios que, a su turno, masifican estas proyecciones en un público bastante más amplio. “[...] las imágenes publicitarias representan antiguos estereotipos femeninos, y a su vez crean otros nuevos” (Martínez, 2015, p. 15). En particular, la publicidad tiene el propósito intrínseco de posicionar una necesidad o un producto. Podemos afirmar que cuando la estrategia publicitaria cierra su círculo consumidor-producto cualquier posibilidad de conciencia sobre lo que puede ser machista o materialista se difumina ante el poder renovador de los estereotipos para reinsertarse por medio del deseo en la idealización que presentan las modas. María del Mar Martínez lo plantea así:

Actualmente, las imágenes publicitarias se han convertido en un elemento cuya finalidad mercantil es prioritaria, que pretenden vender no solo una forma de vida sino una imagen determinada de las mujeres [...]. La manipulación digital ha instaurado un nuevo canon de belleza femenina inalcanzable, cuya cotidianeidad de las imágenes silencia la actitud

crítica de la sociedad, manipulación silenciosa que pretende que las mujeres imiten una belleza ideal e irreal. (2015, p. 15)

En este capítulo nos aproximamos a los estereotipos femeninos a través de algunos autores como Mario Praz, Bram Dijkstra, Pilar Pedraza y Erika Bornay, entre otros, a fin de ofrecer un contexto teórico resumido sobre el cual poder revisar y analizar algunos fenómenos concretos en la sociedad actual y la forma como los modelos estereotípicos se repiten y se refuerzan.

Si afinamos un poco la atención sobre la publicidad, podremos ver como se utiliza continuamente el estereotipo de Lilith como una contraparte de Eva, una Lilith bella, atrevida, liberada y fatal junto a la serpiente, anunciando una marca de perfume, como una incitación al pecado y la fatalidad en la belleza, como opción de una mujer contemporánea rebelde y arriesgada, que no solo toma el control, sino que lo consigue todo.

Dedicamos especial atención a la *femme fatale*, porque en esta figura convergen otras personificaciones con diferentes orígenes; ejemplo de ello es la bíblica Salomé, que es adoptada por los simbolistas como la encarnación de la mujer fatal, o las diferentes criaturas mitológicas presentadas por Pilar Pedraza. Este mismo fenómeno se presenta no solo con Lilith, sino con Helena de Troya y Carmen, entre muchas otras.

¹ “Cuando estoy entre mujeres tengo malos pensamientos, malicia, bazo, no puedo hablar ni guardar silencio, estoy lleno de sospechas y, por lo tanto, no escucho nada. Tengo prisa por irme ... debo superar absolutamente esto, pero ¿cómo?” (Spacey, 2018, párr. 8).

2.1. DE LA FEMME FATALE COMO MATRIZ LITERARIA Y SUS PROYECCIONES EN LA PINTURA MODERNA

La figura de la *femme fatale* aparece por primera vez como tal en el poema medieval del francés Alain Chartier (1424), *La belle dame sans merci* (*La bella dama sin piedad*). Luego, reaparece en 1819 en la balada de John Keats, *La belle dame sans merci*, con elementos que inspirarán a los artistas prerrafaelistas y a los simbolistas franceses. Se trata de un poema de amor en el que conviven el amor y la muerte con la figura de la mujer como principio universal, indispensable, pero que puede tanto dar y sumir en las delicias del amor como también quitar y arrebatar como las atroces harpías. Está inspirado en los poemas medievales y también en la mitología celta, donde habitan las controladoras hadas. Andrew Spacey menciona que Keats, a su vez, pudo inspirarse en un temprano cuento escocés de Thomas the Rhymer, quien es secuestrado por la hermosa reina de Elfinland en un caballo blanco (Spacey, 2018).

En su análisis del poema, Spacey explica que a John Keats le costaba relacionarse con las mujeres, tratando de afirmar la parte autobiográfica del poeta en el poema, y cita un fragmento de una de sus cartas a uno de sus amigos, Benjamin Bailey, escrita en 1818¹. Es una anécdota importante para percibir el trauma clínico que podría haber en el autor para desplazar en los versos, hacia la figura de la *Bella dama sin piedad*, el

infortunio masculino. Citamos el poema para poder acceder directamente a esos versos de profunda melancolía y desamor:

La belle dame sans merci

I

¿De qué adoleces, caballero, tan sólo y pálido vagando? Del lago el junco se ha secado, y no cantan los pájaros.

II

*¿De qué adoleces, caballero, desmejorado y miserable?
La ardilla ha llenado su granero, se ha dado la cosecha.*

III

*Un lirio veo sobre tu frente
de helada angustia y fiebre en vaho, y en tus mejillas una rosa
también se ha marchitado.*

IV

*Traté a una dama en la pradera,
hermosa y bella – un hada niña. De pelo largo y pies ligeros, salvaje la mirada.*

V

Tejí guirnaldas en su frente, pulsera y cinto perfumados. Y me miró cual si me amara, gimiendo dulcemente.

VI

*En mi corcel la hube sentado,
y en todo el día no vi más nada. Pues de soslayo ella entonó,
una canción de hadas.*

VII

*Halló por mí raíces dulces,
y miel silvestre y maná fresco. Y en una extraña lengua dijo: “En verdad que te amo.”*

VIII

*Y me llevó a su cueva de elfos, cayó en lamentos y sollozos.
Y yo cerré sus fieros ojos, con abundantes besos.*

IX

*Y me arrulló hasta que dormí, y ahí soñé lo más horrible que haya soñado alguna vez,
en esta fría ladera.*

X

Vi Reyes pálidos, Princesas, Guerreros: todos cadavéricos, gemían: “la bella dama sin piedad te tiene preso.”

XI

*Hambrientos labios en las sombras, me dieron su horrible advertencia.
Y desperté: me encontré aquí, en esta fría ladera.*

XII

*He ahí por qué aquí permanezco, tan sólo y pálido vagando.
Si bien del lago el junco se ha secado, y no cantan los pájaros.*

(John Keats, ed. 2020)

En nuestra opinión, *La bella dama sin piedad* es el eterno sin-retorno de lo que siente un alma desvalida ante la pérdida, y la urgente necesidad de expiación a través del relato poético, en el que debe haber una culpable diferente a él, quien es víctima.

Próspero Merimée posiciona en España, según Praz (1999), el tipo de la mujer fatal que surge entre los románticos franceses a partir de la elaboración y de un mito cultivado por los viajeros sobre la mujer española de alma endemoniada o atravesada. Mario Praz hace todo un despliegue de mujeres fatales en la literatura europea en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*: desde *La belle dame sans merci* a la lasciva Cleopatra que manda a matar a sus amantes, pasando por Helena de Troya, de quien Esquilo dice: “Helena de Troya, destructora de naves, destructora de ciudades, destructora de hombres” (verso 689). Praz también expone la manera como los dramaturgos buscaron inspiración en las desenfrenadas costumbres de la Italia renacentista, encarnadas en Lucrecia Borgia o las condesas Challant.

En la novela *Carmen*, de Merimée, escrita en 1845, don José culpa a la hermosa gitana: “Carmen, eres un diablo, por ti me he transformado en un ladrón y en un asesino”. La figura de Carmen no ha perdido el poder que siempre ha ejercido: por un lado, conquista a la audiencia por la gracia que mezcla su personalidad alocada y salvaje, y de otra parte su arrogancia y poder de seducción sobre el enamorado (Pedraza, 2015).

Por su parte, Erika Bornay nos acerca a las imágenes de estas féminas hipnotizantes. Seduce, de por sí, leer las descripciones que hace de la *femme fatale*, su aspecto físico y su psicología. Físicamente las describe como una belleza turbia, contaminada, perversa, con una cabellera larga y abundante

y en muchas ocasiones rojiza, de piel blanca y frecuentemente de ojos verdes. Han de encarnar en su cuerpo todos los vicios, las voluptuosidades y las seducciones. Psicológicamente tienen una gran capacidad de dominio, incitación al mal, frialdad, con una fuerte sexualidad a veces lujuriosa y felina.

Al leer estas descripciones podemos incluso caer en el irresistible intento de buscar en el devenir cotidiano esta tipología de mujer. ¿Acaso hemos conocido mujeres fatales?

Hablando de este ejercicio de reconocimiento del estereotipo, es muy fuerte lo que la imagen de una pintura puede proyectarnos al respecto.



Figura 13. *Autorretrato con la familia*. Franz Von Lembach, 1903.

Sobre el reconocimiento de la figura literaria en el cotidiano es interesante ver cómo un artista puede plasmar en el retrato de su familia lo que parece ser una semblanza de la *femme fatale* comenzando el siglo XX (*Figura 13*). En esta obra el artista pintó a su esposa e hijas con expresiones malas y crueles. (Bornay, p. 115).

Sin embargo, es innegable que el ángulo de los rostros vueltos hacia el espectador, y las miradas de esos ojos hipnóticamente verdes, acentuados por el complementario del vestido de la hija

mayor, y la sonrisa de la niña menor, convocan en la escena una malicia intrigante, de la que no es ajena el propio pintor². Para Baudelaire, la mujer exalta la belleza del mal, como el mal en su estado más bello, pues la belleza de la mujer suele tener, en general, un valor destructivo. Veámoslo directamente en el segundo cuarteto del poema *Himno a la belleza*, y notemos la especial connotación que hace de la maldad y la divinidad en la mujer, digna para el hombre de abocarse al abismo:

Himno a la belleza

¿Vienes del hondo cielo o del abismo surges, Belleza? Tu mirada, infernal y divina, confusamente vierte los favores y el crimen, y por esto podrías al vino compararte.

En tus ojos contiene la aurora y el ocaso; cual tormentosa noche tú derramas perfumes; tus besos son un filtro y un ánfora tu boca que al niño envalentonan y acobardan al héroe.

¿De negra sima subes o de los astros bajas? Tus enaguas, cual perro, sigue hadado el destino; vas al azar sembrando la dicha y los desastres, y todo lo gobiernas y de nada respondes.

Caminas sobre muertos, Beldad, de los que ríes; el Horror no es la menospreciada de tus joyas, y entre tus más queridos dijés, el Homicidio en tu vientre orgulloso danza amorosamente.

La cegada polilla vuela hacia ti, candela, crepita, brilla y dice: ¡A esa llama alabemos! Jadeando el amate sobre su hermosa, el aire tiene de un moribundo que acaricia su tumba.

¿Qué vengas del Infierno o del Cielo, qué importa, ¡Belleza!, ¡Monstruo enorme, ingenuo y espantoso! Si tus ojos, tu risa, tu pie, me abren la puerta del Infinito amado que nunca he conocido?

De Satán o de Dios, ¿qué importa? Ángel, Sirena, ¿qué importa, si tú -hada de ojos de terciopelo vuelves -ritmo, perfume, luz, ¡oh mi única reina! - menos horrible el mundo, los instantes más leves?

(Baudelaire, ed. 1991, pp. 141-143)

2

Bornay parece no observar que tampoco la expresión del pintor es benévola, sino que es cómplice de la escena.

Antecedentes plásticos de la *femme fatale*

Aunque se mencionan algunas pinturas de importantes artistas renacentistas, barrocos y simbolistas como primeros referentes en los que aparece el personaje de la *femme fatale*, en la pintura occidental algunos de ellos se plantean apenas como transiciones hacia una configuración más enfática de su personalidad.



Figura 14. *La maja desnuda*. Francisco de Goya y Lucientes, 1795 - 1800c.

La maja desnuda de Francisco de Goya (**Figura 14**), aunque mantiene la tipología tradicional de las venus reclinadas en su lecho para ser miradas, parece dar un paso más elocuente a través de la mirada conativa y directa al observador. El ángulo frontal con que se ofrece la pelvis y la posición de sus brazos tras la cabeza para intencionalmente dejar descubierto su sexo, hablan claramente de su disposición para ser mirada, y quizás hasta más, si afinamos en el acentuado sonrojo de



Figura 15. *Olimpia*. Edouard Manet, 1863.

sus mejillas. No podemos olvidar que todas estas señales son construcciones de un pintor varón.

Estas señales emergentes de *femme fatale* en los anteriores dos ejemplos se ven claramente llevados a un siguiente nivel en la *Olimpia* de Edouard Manet, pintada en 1863 (**Figura 15**). En ella, los expertos en iconología feminista analizan que la mirada del personaje no es solo directa como en otros desnudos similares, sino que es concreta, y esto se define en la forma como mira, que no es sumisa sino dueña de su actuación, a la que se suman otros elementos que el artista escenifica.

Nos referimos a la decisión de Manet de señalar las flores que la acompañante le entrega -quizás de algún cliente-, el lazo en el cuello como única indumentaria, la flor en el cabello y el brazalete, el gato arqueando su lomo (según la tradición, simbología de erotismo y promiscuidad). Estos elementos son,

según Pedraza (2015), indicios de que se trata de una mujer real y no una tipología construida. Es más, según algunos estudiosos, es la representación de una prostituta parisina. Su cuerpo no es idealizado como en las venus renacentistas, por lo tanto, como sugiere Mayayo (2015), es una mujer empoderada.

Es con Dante Gabriel Rossetti, a través de personajes femeninos con características de belleza que encarnan lo malvado y la seducción, entre ambivalencias sagradas, virginales y de voluptuosidades sensuales, que aparece más elaborado el modelo de la *femme fatale* en la pintura moderna. Carne y espíritu se complementan y enaltecen mutuamente. Su pintura *Boca besada* (*Bocca baciata*), de 1859, basada en un cuento del Decamerón³, es considerada como de morbosa voluptuosidad: un cuello enorme y grueso, casi masculino, una abundante cabellera rojiza, los labios rojos, sinuosos y sensuales: “la boca besada no pierde su frescura sino que se renueva como hace la luna”.

Rossetti también representa a una de las grandes mujeres fatales, a Lilith, en una pintura que es la primera versión (*Figura 16*), en la que retrata a su amante Fanny Conforth, pintura que sería reelaborada en 1872 para incluir el rostro de Alexa Wilding. Rossetti representa una versión de Lilith no al estilo mitológico sino como una mujer moderna, cuya especial alegoría es la belleza del cuerpo, con seductor efecto en su rojiza y brillante cabellera de suaves y cautivantes ondulaciones, y el



Figura 16. *Lady Lilith*. Dante Gabriel Rossetti, 1866-1868.

rostro en aparente enajenamiento, concentrado en el espejo, un viejo atributo de Afrodita⁴.

3 Donde una princesa sarracena, amante de ocho hombres, se presenta ante su nuevo prometido, rey, como una virgen doncella.

4 «Yo, que desdeñosamente me reía de Grecia entera; yo Lais, que tenía en mi antecámara un enjambre de jóvenes enamorados, consagro mi espejo a la diosa de Pafos, pues verme tal como estoy, no lo quiero, y verme tal cual era antes, no puedo.» Platón. Epigramas (Diálogos de Platón. (Tomo IX): Dialogos dudosos, Dialogos apocrifos, Cartas, Definiciones, Epigramas ... 1960, Madrid Ediciones Ibéricas 1960; p 348.)

Como de costumbre, en sus pinturas aparece el abarrotamiento de rosas abiertas alrededor de la mujer. Las flores tienen ese especial protagonismo en la pintura de Rossetti y en general en la pintura prerrafaelista, pero su presencia es casi obsesiva en las escenas de este artista.

Sobre el asunto, Umberto Eco apunta:

El decadentismo vive obsesionado por la flor: pero muy pronto observamos que lo que atrae de la flor es la pseudo artificialidad de una orfebrería natural, la capacidad de estilizarse, de convertirse en adorno, gema, arabesco, el sentido de fragilidad y corrupción que invade el mundo vegetal, el rápido paso que en él se produce entre la vida y la muerte (2006, p. 342).

En el reverso del cuadro Rossetti plasma un poema en el que previene sobre el hermoso cabello rojizo del que difícilmente pueden escapar los hombres jóvenes una vez enredados en él. En esa circunstancia protagónica, la oportunidad de espiar ese espacio intimista en que ella peina su abundante cabellera subyace otro elemento fuertemente simbólico en la lógica fetichista del psicoanálisis, y que Bornay explica en su artículo:

Y es que el cabello de la mujer como constante de mito, como elemento fetichista, incitador de secretas imágenes en la imaginación del varón, ha motivado secularmente infinidad de narraciones orales, escritas y plásticas. Elemento de enorme capacidad turbadora en los mitos eróticos de la

sociedad masculina, la cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza vital, primigenia (en Baudelaire asume un valor de río o mar) y en el campo del psicoanálisis, los estudiosos han puesto de relieve que su poder fetichista ha sido en muchos hombres un factor determinante en su proceso de selección sexual (Berg, 1951, p. 67), afirmando que la atracción por el cabello está relacionada con el desplazamiento que el subconsciente realiza del pelo púbico al pelo de la cabeza. Ello explicaría porque la exhibición de la cabellera ha encontrado, y encuentra aún en nuestra actualidad, condenas y restricciones morales y religiosas. (1994, pp. 5-16)

Otras representaciones de la *femme fatale* son prodigiosas desde distintas visiones. Valga que recordemos la pintura *El ídolo de la perversidad* de Jean Delville (1891), la *Judith* de Gustave Klimt (1901), las *Salomé danzantes* de Gustave Moreau, *La sensualidad* de Franz von Stuck (1891), entre otras. Algunas de ellas las revisamos adelante, al desarrollar otras categorías de este personaje de infinitas posibilidades.

Kees van Dongen, artista holandés, realizó un impresionante retrato (**Figura 17**) de la *femme fatale* en una representación muy diferente a las que hemos presentado, concentrando toda la fuerza en un retrato de frontalidad casi simétrica. La mujer, que usa joyas y un gran sombrero, mira de frente al observador, mostrando uno de sus senos, cuyo pezón es amarotado; su piel blanquecina es modelada con verde para sugerir una apariencia de muerte. El vestido rojo y el sombrero hacen violento el contraste cromático.

La fuerza que da al retrato el espíritu fauvista en el formalismo, parece ofrecer un nuevo modelo de *femme fatale*, más involucrado en lo social y político y más alejado de los personajes mitológicos, dando un nuevo giro en el rol crítico de los artistas, una perspectiva alimentada por Manet en *Olimpia* y en el *Desayuno sobre la hierba*, y que aprovechará también Pablo Picasso en sus reapropiaciones de la tradición.

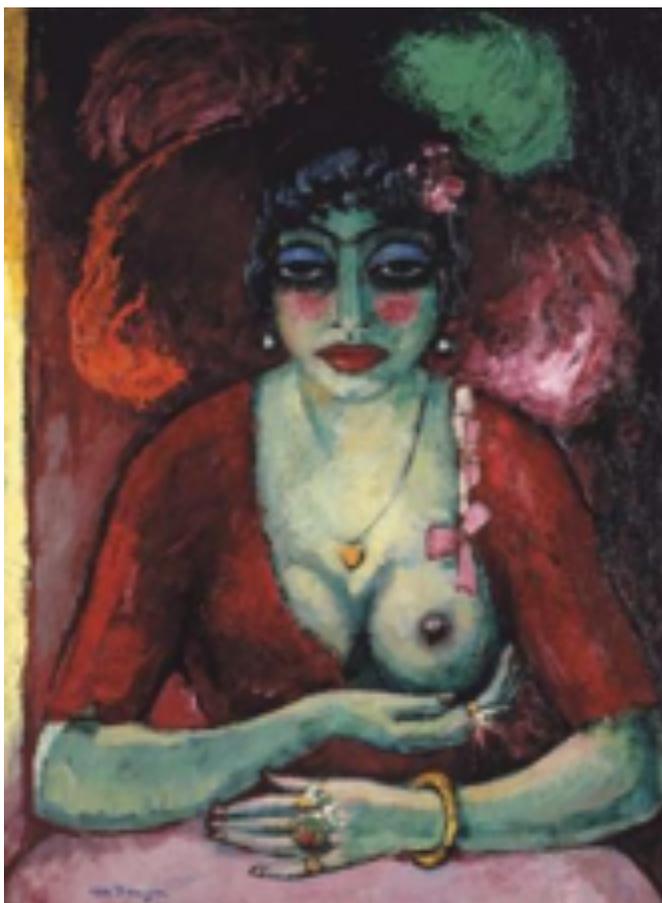


Figura 17. *Femme fatale*. Kees van Dongen, 1905.

Femmes fatales de las mitologías paganas

Venus

Las venus pertenecen al mundo clásico. Según Umberto Eco (2006), concentran la simbología neoplatónica dado que en ellas conviven dos grados igualmente honorables y dignos de alabanza, a los que Tiziano se refiere como el amor sagrado y el amor profano, con los que quiere simbolizar a la venus celestial y a la venus vulgar o terrenal.



Figura 18. *Venus Verticordia*. Dante Gabriel Rossetti, 1863-1868

Las venus pueden invocar los placeres carnales, y las que, aun representadas como cuerpos femeninos resplandecen como emanaciones divinas, concretan la perfección entre la belleza del cuerpo y el alma, en una armonía de belleza espiritual, como las venus de Botticelli, que incluso personifican la belleza de la naturaleza.

A diferencia de las antiguas alegoría *La Venus Verticordia* de Rossetti interpela directamente al espectador en lo que no es ya una escena teatralizada o de gabinete. Emerge (**Figura 18**) entre las flores y no del mar, entre madre selvas y rosas. La manzana en sus manos, según Bornay, evoca a la *Discordia* en el juicio de Paris, y a Eva con su fruto tentador, de manera que como *Lady Lilith*, vendría a ser como un híbrido entre la mitología grecorromana y el relato bíblico (2015, p. 161).

Venus sostiene un dardo en su mano derecha, como una amenaza, al mismo tiempo que lo dirige hacia el pezón.

Perséfone o Proserpina

Perséfone para los griegos y Proserpina para los romanos es la diosa que fue raptada por Hades, rey del inframundo y de los muertos. Deméter, madre de Perséfone, suplicó a Zeus, su padre, que su hija regresara a la Tierra, a lo que él accedió con la condición de que no hubiera comido ninguno de los frutos del mundo de las tinieblas, pero se demostró que había comido un grano de granada y eso la condenó nuevamente. Ante esto, Zeus y Hades acuerdan que la diosa pase unos meses cada año con Deméter, su madre. (Parker y Stanton, 2007, p. 68-70).



Figura 19. *Perséfone* Dante Gabriel Rossetti, 1974.

Durante esos meses de Perséfone en el mundo de los vivos, la naturaleza florece y los cultivos tienen abundancia, permitiendo así la primavera. Al irse de nuevo al inframundo, llegan el frío y la tristeza. En la pintura de Gabriel Rossetti, de 1874 (*Figura 19*), Perséfone es representada con el rostro a tres cuartos, con la mirada baja y perdida, pensativa sobre su destino y sosteniendo la granada mordida en su mano. Su cabellera rojiza corresponde una vez más a la estética desarrollada por el artista. También podemos ver en el relato el símil con la narrativa bíblica de Eva y la manzana (Bornay, 2015, p. 170).

Circe

Circe es una diosa de la mitología griega que juega un importante papel en la *Odisea* de Homero⁵. Cuando Ulises va de regreso a casa, envía a sus compañeros a una exploración en Eea; allí, Circe los atiende con manjares y luego les convierte en cerdos, leones y perros, según su carácter. Después, trata de seducir a Ulises con sus encantos, pero este tiene una planta antídoto que le fue dada por Hermes; con este antídoto Ulises puede controlar a la diosa y hacer que reconvierta a sus hombres. (Grimal, 1989, p. 107).

Después, se queda un año viviendo con ella en la isla. En la pintura de Meyer Alton, Circe aparece imponente junto a la mansión, con su figura acariciada por el viento, mientras bajo su altiva presencia semidesnuda y arrogante los hombres convertidos en cerdos parecen mendigar al unísono (*Figura 20*).

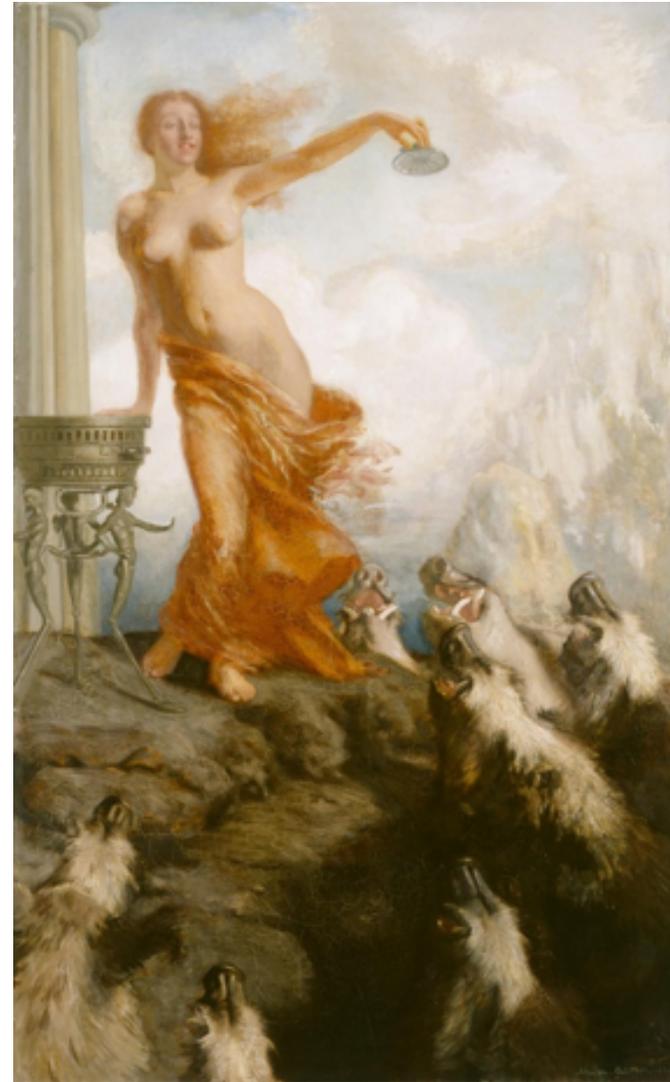


Figura 20. *Circe*. Meyer Alton, 1906.

5 Hija de Helios, dios del Sol, y Perseis, era considerada como una hechicera que poseía gran conocimiento sobre el uso de plantas y pócimas, por medio de las cuales convertía en animales a sus enemigos.

La narrativa en torno a Circe es tomada por algunos escritores y escritoras como Nerea Luján Villa (*Circe y la reinterpretación de los clásicos*, 2020), o Miguel Gómez Jiménez (*Proyección del mito de Circe en la literatura hispánica*, 2018), como una metáfora de la decadencia moral de la sociedad, de la depravación sexual, relato que se encarna nuevamente en la mujer como la causa de la desgracia de los hombres (Bornay, 2015, p. 173). Son varias las pinturas que recrearon el relato de Circe, que gustó mucho a finales del siglo XIX. Representaban



Figura 21. *Pornokrates*. Felicien Rops, 1878

la vida sexual desbordada, en que se sumían los hombres como animales controlados y envilecidos.

Dijkstra introduce esas palabras para referirse luego al grabado de Felicien Rops, *Pornokrates* (1878) (**Figura 21**), en que Circe camina semidesnuda, muy erguida y con los ojos vendados, usando zapatos, medias a la mitad de las piernas y largos guantes negros, conducida por un cerdo asido a una sogá, como si fuera un perro guía, mientras unos querubines gravitan, entre celebrativos y burlescos, sobre la estrambótica escena.

Helena de Troya

*“Oh, eres más hermosa que el crepúsculo
investido con la belleza de mil estrellas.” (Marlowe)*

Helena es un personaje principal de la mitología griega, cuya popularidad se da por la guerra de Troya. En la perspectiva homérica, es hija de Zeus metamorfoseado en cisne y de Leda. La tragedia de Helena es fascinante, porque despierta distintas opiniones alrededor de su culpabilidad por la guerra de Troya, como veremos enseguida, dado que involucra decisiones de dioses, intereses de poder y pasiones humanas.

Así, las diosas Era, Atenea y Afrodita se disputaron la manzana de oro que la diosa Eris (la Discordia) había arrojado para “la más guapa de las mujeres”. Frente a esto, Zeus no quiso tomar partido y decidió que fuese el bello pastor de su rebaño, Paris, quien decidiera cual era la más bella. Ante Paris,



Figura 22. *Helena of Troy*. Evelyn de Morgan, 1898.

Juno le prometió poder y riquezas, Minerva le ofreció honores y renombre en la guerra y Venus prometió darle a la más bella de las mujeres como esposa, ofrecimiento ante lo cual Paris decidió darle la manzana de oro.

Luego, la decisión de Venus para cumplir su promesa es el detonante que enfrentará ciudades y héroes en torno a una mujer, y que será el tema de los más grandes relatos de la antigüedad, los de Homero y Virgilio. Hay que aclarar que el pastor Paris era el hijo de Príamo, el rey de Troya.

La hermosa Helena era ya la esposa de Menelao, rey de Esparta, a quien ella había elegido entre un sinnúmero de pretendientes, y con quien vivió feliz hasta que llegó Paris. Este, ayudado por Venus, persuadió a Helena para que huyera con él y se la llevó a Troya después de la caída de Troya Menelao recuperó a Helena, quien logró el perdón de su esposo.

Asimilada a su protectora Afrodita, comparte algunos de sus principal atributos físicos y morales, belleza suprema, poder e inconstancia. Como dijimos anteriormente, Helena es vista es considerada la esposa infiel y adúltera, y aparece como la principal culpable de la guerra entre griegos y troyanos, En dos líneas de Esquilo: “Helena de Troya, destructora de naves, destructora de ciudades, destructora de hombres”⁶. Pero también es vista como víctima de la voluntad de los dioses. Hay artículos que pugnan por revelar una idea positiva de Helena. María Dolores Castro Jiménez plantea la ambigüedad de Helena en su artículo “Helena de Troya cuenta su propia historia”:

6 “La más egregia encarnación del mal en la poesía de las razas arias”, expresó Ary Renan, discípulo de Moreau. (Citado por Bornay, 1995, p. 179). “Su rubia y voluptuosa belleza, que avanza sobre un suelo ensangrentado [...] la diosa de la desgracia que sin saberlo envenena cuanto se le aproxima, contempla o toca”. (Richard Muther citado por Bornay, 1995, p. 179).

Según Castro Jiménez, Helena es un personaje que permite interpretaciones contrarias, que es al mismo tiempo culpada por unos y favorecida por otros, afectada por una condena divina en Homero, culpada por adulterio en las Troyanas de Eurípides y figura fantasmal en Estesicoro y Eurípides, protagoniza tanto en la poesía épica y lírica como en la tragedia y también en muchos análisis filosóficos, donde Helena generalmente es una figura femenina que se reduce a un caso de belleza que encarna la discordia y la guerra (2011, p.1).

Helena la destructora contrasta con la imagen que logra plasmar Evelyn de Morgan en su pintura, realizada en el periodo prerrafaelista, en 1898 (*Figura 22*). La obra, de formato vertical, parece una ilustración de gran refinamiento y dulzura.

Varios elementos formales siguen la lógica de la simbología prerrafaelista: su larga cabellera entre dorada y rojiza, que recuerda a la *Lady Lilith* de Rossetti, el espejo y la autocontemplación de Helena, que parece hacer un paralelo simbólico con la luna nueva astronómica que aparece en el cielo, llamada también luna negra porque en esta fase la Luna se interpone entre el Sol y la Tierra.

El poderoso relato de Helena ha sido explotado con éxito en la industria cinematográfica. De hecho, en 2004 Warner Bros. Pictures produjo un drama de corte comercial con gran éxito taquillero, *Troya*, dirigida por Wolfgang Petersen,

protagonizada por Diane Kruger, Orlando Bloom, Eric Bana, Rose Byrne y Brad Pitt⁷.

Pandora

En la mitología griega Pandora es la primera mujer. Guarda esa misma semejanza con Eva, además por el hecho de que ambas figuras sienten curiosidad por lo prohibido, pues Pandora no resistió la tentación de conocer lo que le estaba restringido.

Según las fuentes literarias de la mitología, la primera mujer fue creada en el cielo por Zeus, que se la envió a Prometeo y a su hermano como castigo por haber robado el fuego del cielo. Esta mujer era Pandora, que significa «la que tiene todos los dones», y fue dotada por los dioses de belleza, persuasión y música. Fue presentada a Epimeteo, que la recibió con júbilo. Pandora, quien tenía gran curiosidad, abrió una vasija que Epimeteo guardaba en su casa y de la que se escaparon multitud de calamidades, unas afectaban al cuerpo, como la gota, el reuma y el cólico, y otras, al espíritu como la envidia, el rencor y la venganza. Pandora se apresuró a tapar la vasija, pero ya solo quedó la esperanza dentro (Bulfinch, 2012, p. 19)⁸. Dante Gabriel Rossetti ejecutó una versión de Pandora en 1871 con Jane Morris como modelo, en el que todo el retrato está enfáticamente solucionado en rojo. Pandora sostiene la caja que apenas comienza a abrirse entre sus manos, y de ella sale

⁷ Otras producciones: Helena de Troya, de 1956, de la productora norteamericana Warner Bros., dirigida por Robert Wise, con Rossana Pedesta, Jacques Sernas, Stanley Baker y Brigitte Bardot; Helena von Troja, de 2003, producción televisiva norteamericana para la cadena USA Network, dirigida por John Kent Harrison, con Sienna Guillory, Mathew Marsden y Rufus Sewell.

⁸ Bulfinch comenta que hay otra versión, en la que Pandora es enviada de buena fe al hombre por Júpiter, con una caja en la que cada dios había puesto una bendición como regalo de bodas, pero un día la caja se abrió descuidadamente y todas las bendiciones escaparon, menos la esperanza. Según el autor, esta versión es más plausible, pues explica por qué una joya tan preciada como la esperanza podía estar en una vasija llena de males y desgracias (2012, p. 20).

una sustancia gaseosa y rojiza que la rodea y que anuncia el infortunio.

Femmes fatales de la Biblia

Eva vs. Lilith

Inicialmente al mismo nacer de la costilla de Adán la primera mujer es llamada Varona. Después de la caída será llamada propiamente *Eva*, “quien da vida”, significado importante de observar. Así Eva es la mujer que le indujo al pecado, pues sabiendo de la prohibición divina de comer del árbol del bien y del mal se dejó tentar por la serpiente.

Impelida a la reproducción y la generación Eva fue condenada a sufrir dolores al tener hijos y, a seguir desde aquí la autoridad de su compañero. “Aumentaré tus dolores cuando tengas hijos, y con dolor los darás a luz. Pero tu deseo te llevará a tu marido, y él tendrá autoridad sobre ti” (*La Biblia. Dios habla hoy*, 1996, Génesis 3:16. p.4).

Desde esta óptica, la estirpe de Eva estaría condenada a depender de la autoridad masculina.

Eva es pintada por los más grandes artistas como una mujer hermosa, cuyo sexo es cubierto, regularmente, por una ramita vegetal; se la ve avergonzada ofreciendo la manzana a Adán, mientras la serpiente observa con naturalidad su propio influjo. Walter Crane la representa en el grabado *Eva* (**Figura 23**) junto a los animales del Paraíso, tomando la manzana,



Figura 23. *Eva*. Walter Crane, 1917.

mientras la serpiente se enrolla en su cuerpo desnudo, cubriendo su sexo, en una relación particularmente íntima.

Podemos tomar como referencia la *Eva* de Lucien Lévy-Dhurmer, que en 1896 pinta esta versión en la que Eva parece congraciarse dulcemente con la serpiente; el enfoque es de interrelación natural y sensorialidad corporal (*Figura 24*).



Figura 24. *Eva*. Lucien Lévy-Dhurmer, 1896.

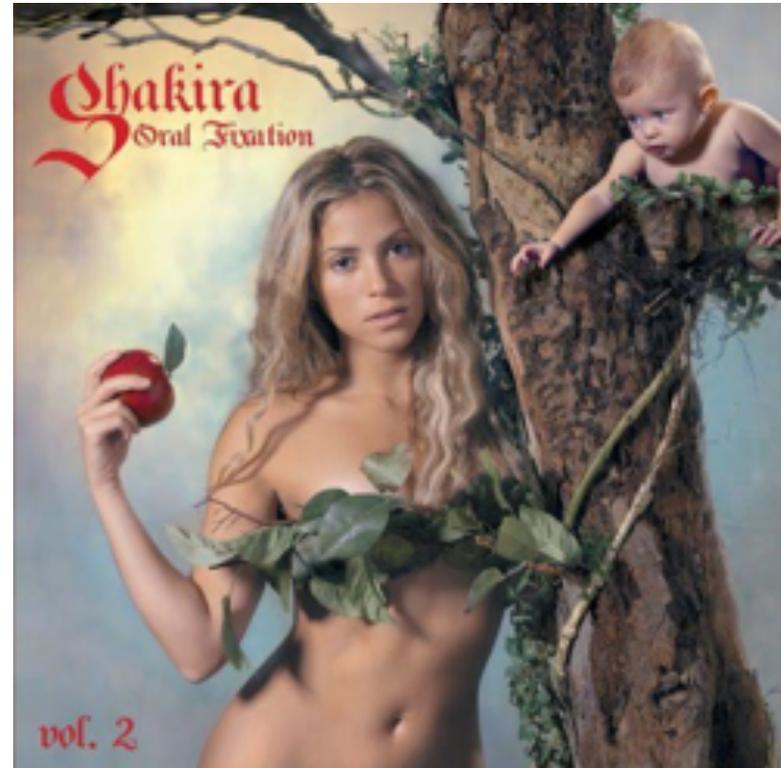


Figura 25. Portada álbum *Oral Fixation V.2.* de Shakira. 2005.

También Eva ha sido recuperada por la publicidad como imagen exótica que invita a una concupiscencia amable, en medio de la naturaleza, la abundancia y la belleza primigenia. Pecar ha sido traducido en la publicidad como ceder ante la tentación de consumir

Shakira, la cantante de pop colombiana, presentada en la carátula musical como Eva (*Figura 25*), sostiene en su mano el fruto prohibido mientras mira directamente hacia el

observador. Su rostro denota un gesto casi neutro que guarda en su mirada la voluntad de implicar al espectador, como una buena *femme fatale*. El querubín, que ya está tentado, pide la manzana; así, el doble sentido de inocencia para implicar al deseo se hace presente: si el niño quiere, ¿por qué no nosotros? *Fijación oral* es el título del álbum y de una canción.

Volviendo a *Lilith*, Bornay cita en su obra homónima dos versiones respecto a su origen. La primera sería de origen asirio babilónico, y mostraría una mujer seductora y maligna, que devoraba a los hombres cuando estaban solos y dormidos. También robaba de sus madres a los recién nacidos para asesinarlos. La segunda versión dice que Lilith aparece en Midras, muy tardíamente en el siglo XII, como la primera esposa de Adán, precediendo y exculpando a la primera madre. Bornay (2015) cita a R. Graves y Patai, que en *Los mitos hebreos* (1969) relatan que Lilith no fue creada de una costilla de Adán, sino de inmundicia y sedimento, difería con su esposo sobre la forma de realizar el coito⁹.

Lilith es un personaje que en las pinturas e ilustraciones aparece en una relación más cómplice e íntima con la serpiente, en la que las miradas de mujer y reptil son un elocuente himno a la maldad; al dejarse enrollar por ella, se hace evidente el sentido fálico del animal contra su piel desnuda. En otras ilustraciones, incluso, su cuerpo toma la forma de serpiente de la cintura hacia abajo; en ese sentido, encarna al mismo demonio. En la obra de Kenyon Cox (*Figura 25*) vemos que Lilith, sentada y con la serpiente arrollada a sus caderas, incluso se apresta a besarla. En la escena inferior del grabado, Lilith es la serpiente misma que se enrolla al árbol y le alcanza la manzana a Eva,

quien se la da a Adán. En la misma escena y, como en un relato cinematográfico, la pareja es expulsada del paraíso. Lilith es estigmatizada como causante de todas las desgracias de la humanidad, por ser, como dijimos, la primera mujer que se rebeló contra el hombre terrenal y contra el hombre celestial.

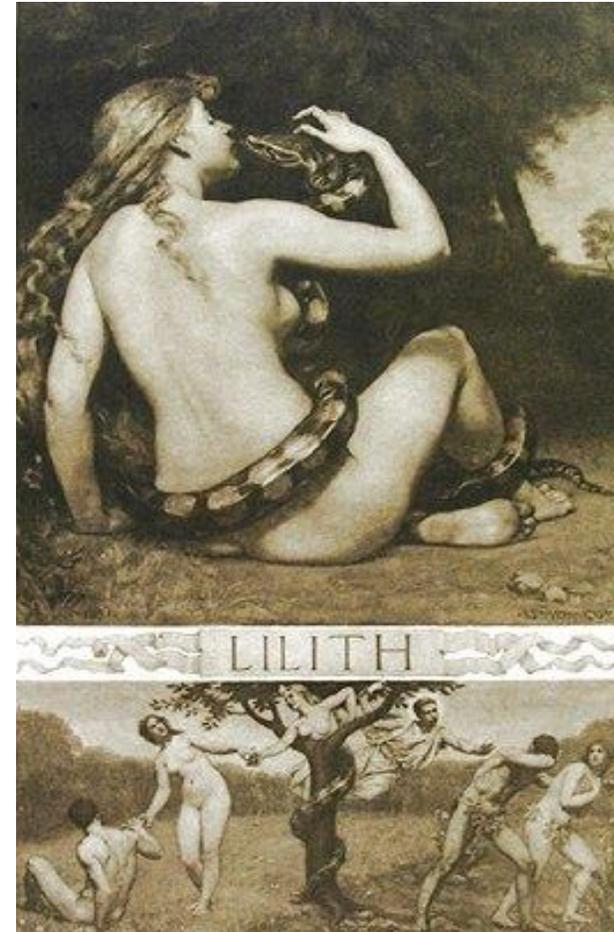


Figura 25. *Lilith*. Kenyon Cox, 1892.

9

Otras fuentes judaicas son: Valdés, A. 2019. ¿Era Lilith un demonio bíblico? Editorial y Distribuidora S.A.

Este es un elemento sustancial que aprovecha la publicidad para generar una relación vinculante con las mujeres inconformes con el *statu quo*. Lilith empieza a aparecer en la publicidad -generalmente en anuncios de perfumes o cualquier otro producto relacionado con la seducción.

Vemos en la publicidad de Dior (*Figura 26*) que la modelo, por efecto de hibridación y mimética, personifica la serpiente, en una asociación que invoca la personalidad fatal de Lilith: sensualidad y seducción reforzada con el nombre del perfume: “Veneno hipnótico”. La escena, sumergida en una atmósfera tenebrosa y violácea, anticipa misticismo y transmutación. La imagen publicitaria se repite incluso en otras versiones demostrativas de este perfume, en que la actriz y modelo está erguida, pero en esta imagen, el estar reclinada, prolonga la forma de la serpiente sobre la curva de su cadera para sugerir la mimesis y el pacto entre mujer y serpiente.

En su tesis doctoral, María del Pilar Martínez Oña (2015) hace un minucioso estudio sobre los estereotipos del mal y del bien utilizados en la publicidad, especialmente de las figuras de Eva y Lilith, analizando las imágenes y definiendo varias tipologías y lecturas iconográficas de estas¹⁰. La mujer mimetizada y amante de reptil, la mujer felina o con felino, la mujer diablesa, la mujer madre de la serpiente, la mujer objeto de deseo que bien puede ser la prostituta o ramera, la mujer vampira, la mujer sinónimo de muerte y la mujer bruja. Estas alianzas en las imágenes son completamente vigentes en la publicidad que circula en estos días.

¹⁰ “Mujer amante de reptil, y por tanto amante del diablo. La publicidad explota esta iconografía por ser la que posee una mayor carga sexual, con un alto componente lujurioso y perverso”. (Martínez, 2015, p. 59).

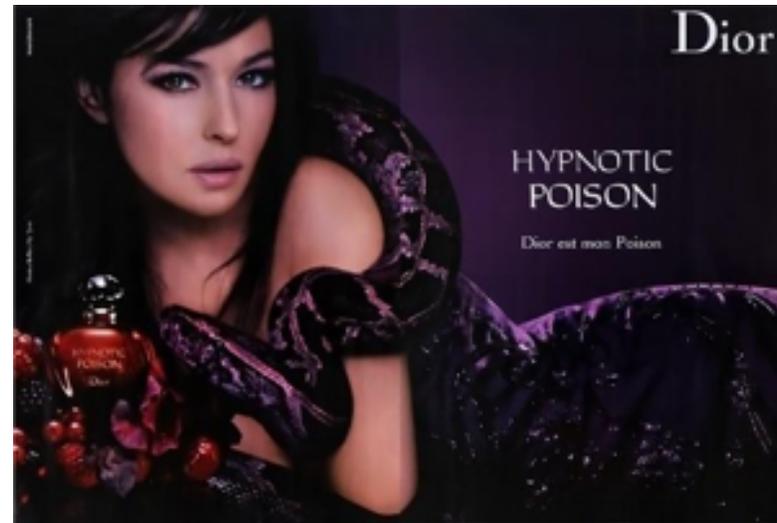


Figura 26. Spot *Hypnotic Poison* by Dior con Monica Bellucci. 2007.

En esta imagen de la modelo de origen francés Sydonie Herrera (*Figura 28*) la piel dorada y húmeda no puede eludir la connotación erótica que da el sudor o el agua; los ojos miran hipnóticamente al espectador y, además, son verdes, como se ha tipificado tradicionalmente a las brujas. La serpiente enrollada en el brazo se extiende hacia los labios como queriendo besarlos, sumando además dos cargas simbólicas: la serpiente recupera en un segmento la morfología fálica dirigiéndose hacia la boca roja.

La pintura de Von Stuck ha sido referenciada ininidad de veces, sin duda, porque logra condensar magistralmente los elementos necesarios para personificar la simbología de Lilith

y de la mujer fatal en general (*Figura 29*). La densa sombra negra que abraza la figura femenina esconde y mimetiza la enorme serpiente y hace que los dos seres se mezclen en una sola alianza, que unan sus miradas con la misma maldad amenazante desde la sombra. Toda la zona negra de la composición encubre el vestido de la mujer, el cuerpo de la serpiente y el infernal fondo, contrastando hábilmente con la pálida y diabólica sensualidad del cuerpo.

El ocre dorado, en su pequeña zona, parece acentuar el

refinamiento y la riqueza como un elemento distractor. En la parte baja del vientre de la mujer se alcanzan a descolgar unos hilos de la larga cabellera, símbolo de fetiche erótico.

Un ejemplo reciente de femme fatale es la aparición de Eva Green en la producción cinematográfica *Sin city: una dama por la que matar*, que constituye una representación de una *femme fatale* contemporánea según los atributos tradicionales que le otorgan la literatura y la pintura europea: ojos verdes de mirada hipnótica, labios acentuadamente rojos, un camisón

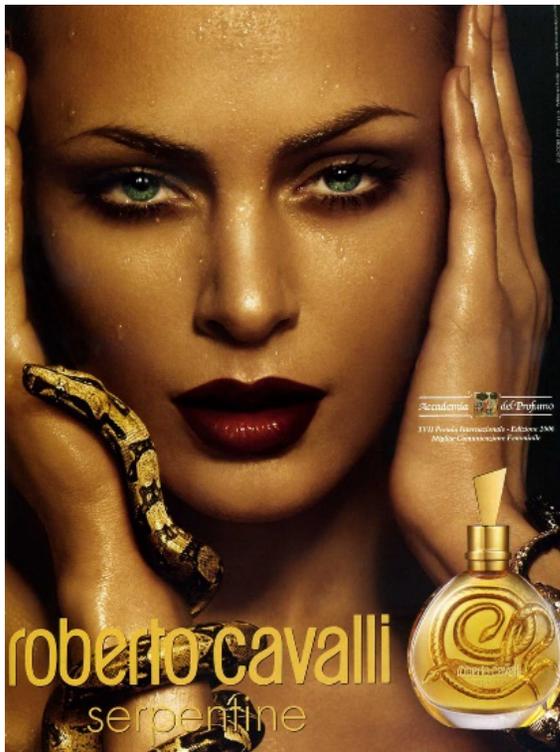


Figura 28. *Serpentine*, publicidad de Roberto Cavalli.



Figura 29. *El pecado*. Franz von Stuck, 1893-1895

transparente que deja velar sus perfectos senos y una pistola en mano. La recreación que se hace en el famoso cartel de presentación que fue prohibido en los Estados Unidos (**Figura 30**), que alterna luz y sombra por efecto de la persiana, la convierte en la perfecta *femme fatale*, muy a la manera de la imagen de la pintura *El Pecado*, de Von Stuck.



Figura 30. Eva Green en el cartel de la película *Sin City 2*.

El mito de la mujer fuerte, sexualmente agresiva, permite en primer lugar la expresión sensual de su peligroso poder y de sus temibles resultados, para luego sustituirlo, y expresar así la preocupación

reprimida que supone la amenaza femenina a la dominación masculina; [...] la *femme fatale* termina por perder incluso capacidad física de movimiento, capacidad para influir sobre el movimiento de la cámara, y a menudo es incluso real o simbólicamente encarcelada por la composición, a medida que se va afirmando y expresando visualmente el control sobre ella, [...] a veces bajo la fórmula feliz de la protección de un amante. (Zizek, 2013, p. 150)



Figura 31. *Lilith/ Astarté/ Ishtar*. 2000 a.c.

Veamos, para finalizar, la representación de Lilith, Astarté

para los fenicios, en un relieve llamado “Reina de la noche” (también conocido como el relieve Burney, conservado en el museo británico): diosa del amor y la guerra, de la vida, del sexo y de la fertilidad. (Vásquez, 2005) (Figura 31).

Salomé

Salomé¹¹, en los evangelios bíblicos, era la hija de Herodes Antipas y Herodías, mediohermana de este. Ante la ley judía esto no era bien visto, por lo cual Juan el Bautista reprobaba dicho matrimonio. Por eso, Herodes mandó a encerrar al profeta. El día del cumpleaños de Herodes, Salomé bailó tan seductoramente que este quedó fascinado y le prometió como regalo lo que quisiera. La hija de Herodías fue aconsejada por su madre para pedir la cabeza de Juan El Bautista. Su padre, Herodes, obedece la orden y la cabeza se entregó a Salomé. (Wilde, ed. 2004).

Observando la pintura de Moreau, Salomé encarna la mujer con los atributos del embrujo, con su capacidad dancística erótica y seductora, y con la carnal belleza de su cuerpo adornado con joyas, refinados textiles y tatuajes. Su exotismo hipnótico es común en muchas descripciones.

A pesar de ser un personaje preferido por los más grandes pintores, desde Giotto hasta Caravaggio y Rubens, Bornay aclara que ninguno se aproximó a ella como lo hicieron con la lúbrica mirada de los artistas de *fin-du-siecle*, quienes hicieron de ella *el summum de las perversidades, seducciones y poder letal*. (Bornay, 2015).



Figura 32. *La aparición*. Gustave Moreau, 1876.

11 “[...] no era ya solamente la bailarina que con una torsión corrompida de sus riñones arranca a un anciano un grito de deseo y un aviso de erección, que rompe la energía y disuelve la voluntad de un rey con meneos de senos, sacudidas de vientre y estremecimiento de muslos, en cierto modo se volvía la deidad simbólica de la indestructible lujuria” (Bornay, 1994. p. 113)

Gustave Moreau convertiría a Salome en personaje fundamental en su obra; en sus varias versiones de *Salomé danzante* y *La aparición*. En esta última, (**Figura 32**), Salomé danzando señala la cabeza de San Juan levitando entre un halo de luz radiante. El baile sucede en un decorado escenario en el que aparecen al fondo los demás actores del relato, Herodes, Herodías y el verdugo con su lanza. Y Salomé, en su magnífica danza, contorsiona el blanco cuerpo semidesnudo que las telas y joyas revisten fina y glamorosamente.

En el cuento “Herodías” (*Tres cuentos*, 1877), Gustave Flauvert describe la danza de Salomé:

Sus actitudes expresaban suspiros, y toda su persona una tal languidez, que no se sabía si ella lloraba a un dios, o se moría en su caricia. Los párpados medio cerrados, torcía la cintura, balanceaba su vientre con sabias ondulaciones; hacía temblar sus senos, su cara quedaba inmóvil, y sus pies no paraban. (...) Después, fue el arrebató del amor que desea la satisfacción. Ella danzó como las sacerdotisas de la India, como las Nubias de las cataratas y como las bacantes de Lidia. Se retorció, parecida a una flor que agita la tempestad. Los brillantes de sus orejas saltaban, la tela de su espalda brillaba; de sus brazos, sus pies, y sus vestidos brotaban invisibles chispas que inflamaban a los hombres. (Flaubert, 1877, p. 59-61).

Finalmente, debemos decir que de Salomé encontramos muchas versiones hechas por grandes artistas. De Aubrey Vincent Beardsley, por ejemplo, se reconocen dos grabados

realizados para la ilustración de *Salomé* de Oscar Wilde, ambos de 1894, *El clímax (El beso)* y *El momento supremo*. Y de Levy-Dhurmer, *Salomé*, de 1896, que destaca como un primerísimo plano en que Salomé besa apasionadamente la cabeza de Juan el Bautista, con sus brazos apoyándose inescrupulosamente sobre la bandeja, alrededor de la cabeza.

Judith

Judith significa en hebreo la alabada, o la alabanza divina. En el relato bíblico, Judith es una bella viuda judía, a quien Manasés, su esposo, le había dejado oro, plata, criados, criadas, ganado y campos, y de quien el general asirio Holofernes quedó perdidamente enamorado. Holofernes estaba a punto de destruir la ciudad judía de Bethulia, a la que ya había cortado el suministro de agua. Judith, que era una mujer de extraordinaria belleza, con ayuda de su criada, se infiltró en el ejército enemigo haciendo creer que estaba de su parte; así se ganó su confianza y logró que la invitara a su tienda a cenar. Una vez borracho el general, Judith aprovechó para tomarlo de los cabellos y decapitarlo (*La Biblia. Dios habla hoy. Libro de Judith: 11 -13*, 1996).

Es de tener en cuenta lo curioso que es que esta piadosa heroína bíblica, presencia de Dios salvador, que pone en peligro su vida, vaya a ser transformada en una violenta mujer abandonando la generosidad y la abnegación con que nace el relato bíblico.

En la iconografía de Judith ella encarna una combinación problemática con la violencia masculinizadora y castradora,



Figura 33. *Judith decapitando a Holofernes*. Artemisia Gentileschi, 1620.

y es tomada como una heroína modelo. Es apropiada por los artistas, literatos y tratadistas como una mujer sexualizada y empoderada, engañadora y fatal. La han pintado artistas como Sandro Boticelli, Lucas Cranach el Viejo, Giorgione, Cristóforo Allori, Artemisia Gentileschi, Francisco de Goya,

Paul Gauguin, Gustav Klimt y Frank von Stuck.

En este sentido, es de especial importancia la pintura de Artemisia Gentileschi (*Figura 33*), cuya imagen de Judith muestra en su rostro la determinación con que ejecuta la acción y la fuerza con que sus brazos y manos sujetan y cortan. También parece evocar la violación de que fue víctima la artista, lo que supondría un reflejo del deseo de venganza.

Una de las imágenes más recurrentes en los tratados sobre la Judith como mujer fatal, han sido las pinturas de Klimt, *Judith 1* y *Judith 2*. La primera muestra a una Judith que mira al espectador, con un gesto de satisfacción erótica ante la muerte, luciendo un decorado vestido de pedrería, sosteniendo cerca de su cintura la cabeza de Holofernes. En *Judith 2*, Klimt representa a Judith de cuerpo entero, muy alargada, con un rostro decrepito y unas manos crispadas que sostienen la cabeza del general cerca a sus pies, mientras su rostro mira indolente hacia fuera de la escena.

La paradoja prerrafaelista

El prerrafaelismo fue un movimiento pictórico literario surgido en Inglaterra a mediados del siglo XIX, en oposición a las normas académicas victorianas, como un intento de renovación del arte, y sus integrantes se rebelaban contra la *Royal Academy of Arts*, que era una entidad prestigiosa pero anquilosada, fundada en 1768. Los jóvenes artistas del prerrafaelismo querían recuperar la sencillez y naturalidad de los pintores del *Trecento* y del *Quattrocento*, o sea anteriores a Rafael Sanzio. (Pérez, 2014).

Así, Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt y John Everet Millais, junto al escultor Thomas Woolner, y James Collison crearon la hermandad prerrafaelista en 1848. Su trabajo, reescribiría el imaginario medieval británico contribuyendo, como muchos de sus contemporáneos a un lado y otro del canal a la explosión de un nuevo corpus iconográfico. El movimiento esteticista y modernista será el último movimiento de carácter internacional en indagar en las fuentes originarias de la cultura occidental.

Al hablar de etapas del prerrafaelismo, Amelia Pérez define dos momentos: el primero desde 1848 hasta 1853, con un carácter moralizante, en el que los primeros integrantes de la hermandad estarían imbuidos de un espíritu neo-gótico. John Everet Millais, Holman Hunt y Dante Gabriel Rossetti estarían imbuidos de un espíritu neo-gótico. El segundo momento es muy diferente, pues predomina lo erótico sensual y las fantasías oníricas, periodo al que se unen William Morris y Eduard Burne-Jones. Las ideas del núcleo original se expanden, influyendo y nutriendo a sucesivas generaciones de artistas. Aquí cabe mencionar en nuestro esfuerzo de visibilización a Evelyn de Morgan, ya citada y la pintora e ilustradora Eleanor Fortescue-Brickdale. Sus mujeres famosas¹² están llenas de candor y solo la vegetación asume puntualmente rasgos morbosos tras su feracidad.

Un detalle importante de la comunidad prerrafaelita es que se sirven mutuamente de modelos para sus pinturas, así como de sus familiares, esposas y amantes. Por ejemplo, Rossetti invitará a su hermana poetisa Christina Rossetti para la representación de la virgen en el cuadro de la anunciación *Ecce*

Ancilla Domini. A su turno, para su pintura *Ofelia*, basada en *Hamlet*, de Shakespeare”, quien se suicida por un amor no consumado, Millais toma como modelo a Elizabeth Siddal, futura esposa de Rossetti. También sufre un destino similar muriendo de una sobredosis de láudano. Esta trágica muerte parece contaminar la constitución del estereotipo.

Para abordar a los prerrafaelistas nos limitaremos a Dante Gabriel Rossetti, en tanto que sus obras nos merecen especial atención en lo personal y por los significativos estudios que se han hecho de la prolífica existencia de elementos simbólicos y las connotaciones fetichistas de su pintura.

Mario Praz se pregunta qué carácter encontramos en sus beatíficas damiselas y despiadadas damas, en sus princesas y sibilas, para responder que se trata siempre de alegorías ambivalentes, que representan imágenes bifrontes (de doble rostro), de una misma sensualidad mórbida y anhelante. (Praz, 1979, p. 56)

Abundando en este diagnóstico Griselda Pollock, en su artículo “La mujer como signo: lecturas psicoanalíticas”, nos da su punto de vista sobre las obras de Rossetti: “La pátina de elegancia con que Rossetti recubría sus temas obsesivos es menos importante que las problemáticas centrales presentes en ellos: la mujer como lo visiblemente diferente, como fantasía y signo del deseo masculino”. (2013, p. 218). Sus últimos cuadros funcionarían, como *fetiches* en el sentido psicoanalítico, evidenciando su miedo a la castración.

12

Eloisa, Beatriz, Laura, Juana de Arco, Catalina de Aragón, entre otras protagonistas de su *Golden Book of Famous Women* (1919).

Esas preguntas tienen respuesta en la condensación que hace Mayayo (2015), citando a Pollock, sobre el rol de esos retratos femeninos poco tienen que ver con las mujeres:

Los retratos femeninos de Rossetti poco tienen que ver con las mujeres: de lo que hablan, en realidad, es de las fantasías masculinas. De hecho, según Pollock, no está claro siquiera que debamos utilizar el término <<retrato>> para describirlos: <<no son caras, no son retratos, sino fantasía>>. Rossetti utilizaba siempre una modelo, pero no era el aspecto de la modelo el que determinaba el cuadro sino más bien éste el que condicionaba la elección de aquella (p. 195).

2.2. ALGUNOS ESTEREOTIPOS MEDIÁTICOS.

Hemos revisado solo algunos de los estereotipos femeninos dominantes en la pintura tradicional europea hasta principios del siglo XX. Como pudimos rastrear, dichos personajes están en su mayoría vinculados al estereotipo de la *femme fatale* y provienen de las antiguas mitologías.

Ahora, abordaremos algunos estereotipos en el siglo XX que responden a profundos cambios culturales, políticos y económicos. Pero, como veremos, la mayoría de esos estereotipos nacientes están relacionados con el resurgir de una nueva mujer que lucha por reconquistar su libertad, por cumplir nuevos roles, recuperar su cuerpo y su expresión y

disfrute sexual. La participación de la mujer en la economía de guerra le impulsará a ocupar nuevos espacios y afrontar nuevas batallas.

Pin-up girls

Pin-up girls es el nombre que se da a las imágenes creadas en los Estados Unidos en los años 30, y transformadas y usadas de diferentes maneras en los 40 y los 50, que representan a bellas mujeres que adoptan posiciones corporales muy sugerentes en una gama que va de la sensualidad al erotismo, en las cuales “deben destacar sus curvas y figuras voluptuosas, mostrar sus encantos femeninos, no esconderlos y no puede faltar el derroche de glamour, verse bien en todo momento”. (Enriquez, 2019). (Figura 34).



(Figura 34). Ava Gardner, pin-up de Alberto Vargas.

En las *pin-up* perviven los ecos de la vecina deseable y también de personalidades del espectáculo, como Marilyn Monroe, Anita Page, Alice White, Bessie Love, Gloria Swanson, Greta Garbo, Dolores del Río, Ginger Rogers, Mae West, Marlen Dietrich, Ingrid Bergman, Sophia Laurent, Gina Lollobrigida, Brigitte Bardot y Betty Page, entre otras.

La etimología de la palabra parte de su significado en inglés, *pin-up*, pinchar arriba, refiriéndose al objetivo para el que fueron concebidas estas imágenes, difundidas en afiches o calendarios para ser pinchados o exhibidos en paredes, carteleros, etc. para ser miradas. Pero su significado como imagen está asociado a la expresión inglesa *cheesecake*, pastel de queso, para referirse a una mujer que está mejor que un pastel de queso (*Better than a cheesecake*).

Los diferentes tratados sobre las *pin-up girls* analizan el desarrollo del fenómeno en diferentes etapas, según las décadas de los años 30, 40 y 50, siendo esta última década en la que alcanza su mejor auge. Sus pieles son radiantes, sobre todo de tez blanca y, si están bronceadas, de todas formas, son delicadas. En sus rostros hay alegría picaresca, dulzura y una infaltable candidez. Sus indumentarias son pequeñas o transparentes para mostrar mucha piel, escotes amplios en forma de corazón, hombros descubiertos, faldas cortas, trajes de baño de una o dos piezas y prendas de velos. También suele vérselas cubriendo parcialmente su desnudez con algún elemento como una toalla o un sombrero.

[...] la armonía de la sensualidad, el erotismo alejado de la pornografía, la belleza y la feminidad por esencia, marcan el estilo de las *pin-up girls*, sus

poses atrevidas y sus actitudes transparentes definen una tendencia que nace como motivación para una sociedad frustrada por una guerra en la que los mensajes subliminales de aliento fueron definitivos para la victoria final. (Rico, 2010, p. 13)

Las palabras de Alèhia Rico Cruz son fundamentales para entender la función psicológica y política que cumplieron las

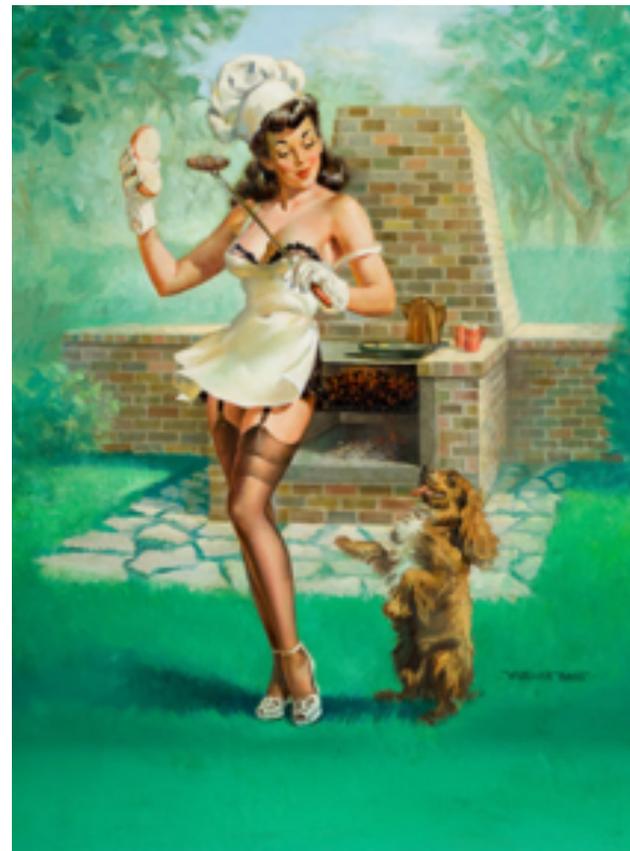


Figura 35. *One more*. Vaughan-Alden-Bass, sf.

pin-up, ya que servían para animar los días de los soldados en la Segunda Guerra Mundial, pues las chicas les hacían recordar a las novías y esposas, y avivaban el deseo de triunfar para regresar al calor del hogar. En muchas de esas imágenes, atienden actividades de casa, preparan la barbacoa con delantal, semidesnudas y con ligüero, recogen las hojas del césped, planchan la ropa o atienden una llamada telefónica, activan el deseo instalado en el imaginario patriarcal de que lo único que falta es la compañía masculina (Figura 35).

Estas imágenes funcionaban como amuletos patrióticos para garantizar el regreso a casa. De tal forma que su uso como grafitis en el morro de los aviones llevó a consolidar el llamado *Nose art* (refiriéndose a la nariz de los aviones de guerra), en las que las *pin-up* eran pintadas posando o montadas sobre misiles o bombas de alcance. El uso del *nose art* fue incluso



Figura 36. C-47. *Do it, nose art*. Django Studios, sf.

aprobado por ley, sustentándose en el efecto psicológico altamente positivo en los soldados. (Figura 36)

Si las imágenes de las *pin-up* cabalgando sobre bombas, en clara alusión al orgasmo masculino, son una imagen recurrente en los fuselajes de los aviones en la Segunda Guerra Mundial en los Estados Unidos también hemos podido constatar que también fueron utilizadas por la Fuerza Aérea Rusa. En ambos casos, la figura femenina estaría siendo empleada de manera decididamente misógina.



Figura 37. *De bella Ceci a Bomba Sexi*. Portada Revista TV y Novelas. Mayo, 2010.

Asimismo, y quizá como en otras partes del mundo, lo que en principio fue solo una imagen propagandista en el contexto de la guerra, en la última década de los 90 y primera década del 2000, en Colombia se hizo usual la expresión *sexi bomba* en las revistas del espectáculo y en los noticieros de farándula¹³. Un ejemplo lo ofrece la portada de la revista *Tv y Novelas* (Figura 37), donde se anuncia “Manuela González. De bella Ceci a bomba sexi”.

Los artistas creadores de las *pin-up girls*

Alberto Vargas

Alberto Vargas nació en Arequipa, Perú, en 1896, y murió en Los Ángeles en 1982. Estudió en Europa y luego residió en New York. Su obra se distingue por la sutileza y el refinamiento de las figuras femeninas de impresionante definición de línea y una rebotante iluminación, gracias a un excelente uso de la acuarela y el aerógrafo. Sus modelos sobresalen por ser mujeres espigadas, semidesnudas, con manos especialmente sensuales por sus dedos largos, delicados y uñas pintadas de rojo. Sus obras fueron muy publicadas por la famosa revista *Esquire* y también fueron usadas como decorados en los fuselajes de los aviones de guerra en los años 40, lo que se conoció como el *nose art*.

Una característica especial de sus trabajos es la frecuencia de la desnudez, y cuando no, los pequeños trajes, (Figura 38). Las figuras femeninas adquieren gran rotundez y focalización en



Figura 38. *Pin-up 513 con falda hawaiana*. Alberto Vargas, 1945c.

sus atributos debido a la ausencia de escenarios específicos, que son sustituidos por los fondos crudos del soporte, como el papel.

¹³ Una de estas revistas anuncia “Toda una bomba sexi: Sara Uribe se destapó ante las cámaras de la revista *Maxim*” (Revista *Protagonista*, 2018). Por su parte, la revista *Semana* titula así, “De patito feo a bomba sexy, Julia Roberts, el símbolo sexual de los 90, resucita las leyendas del cine americano” (1991). Y la revista *Esquire*, en un artículo anuncia: “Sofía Vergara, una bomba latina: estos son sus momentos más explosivos” (abril de 2012).

George Petty

Artista norteamericano nacido en Abbeville, Louisiana, murió en 1975. Sus figuras se caracterizan por la contundente robustez de la parte inferior de los cuerpos femeninos, en particular, el vigor de las piernas, a veces causada por una perspectiva ligeramente baja.



Figura 39. *Witch Pin-up girl*. George Petty, 1937.

Al igual que Alberto Vargas, tampoco usa fondos, limitándose al tono del soporte mismo, con lo que enfatiza la calidad de acuarela y se focaliza de manera decidida en la imagen de la mujer mediante el uso limitado de recursos de distracción, una sombrilla transparente, o un trazo. Con los atuendos que viste a sus modelos define la intencionalidad de sus personajes femeninos, la chica conejita, la bruja seductora o la recepcionista divertida y sensual (*Figura 39*).

Harry Eckman



Figura 40. *Pin-up with puppies*. Harry Eckman, sf.

Nació en Chicago en 1923, y murió en Medford, New Jersey en 1999. En sus obras tuvo una especial predilección por el

color rojo para vestir a sus chicas y un enfático uso de las faldas y la lencería transparente como indumentaria erótica. A diferencia de Vargas y Petty, Eckman usa el paisaje como fondo o los espacios interiores. En esos escenarios sus *pin-up girls* realizan actividades de divertimento; montando en bicicleta, paseando a los perritos, disfrutando de un *pic-nic*, bailando, maquillándose o mirándose al espejo (**Figura 40**). Esto es, lo que podríamos llamar «actividades blandas», correspondientes a una mujer concebida para la diversión.

Pearl Frust



Figura 41. *Pin-up barriendo*. Pearl Frust, sf.



Figura 42. *Pin-up Lupita*. Vaughan - Alden - Bass, 1930s.

Norteamericano, nacido en 1907 en Sioux City, Iowa; murió en Atlanta, Georgia, en 1986. En sus trabajos es habitual el uso de una gama de color de intensidades muy bajas y delicadas, como rosados, celestes y tonos de arena, sugiriendo escenarios apenas con poquísimos elementos, en especial la playa. Las

chicas posan como modelos mirando a la cámara, por lo general en trajes de baño o *shorts*. Sus poses suelen incluir algún oficio doméstico de manera simulada, (**Figura 41**).

Vaughan Alden Bas

Artista norteamericano nacido en Chicago a comienzos del siglo XX (no se consiguen fechas exactas). En la **Figura 42** el artista materializa lo que podríamos definir como un estereotipo popular expandido de la mujer mexicana, en poncho o jorongo y con sombrero mexicano, acompañada de un perrito chihuahua, en un sutilmente sugerido paisaje de pueblo y desierto.

A manera de conclusión sobre estos artistas creadores de las *pin-up girls*, podemos decir que es común a todos la condensación de un estereotipo de mujer en un rol doméstico o como adorno, altamente erotizada; que todos coinciden en construir una corporalidad exaltada sexualmente y, en cuanto al comportamiento, se las muestra siempre felices.

Barbie

El canon, que condiciona y esclaviza se nos presenta hoy de manera doblemente confusa. Si de un lado la publicidad y los medios de comunicación nos bombardean con una imagen de aquello que debemos ser y desear inspirada en el ideal clásico de belleza –serenidad, armonía, proporción–, de otro nos desconciertan con eslóganes envenenados que

exaltan el valor de lo diferente y lo auténtico mientras nos ofrecen, como única salida, la fórmula de la estandarización física.

(Griñó, 2018, párr. 1)

La muñeca *Barbie* fue creada por Ruth Handler y lanzada por primera vez en 1959 por la empresa *Mattel Inc.* en la Feria del Juguete de Nueva York, de 1959, según Eugenia Miras, redactora del ABC-Historia (2018). Su nombre corresponde al de la hija de los esposos Handler, a quien le gustaba jugar con muñecas que parecieran adultas. Esta conducta iba en contra de lo acostumbrado en la cultura en la que las niñas jugaban con muñecas bebés, idea asociada a la creencia de que todas las niñas querían ser madres. La señora Handler, encontró la inspiración cuando vio en Alemania una muñeca adulta llamada Lily.

La *Barbie* les brindó a las niñas un modelo de lo que ellas podían imaginar que querían ser: estilizadas y rubias, siempre a la moda, con atuendos de color rosado fucsia y adornadas con brillantes. Las versiones de la muñeca incluían una larga lista de oficios profesionales, como odontóloga, maestra, entrenadora, científica, etc. Esto en principio, parecería promover la autonomía y la libertad de la mujer.

Tras las múltiples versiones vinieron también intentos de redención al asumir posturas políticamente correctas. Así, se produjeron series de *Barbies* afrodescendientes, embarazadas, tatuadas, indias, mexicanas, e incluso, hablando de mexicanas, salió una versión de *Barbie Frida Kahlo*, y una *Barbie* en silla de ruedas que no tuvo acogida por considerarse una versión muy rara. (Figura 43)



Figura 43. *Barbie Frida Kahlo*.
Artículo de Mercado Libre, 2020.

Es evidente la doble moral que sostiene la política de los fabricantes. De un lado, invierten en proyectar categorías de mujeres que representan hitos de independencia y libertad, de creatividad y emprendimiento o como bellas representaciones de comunidades excluidas o invisibilizadas. Y, con el mismo ahínco, o incluso más, siguen proyectando los estereotipos de muñecas banales, superficiales, de un gusto *fashion* (personas que exageran el modo de vestir la moda) y sobre todo centradas en un híbrido de belleza femenina entre mujer y niña cuya aura es la de princesita del cuento de hadas mediático.



Figura 44. Barbie Tokidoki, detalle. Artículo de Mattel, 2015

La producción de diferentes tipos de Barbie no ha tenido obstáculos que valgan, así, en 2011, Mattel Inc. se asoció con el diseñador Stefano Canturi y produjo la versión de Barbie más cara del mundo: la Barbie Tokidoki (*Figura 44*), una impresionante conjunción de fisionomía femenina contemporánea, con estampados estilo Murakami, tatuajes, mascota y accesorios varios, entre ellos un collar de diamantes blancos y rosados. Su valor se acercó al medio millón de dólares.

La evolución de las muñecas Barbie se corresponde a la de los deseos masificados de muchas mujeres por construir sus cuerpos a imagen y semejanza de los estereotipos implantados en ellas. La diversificación de las personalidades en las muñecas Barbie no ha sido una misión democratizadora y reivindicadora, sino un instrumento de conquista de las individualidades como nichos de necesidad. En la era del narcisismo y de las individualidades decepcionadas de las grandes instituciones modernas, está el terreno propicio para aprovechar las carencias de los individuos que tienen la necesidad de seguir patrones en los cuales sentirse identificados.

La cirugía se presenta como una poderosa herramienta –la más rápida, la más efectiva– para lograr la ansiada, y ahora posible, perfección. (Griño, 2018, párr. 2)



Figura 45. Valeria Lukyanova, la Barbie humana. La Prensa, 2016.

Aunque nos pueda parecer increíble, el estereotipo de la mujer Barbie es el fenómeno que lleva a mujeres reales, de carne

y hueso, a parecerse, o mejor, a tratar de ser copias lo más idénticas posible de las muñecas Barbie. Mediante cirugías y jornadas rigurosas de ejercicio y maquillaje, las mujeres que han optado por esta decisión hacen lo que sea para lograr ser “barbis” de carne y hueso (*Figura 45*).

Poco más de un año es el tiempo que le ha hecho falta a Valeria Lukyanova para alcanzar la fama, erigirse como la Barbie humana más alienígena de la historia, acumular decenas de miles de seguidores en su canal de *YouTube*, conseguir que *Vice* le dedicase un bizarro documental y reivindicarse ante la plebe como la Diosa Amatue, la nueva guía espiritual de las masas, capaz de sentir experiencias extracorporales. (Ramírez, 2013, párr. 1).

En nuestra infancia, cuando tendríamos ocho o diez años, las niñas jugaban con cocinas en miniatura de metal o plástico, en las que simulaban cocinar en unos platicos diminutos. De otra parte, también jugaban con enormes muñecas de plástico, cabezonas y de ojos asustadores, que envolvían en trapos.

De la noche a la mañana, todas las niñas lloraban por tener una de esas muñecas pequeñas, estilizadas y con “estilo de rubias”, en vestidos de color fucsia y apliques brillantes de escarcha y nacarados, cuyas extremidades y cabezas rotaban para adoptar diferentes posiciones. Parecían maniqués de dibujante, vestidas, con príncipe y casa propia.

Todo cambió en las humildes barriadas y los ahorros de las madres tuvieron que cambiar de destino. También surgieron

las versiones piratas, imitaciones vendidas en baratillos del centro de la ciudad. Después vendrían más cosas, cada vez más apabullantes. Se inundaron los almacenes populares de morrales tipo Barbie, las bicis Barbie, las cartucheras Barbie,



Figura 46. Portada de *Kalimán, el hombre increíble*. México: Editora Cinco, sf.

los lapiceros Barbie, y cuadernos con ilustraciones de Barbie, igualmente, con la insoportable gama de rosas, fucsias y lilas que estaba por todos lados. Y de un momento para otro, las niñas vistieron como la Barbie, y sus piñatas o fiestas infantiles eran con parafernalia tipo Barbie.

Mucho tiempo después de esa infancia, en los 80 y los 90, cuando ya cumplimos los 20 y los 30 años, casi sin darnos cuenta, nos percatamos de que había aparecido una nueva generación de mujeres, denominadas “mujer de traqueteo” -mafioso-, ya adultas, y si tenían poder adquisitivo superior, vestían como viejas Barbies.

También se les llamaba *estilo Miami*, mujeres que de la noche a la mañana podían viajar a Miami y volvían como Pamela Anderson. Al mismo tiempo, aparecían los narcos de la coca en los 80 y los sicarios a sueldo.

De mujeres convalecientes a mujeres guerreras

El Día Internacional de la Mujer se refiere a las mujeres corrientes como artífices de la historia y hunde sus raíces en la lucha plurisecular de la mujer por participar en la sociedad en pie de igualdad con el hombre. En la antigua Grecia, Lisístrata empezó una huelga sexual contra los hombres para poner fin a la guerra; en la Revolución Francesa, las parisenses que pedían “libertad, igualdad y fraternidad” marcharon hacia Versalles para exigir el sufragio femenino. (Organización de las Naciones Unidas [ONU], párr. 2)

El sentido de la reflexión en torno a este estereotipo es relacionar y analizar la trilogía entre los modelos construidos

de mujer débil-víctima, mujer guerrera del cine y la experiencia cotidiana de la mujer real.

Antes de mencionar algunos ejemplos de mujeres guerreras en el cine contemporáneo, haremos algunas consideraciones sobre la figura de la guerrera. Lo primero que hay que decir es que el término de guerrera se contrapone al de víctima. Así, la mujer víctima se asocia al de mujer sacrificada, que proviene del término *sacrum facere*, “hacer con ella cosa sagrada” (Iñiguez, 2003, p. 15)

La víctima en los relatos modernos pasa a ser presa del villano, por quien es raptada, violada o asesinada, pero si hay un buen desenlace es salvada a tiempo por el héroe, una trama que fue muy común en fotonovelas o cuentos ilustrados latinoamericanos, como Kalimán o Arandú. (Figura 46).

La guerrera también se contrapone al concepto de mujer débil física y emocionalmente. Bram Dijkstra desarrolla el tema del culto a la invalidez de la mujer, y se refiere a las representaciones, en la segunda mitad del siglo XIX, de las *ladies* muertas y los fetiches dormidas. Imágenes de una mujer débil asociada a un estereotipo de belleza, que tuvieron tanto función poética como de manipulación y control, e influyeron en las conductas de la mujer de comienzos del siglo XX (1986, p. 25).

Para muchos esposos victorianos, la debilidad física de su esposa se convirtió en una evidencia para el mundo y para Dios de su pureza física y mental, esepreciado bien que, en última instancia, le aseguraría a Él su socorro espiritual, del mundo de los negocios sórdidos y rescataría a su esposa de la perdición. (Dijkstra, 1986, p. 25)

Es normal, en las pinturas de la época, que los pintores no solo retrataran a la mujer convaleciente, sino que subrayaran el tema en sus títulos: Louis Ridet, *Las últimas flores* (1900); Frank Dicksee, *La crisis* (1891); Leopold Roman, *La convaleciente* (1911); Carl Larson, *La inválida* (1899) y así, de la misma manera, este tema y sus variaciones se repiten uno tras otro durante este periodo.

También sucede con el tema de las mujeres dormidas o muertas, y muchas veces desnudas, totalmente expuestas y frágiles, como proyecciones de la belleza pálida y moribunda entre flores, evocaciones de Ophelia muerta. Igualmente, aparecen las -así llamadas por Dijkstra- mujeres colapsadas, que según él corresponden a la demanda de los esposos victorianos de “que sus esposas sean al mismo tiempo magníficos ornamentos de su éxito mundano y la custodia de las virtudes espirituales colectivas de su hogar”. (1986, p. 70).

El mayor canal de masificación de los estereotipos de mujeres débiles en peligro fue la cinematografía estadounidense, en la que proliferaban desde sus comienzos en XX, por lo menos hasta el umbral de cambio de principios de los 90, cuando en el género de ficción aparecen otros tipos de mujeres.

Para pasar a hablar de guerreras en el cine es importante recordar que hay un referente, las Amazonas que aparecen en el siglo VIII a. C., cuando los griegos se enfrentan a estas extrañas y aguerridas mujeres en la batalla de Termodonte.

Según el latinista Pierre Grimal, las Amazonas fueron un pueblo de mujeres descendientes de Ares, el dios de la guerra, y de la ninfa Harmonía, que se gobernaban a sí mismas sin la intervención de los hombres. Incluso agrega que solo soportaban a los hombres como criados, para los trabajos serviles. Mutilaban a sus hijos varones al nacer, o los mataban. (Grimal, P. 1989, p. 24). Para Cartwright M., Las Amazonas destacaban por sus habilidades para cabalgar y por su coraje y que vivían en la ciudad de Temiscira en el mar Negro. Eran una sociedad exclusivamente femenina, pero que se dedicaban a las actividades tradicionalmente dominadas por los hombres, como la equitación, la casa y la guerra. (Cartwright, M. 2019). Para Elsa Felder, estas letales mujeres se organizaban en un estricto sistema matriarcal, en el que la máxima autoridad era la reina, quien gobernaba en una región exclusivamente femenina. (Felder, E. 2004).

La iconografía del cine norteamericano se basa, para la figura de la guerrera, en dos tipos básicos, “la mujer fuerte de la Biblia”, y la Artemis griega. La primera, es el pilar de la familia, doncella o matriarca, puede llegar al incesto y la prostitución para garantizar la supervivencia de Israel. Ocasionalmente como en Judith puede llegar a una violencia extrema. Sus dos prototipos son Sara, esposa de Abraham, y María, una diosa encubierta. Y sus cualidades quedan maravillosamente expresadas en Proverbios 31:10-22¹⁴.

14 Proverbios 31:10-22 Reina Valera (1960). Mujer virtuosa, ¿quién la hallará? Porque su estima sobrepasa largamente a la de las piedras preciosas / El corazón de su marido está en ella confiado. Y no carecerá de ganancias / Le da ella bien y no mal / Todos los días de su vida / Busca lana y lino. Y con voluntad trabaja con sus manos. / Es como nave de mercader; Trae su pan de lejos / Se levanta aun de noche. Y da comida a su familia. Y ración a sus criadas / Considera la heredad, y la compra. Y planta viña del fruto de sus manos / Ciñe de fuerza sus lomos / Y esfuerza sus brazos / Ve que van bien sus negocios; Su lámpara no se apaga de noche / Aplica su mano al huso, Y sus manos a la rueda / Alarga su mano al pobre, Y extiende sus manos al menesteroso / No tiene temor de la nieve por su familia, Porque toda su familia está vestida de ropas dobles / Ella se hace tapices; De lino fino y púrpura es su vestido.



Figura 47. Linda Carter retratada como la Mujer Maravilla en un cartel televisivo de la década de 1970. Huffpost, 2018.

La segunda es siempre soltera y violenta, la verdadera mujer guerrera y en algunas de sus versiones está traumatizada

por una violación. Diana cazadora es su trasunto romano. Se representa con falda corta para favorecer el movimiento y lleva una diadema que simboliza la luna creciente.

Este personaje femenino, convertido en mito, es el que inspira la creación de *The wonder woman*, que pasa del comic a la serie de televisión, en la cual la protagonista sería Diana Prince. Veamos un resumen de esta producción.

La mujer maravilla (The Wonder Woman)

Este es uno de los primeros personajes femeninos que entra en escena del entretenimiento, empoderando a la mujer como una guerrera moderna, con superpoderes. Creada por William Moulton Marston en 1941, hace su debut como personaje del cómic en la revista DC Comics No. 8. En su comunidad es llamada Diana de Temiscira, y cuando está fuera de ella apela a su alter ego, Diana Prince.

Usa falda azul con estrellas, una pequeña blusa roja sin tiras (con lo que deja al descubierto sus hombros y brazos) con un águila amarilla, y botas rojas y amarillo. Es de tez blanca, ojos azules y cabello negro. Sus armas son un lazo de la verdad, unos brazaletes mágicos, una tiara que es al tiempo arma, y un avión invisible. Fue creada durante la Segunda Guerra Mundial como un personaje que lucha contra las fuerzas enemigas de ocupación, hecho que explica los elementos de su vestuario, inspirado en la heráldica estadounidense.

Treinta y cuatro años más tarde, la mujer maravilla aparece en pantalla como una mujer de carne y hueso. En Colombia

asistimos a su lanzamiento como serie televisiva en 1975. La protagonista era Linda Carter, una actriz y cantante de ascendencia irlandesa-mexicana, cuya mezcla racial encajó perfectamente en la tipología de la heroína (*Figura 47*).

Un personaje que surge casi en simultáneo con la *Mujer Maravilla* es *Catwoman*, traducida para el público latino como *Gatúbela*. Fue creada en 1940 por Bill Finger y Bob Kane y publicada, al igual que la *Mujer Maravilla*, por DC Comics. actuaba como la extraña pareja de Batman, su perfil es de supervillana, pues es una ladrona de joyas. En los años 90 reaparece interpretada por la actriz Michelle Pfeiffer, en *Batman returns*. Este personaje femenino tiene un oscuro pasado, en el que fue víctima de violación por parte de su padre.

La participación femenina en todos los roles de la sociedad ha venido creciendo a un ritmo lento, dosificado y aún desigual. Incluso, es relevante que en un campo tan monopolizado por la población masculina como el de los cuerpos militares y policiales, el alistamiento de mujeres ha venido aumentando, aunque muy lentamente, sobre todo en funciones de apoyo. La publicación de Marina Romero (2015), “Género y seguridad, el papel de las mujeres en la guerra”, en *El Orden Mundial*, ofrece algunos datos:

Cabe destacar que en la Primera Guerra Mundial la

única nación en desplegar tropas de combate femenino en un número importante fue Rusia. En 1917, el gobierno provisional planteó una serie de “Batallones de la mujer”, con Bochkareva al mando de la unidad, aunque finalmente estos fueron disueltos antes de fin de año. Más adelante, en la Segunda Guerra Mundial, todas las principales naciones vistieron a sus mujeres con uniforme, aunque la gran mayoría realizaba funciones de enfermería, administrativas o de apoyo. Aun así, más de quinientas mil tenían funciones de combate en unidades antiaéreas en Gran Bretaña y Alemania, y las unidades de primera línea en Rusia”. (Romero, 2015, párr. 8)

Romero M. (2015) sugiere que el auge de los movimientos feministas ha ido propiciando la participación femenina en las fuerzas militares, también con el correspondiente acceso a los beneficios sociales y médicos¹⁵.

En el escenario español, un estudio de 2017 dice lo siguiente: “En la actualidad y según los últimos datos publicados, las mujeres representan el 12.5% del total de las Fuerzas Armadas Españolas y el 8,2% del personal desplegado en operaciones” (Ortuño, 2017, párr. 2). Para ofrecer un dato en el panorama colombiano:

Hasta el 31 de diciembre de 2016, las Fuerzas Armadas de Colombia contaban con 3838 mujeres: 1515 mujeres

¹⁵ Desde otra perspectiva, Romero M. cita un estudio de la socióloga estadounidense Jennifer M. Silva en 2008, que muestra la percepción de la diferencia de género que tienen las cadetes en la actualidad. Según una de ellas, es normal la broma de que una mujer que se enlista en el ejército, la policía o las fuerzas armadas es puta o es lesbiana, y si es muy severa con la gente es una perra (2015).

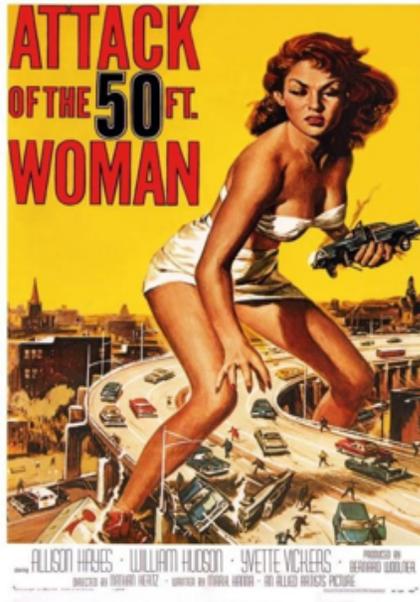


Figura 48. Afiche de la película *The attack of the 50 ft. woman*. Reynold Brown, 1958.

entre oficiales y suboficiales en el Ejército, 780 en la Armada Nacional, y 1038 en la Fuerza Aérea, según datos del Ministerio de Defensa Nacional. La cifra de hombres hasta la misma fecha era de 232 843. Por su parte, la Policía Nacional, entidad también comprometida con la política de equidad de género, registró 13 461 mujeres, lo que representa el 9% de participación femenina en sus filas, conformadas a la vez por 140 460 hombres. (Dussán, 2017, párr. 3)

Sin embargo, aunque la participación de la mujer se ha ampliado y se creó la primera Oficina de Género en las Fuerzas Armadas Colombianas, los niveles de inclusión femenina, en cifras, siguen siendo bajo.

La mujer de 50 pies (*Attack of the 50-foot woman*)

Existe un interesante y curioso antecedente para hablar de guerreras contemporáneas, con una heroína que representa un importante avance en los años cincuenta en lo que concierne a la rebelión y el empoderamiento de las mujeres contra la violencia de género. Se trata de una película de 1958, con un guion sencillo y efectos técnicamente ingenuos, *La mujer de 50 pies* (cuyo título original es *Attack of the 50 Foot Woman*). Producida por Allied Artists, dirigida por Nathan Juran y protagonizada por Allison Hayes, se realiza en una época que se caracterizó por la producción de películas de criaturas agigantadas que ponían en peligro a la humanidad (*Tarántula*, 1955, o *Godzilla the King of the monsters*, de 1954, *The amazing colossal man*, de 1957) (Harland, R.).

La película, en blanco y negro, trata de una mujer alcohólica que ha salido de un sanatorio y que ha sido constantemente maltratada por su marido infiel y mujeriego. En una huida del bar, y conduciendo en la noche por un ramal de carretera en el desierto, es contactada por unos extraterrestres que la convierten en una mujer gigante.

En palabras de Richard Harland Smith, la película tuvo que conformarse con efectos especiales primitivos y la transformación de la heroína en una desagradable gigante, lograda a través de una obvia doble exposición fotográfica que la volvió fantasmal, cuando debería haber sido más grande y contundente (1994).

Aunque la película trata de redimir a la mujer en una aparición de tímida revancha destructiva, deja un importante mensaje como precursora de lo que vendría más tarde.

La película deja una bella e inspiradora herencia visual en el afiche de Reynold Brown (*Figura 48*), en el que aparece la gigante y sexi heroína sembrando el caos en la autopista, con un coche en la mano, como una anticipada anti King Kong. Según Harland, el póster fue considerado por la revista *Premier* como uno de los veinticinco mejores de todos los tiempos (1994).

Barbarella

En la película *Barbarella*, de 1968, aparece la heroína sexi sofisticada, que enuncia ciertos comportamientos libertarios representada en un símbolo sexual del año 4000, no muy inteligente, que manipula con sus encantos, anticipando nuevos escenarios para los 80 y 90. Protagonizada por Jane Fonda, dirigida por Roger Vadim y producida por Dino de Laurentis, es una película de ficción considerada de erotismo *kitsch*¹⁶ y de estética *camp*¹⁷.

Barbarella es una producción a color con imágenes divertidas, un buen trabajo de arte en la escenografía con exageraciones, con texturas de psicodelia y el uso de rayos láser, motivos que en

16 Lo *kitsch* ha sido regularmente entendido como una estética en categoría de banalidad, vulgaridad y artificialidad. Para Elena Moreno, “es un concepto estético y cultural que en su origen ironizaba con la relación arte barato y consumismo: hoy designa la inadecuación estética en general. Por ejemplo, una estatua griega reducida al tamaño de una chuchería.” (Moreno, 2003-2004).

17 Lo *camp*, entendido comúnmente como lo atractivo en el humor, la ironía y la exageración, es definido por Susan Sontag como “Es una sensibilidad. Es más, la esencia de lo camp es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración” (Sánchez, 2019). PÁGINA



Figura 49. Jane Fonda en la escena del Orgasmatrón de la película *Barbarella*. Roger Vadim, 1968.

un contexto de artificios y exageraciones anticipan elementos que algunas décadas más tarde la ficción representará en nuevos filmes de ficción, más pretenciosos en lo científico y en lo ilusorio. No sobra subrayar la aparición de Marcel Marceau y que el vestuario fue diseñado por Paco Rabane.

Jane Fonda interpreta a una bella mujer de otro mundo, con grandes dosis de ingenuidad pues no entiende los códigos terrestres (*Figura 49*). Al comienzo hace un *streptase* en aparente gravedad cero, y en otra escena es sometida por el villano al *orgasmatrón*, una máquina que le da placer como castigo. El villano ejecuta la máquina como si se tratara de un

piano, en un concierto celestial que acompaña a Barbarella en su éxtasis. Ella resulta más fuerte que la máquina, pues la rompe. Esto plantea algo interesante, en tanto se trata de una heroína que vence con su sexualidad, y se impone sobre la máquina que la quiere someter.

En un comentario para *Esquire*, Luis Nemolato escribe:

“En Jane encontré un deseo básico que lleva las cosas al límite”, dijo Vadim. Fonda construiría con él el mito. Bastó con una película. *Barbarella*. Como en “Y Dios creó a la mujer”, Vadim moldeó a la mujer con luz y cinematógrafo. A Jane le dio para siempre la entidad de esa sirena extra espacial de piernas interminables y cintura de avispa que vence a sus enemigos a base de sexo y batir de pestañas. La hija del hombre bueno interpretaría uno de los primeros desnudos más extrañamente *naïfs* y modernos del cine en, quizás, los únicos títulos de crédito de la Historia de la pantalla grande que deseas que nunca acaben. Porque si bien el filme es un despropósito con mucho encanto, ese striptease psicodélico de arranque, en un mar de pelo rojizo como su cabello, en una atmósfera sin gravedad, y ese irse desprendiendo de la escafandra plateada dejando su piel lechosa y cansada languidecer como si fuera víctima de un éxtasis más parecido a un orgasmo que a algo espiritual es apoteosis del cine (2018).

La Mamba Negra vs. *Kill Bill*

Desde que vimos por primera vez en la gran pantalla, en el 2003, esa nueva imagen de bella mujer como es Uma Thurman, desafiante, en un impresionante traje ninja amarillo, con la apariencia de una guerrera urbana, nos seguimos preguntando ¿por qué nos parece tan seductora y arrebatadora esa personificación de la mujer? (*Figura 50*). ¿Tendrá algo que ver que ese escenario marcial se vea subvertido por la figura femenina?;

Beatrix Kiddo, la Novia, como se la conoce, o la Mamba Negra, fue violada de manera constante mientras estuvo en coma en el hospital. Su carácter de mujer letal surge ante la necesidad de venganza total y sangrienta, para la cual se prepara. Lo que



Figura 50. Uma Thurman como Beatrix Kiddo. *La Novia o la Mamba Negra*. *Kill Bill*, 2003.

sigue, después de su resurrección, será una puesta en escena de la violencia justificada en un contexto de arrebatos estéticos de toda índole, de caracterización magistral de personajes villanos, de música, de moda posmoderna, de estrategias de filmación tomadas del anime y otros lenguajes gráficos de aproximación de la imagen, de color, de estetización del movimiento y la textura para la muerte, y, sobre todo, de la gestualidad corporal y psicológica de la mujer ante el ritual de la venganza.

En últimas, podríamos decir que la Novia que se quita el vestido ensangrentado del ritual del matrimonio y se viste de sensual vengadora amarilla, agrega un elemento importante a la figura de la tradicional *femme fatale*. El placer ante la belleza de la criatura que mata es algo que podemos asociar también a los conceptos cohabitantes del erotismo y la muerte.

Mujeres, cyborgs y mundo poshumano

Ellen Ripley vs. *Alien*

En 1979 se estrena el filme norteamericano *Alien* (en español, *Alien: el octavo pasajero*), una película perteneciente al género ciencia ficción y terror, dirigida por Ridley Scott. El guion es de Dan O'Bannon, basado en la historia de Ronald Shusett. La polémica película, amada por unos y criticada por otros, tuvo entre sus presupuestos estéticos la participación del famoso dibujante de comics francés Jean Giraud, "Moebius", y el artista suizo Hans Rudi Giger.



Figura 51. La teniente Ripley (Sigourney Weaver) junto al alien en *Alien 3*. David Fincher, 1992.

La protagonista fue Sigourney Weaver en el papel de la teniente Ellen Ripley, considerado uno de los primeros roles femeninos en el cine contemporáneo en que la mujer no necesita ser salvada por un héroe masculino, y, en cambio, es ella quien toma en sus manos enfrentar la terrible bestia alienígena para intentar salvar a la tripulación de la nave El Nostromo del extranjero, o el ajeno, que en la simbología de la película es el otro, o lo otro, y que se mete o penetra por la boca de sus víctimas y atraviesa sus cajas torácicas (*Figura 51*).

Según Hernán Ferreirós en su artículo para *La Nación*, la película se ha considerado feminista, al escoger como protagonista a la teniente Ripley:

[...] que enfrenta a una bestia fálica, generalmente entendida como una representación metafórica de la violación. También se puede pensar que hay una reflexión sobre el género en esta escena escalofriante que invierte los roles: aquí un hombre es el que fue

violado y el que debe dar a luz. El horror extremo para un hombre es pasar por las vivencias que sobrellevan las mujeres (2019, párr. 14).

En el mismo artículo, Ferreirós explica que el gran feto que atraviesa el pecho del actor se inspiró en las criaturas que aparecen en el cuadro de Francis Bacon, *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión*, que terminan asemejándose a enormes penes con dientes. En la misma saga de esta producción, en *Allien: Resurrección*, la teniente Ripley, clonada, habrá de enfrentar otros dilemas como humana, como clon, como madre que ha de ver morir con lanzallamas a sus monstruosos engendros. Quedan planteados en la película temas que han sido de una u otra forma tratados con especial interés en la actualidad: el feminismo, las políticas de género, el transhumanismo, la manipulación genética, entre otros (2019, párr. 3).

Sarah Connor vs. *Terminator*

En 1991 entra en escena el personaje de Sarah Connor, protagonizada por Linda Hamilton, en la película *Terminator I*, que también aparecerá en *Terminator 2*. Sarah es la heroína perseguida por un ciborg venido del futuro, el Terminator T-800, al que se enfrenta con sangre fría. Terminator pretende acabar con Sarah, para impedir la concepción de su hijo, John Connor, el líder de la futura resistencia y la humanidad naciente. La versión de Sarah en *Terminator 2* cambia, se torna en una mujer cada vez menos vulnerable. Toda la historia,

como también ocurrirá con la serie *Matrix*, tiene un acusado carácter mesiánico¹⁸.

El ciclo de *Terminator* de Sarah Connor interesa especialmente en la actualidad desde las nuevas relaciones de género con la ciencia y la política. El término ciborg (organismo cibernético) fue acuñado en los años 60 por Clynes y Kline, ingenieros de la NASA. Se trata de un híbrido entre máquina y humano ideado inicialmente para garantizar la supervivencia de la raza humana en ambientes extraterrestres, suprahistóricos. Es así como luego Donna Haraway podrá pensar el ciborg como una figura que elimina la responsabilidad de la reproducción, las jerarquías de género, y otros de paradigmas tradicionales (Cook, 2004).

[...] el ciborg no es simplemente una fusión científico-militar de cibernéticos y organismos, pero, por extensión, un híbrido de otras básicas y dualistas asunciones que afectan las cotidianas autoconceptualizaciones de la población. Los ciborgs no solo cambian la distinción orgánico-tecnológica, sino también otros asustadores dualismos de la modernidad a través de sus singulares y múltiples cruces de límites, como humano/animal, físico/no físico, mente/cuerpo, público/privado, activo/pasivo, correcto/erróneo, razón/emoción, primitivo/civilizado, totalidad/parcialidad, hacedor (Dios)/hecho (hombre), verdad (realidad)/ ilusión (ficción) y macho/hembra. (Cook, 2004, p. 4)

¹⁸ La homónima de Sarah es la mujer de Abraham, prototipo de la mujer fuerte. Inicialmente llega a casarse con el faraón para garantizar el asentamiento del clan de Abraham en tierras egipcias. Ya menopaúsica es preñada de manera maravillosa gracias a la intervención divina y tiene a Isaac, que fruto de una nueva alianza con Yahvé es el padre de todos los hebreos. Los paralelismos con María también son evidentes. Concepción maravillosa, no patriarcal, y persecución del niño mesías.

El ciclo de *Mad Max*

En 2015, se estrena el filme *Mad Max: furia en la carretera* (*Mad Max: Fury Road*), en que aparece el personaje Imperator Furiosa, protagonizado por Charlize Theron (**Figura 52**). Esta es la cuarta película de la saga *Mad Max* (las tres primeras fueron realizadas entre 1979 y 1985), protagonizadas por Mel Gibson, un héroe solitario en un mundo desértico de destrucción y persecuciones de carretera en una lucha por la gasolina. En estas tres versiones el rol de la mujer sigue siendo el de la tradicional víctima, pese a la la villana de Tina Turner. Sin embargo, la importancia de la cuarta película, *Mad Max: furia en la carretera* se debe al papel que asume la mujer como rotunda protagonista, mientras el anterior héroe pasa a segundo plano. Furiosa es quien conduce el convoy mientras que Max va atado a uno de los vehículos enemigos. Ella es la clave para llegar a Ciudad Gasolina, mientras el papel vulnerable que antes cumplían las mujeres recae en el hombre. Imperator Furiosa es una especie de semiciborg, ya que porta en su brazo izquierdo, a la altura del codo, una prótesis con dedos y enormes garras como de oso.

Veamos el análisis que hace María Castejón Leorza, doctora en Historia y especialista en teoría de género y medios de comunicación, en *Pikara online magazin*:

Lo simbólico y las rupturas funcionan en dos sentidos. Por un lado, se visibiliza la esclavitud sexual a la que son sometidas las jóvenes que incluso llevan un cinturón de castidad con la vagina dentada, puro marcaje patriarcal, que dejan tirado en el desierto. Cuando Furiosa las ha liberado tras una alianza



Figura 52. Charlize Theron como Imperator Furiosa en *Mad Max: Fury Road*. Gorge Miller, 2015.

entre mujeres, huyen no sin antes dejar escrito en las paredes que no son cosas, que no son meros úteros inseminables para que el Gran Jefe tenga una descendencia sana (2015, párr. 11).

Para María Castejón Leorza (2015, párr. 12), las madres del paraje verde devienen en mujeres sabias que conservan las semillas de feminidad; son, según ella, pura genealogía guerrera.



**TERCERA
PARTE**

CAPÍTULO 3

**FORMAS DE VER LA FIGURA
FEMENINA EN EL CONTEXTO
SOCIOCULTURAL COLOMBIANO**

[...] En la representación patriarcal las mujeres no interesan por lo que hacen ni por lo que piensan. Son apenas personas: basta con que sean cuerpo. [...] Es decir, que en el placer escopofílico (de mirar), el hombre es el elemento activo y la mujer el pasivo. El hombre, “portador del relato”, es el sujeto de la mirada. La mujer es el objeto mirado, un episodio en la aventura vital del protagonista masculino.
 (Aguilar, 2007, p. 144)

El uso estereotipado y altamente sexuado de la figura femenina es un fenómeno que se da en diversos escenarios de la sociedad colombiana, de manera normalizada, sin aspavientos. En el lenguaje cotidiano utilizado por hombres -haciendo por justicia las respectivas excepciones-, es común oír expresiones refiriéndose a las féminas como bizcochos o bomboncitos, incluso, utilizando sus partes sexuales para referirse a ellas. Este es uno de muchos rasgos de esta cultura machista, e irrespetuosa con las mujeres.

Como en muchos otros países del mundo seguramente, también en la televisión de entretenimiento es común la utilización de modelos en tanga para adornar los programas de concurso, cuyo papel es simplemente ofrecer al concursante un elemento de producción, un premio, o solo señalar un número o una letra en un tablero electrónico. Esto se

diversifica en múltiples versiones, unas más vestidas a veces, como en las porristas del fútbol, las modelos desnudas de los almanaques que suelen verse en los talleres de mecánica, las de las ferias ganaderas anuales, las impulsadoras de nuevas marcas, etc. En fin, un repertorio de usos que conforma toda una multiplicidad.

El televisor es solo un medio, y, por supuesto, esto se replica en otros formatos o soportes como los afiches, los calendarios para los espacios públicos y las carátulas musicales, en los cuales la figura femenina se presenta hípererotizada.

Dentro de la diversidad que mencionamos antes hemos querido identificar dos casos particulares en el campo de la publicidad impresa y televisiva que se han mantenido, por casi sesenta años, normalizados y vigentes, al punto de que se volvieron casi icónicos en la cultura popular colombiana. Nos referimos a la campaña publicitaria de cerveza titulada las “Chicas Águila”, y el manejo de las carátulas musicales del álbum *14 cañonazos bailables*.

Hasta donde alcanza nuestra memoria en dirección a la infancia y la adolescencia, son muchos los ejemplos en que la asociación de la mujer con el paisaje o con la naturaleza. Las letras de las canciones populares que insistentemente relacionan a la mujer con la naturaleza, “... las caleñas son como las flores, que vestidas van de mil colores... caminando van por las aceras, contoneando llevan su cintura, ellas mueven sus caderas, como los cañaverales...”, de “Fruko y sus Tesos”¹, por ejemplo. Luego, la figura idílica de María convaleciente de amor y suspiros, unida al tórrido paisaje del Cauca y al patio

¹ “Fruko y sus tesos” es una agrupación musical colombiana cuyo mayor reconocimiento se dio en la década de 1960 y 1970, con Julio Ernesto Rincón como director, productor e interprete. (Peña, 2015).

cultivado de rosas, en *María*, la novela romántica de Jorge Isaacs (1867).

Vendrá luego la historia patria y con él los mitos prehispánicos en que aparece la hermosa mujer de larga cabellera negra, Bachué². Después de ese relato, cada vez que tuvimos que hacer una representación de la naturaleza para alguna cartelera o afiche de la escuela, se nos ocurría la imagen de una diosa reclinada de la que salían cascadas y nacían árboles, y cuyas caderas y senos serían montañas. Los jóvenes, jugando en el campo, creíamos ver todo el tiempo enormes mujeres en los picos de las montañas lejanas.

Aquella comunión tradicional que a lo largo de tantas culturas asoció a la mujer en el paisaje con la generación de la vida, la belleza, el amor y la armonía, fue trastocada por la muerte, pero en este caso con plena serenidad. En esta obra, el artista utiliza el paisaje para impregnar la lectura del cuadro de una rica simbología propia de la hermandad prerrafaelista³.

3.1. DE ALGUNOS ESTEREOTIPOS EN EL ÁMBITO LOCAL

Consideramos que el cuerpo y la belleza constituyen un tema muy álgido, ya que las decisiones de mejorar o transformar según la concepción que se tenga de lo bello, seguramente implican un sentido de poder.

² Bachué es la madre primigenia, la diosa generatriz del pueblo muisca, hermosa diosa que sale del lago de Iguaque a poblar la tierra con su hijo, una vez adulto. (Castillo y Uhía, 2009, p. 165).

³ “[...] el sauce simboliza el amor, las ortigas que vemos creciendo en la orilla representan el dolor, la margarita la inocencia, la violeta la fidelidad, y la pequeña rosa que yace junto a céreo rostro, la indecisión” (Hinojosa, 2016, párr. 5).

Basta viajar entre dos o tres países y estar un tanto alerta a las revistas de farándula, la publicidad televisiva y los afiches, incluso, a las cotidianas conversaciones de la gente en sus espacios habituales, entre otros mecanismos y escenarios, para darnos cuenta de la presencia cotidiana de estereotipos de índole regional o local. Algunos están asociados a los mitos y las leyendas populares., otros con modelos asociados a los cánones de belleza impuestos desde tiempos históricos por sociedades dominantes.

Como lo recuerda, de manera anecdótica, la historiadora Cristina Úsuga, son comunes en el contexto colombiano algunos calificativos, enunciados como elogios para referirse a la belleza de mujeres o niños, relacionados con el aspecto anglosajón: el cabello rubio, la esbeltez, la piel de porcelana, los ojos azules. También se dice de un bebé que es bonito cuando es “mono”, “ojiclaro” y blanquito o sonrosado.

En Colombia hay básicamente tres grupos étnicos que se conviven y se autorreconocen: europeos, indígenas y africanos, y en menor grado grupos de inmigrantes de otros continentes como Europa y Asia. Según datos del Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE), la mayor parte de la población, cerca del 88%, la conforman mestizos, castizos, blancos, árabes, judíos y asiáticos, mientras que cerca del 10% se reconocen como afrocolombianos y el 4,4 % indígenas. (DANE, 2021)

Aunque la idealización de lo nórdico es un rasgo recurrente en las culturas europeas⁴, se trata de conductas que llegaron a impregnar fuertemente residuales la mentalidad colonial, perpetuándose desde los virreinos hasta la actual estructura política y social. Úsuga también agrega que así se suele favorecer la belleza anglosajona sobre la latina, y en especial sobre los fenotipos de características indígenas. Curiosamente, de todo esto se desprende también que los rasgos indígenas y negros, mestizos o mulatos, se consideren bellos, si se acercan, “a pesar de su color de piel”, a las proporciones del canon imperante. Para el rostro: nariz fina, ojos rasgados, rostro ovalado, labios gruesos. (Úsuga, 2019, comunicación personal).

De aquí podemos pasar a una compleja sucesión de artificios. Siguiendo a (René Nelli 1990) en su compendio en tres tomos de *Fragmentos para una historia del cuerpo*, al hablar de la contemplación de la dama desnuda, queremos recordar aquella lejana y primigenia visión del cuerpo femenino. Un cuerpo y adornado por Dios, su obra perfecta y sin defecto. Esta concepción milagrosa especialmente repetida en la poesía y la erótica provenzal⁵ contrastaría con la visión contemporánea de un cuerpo que se diseña, que se construye o se corrige a la búsqueda de recompensas.

Así que abordaremos algunos fenómenos en torno al cuerpo femenino arraigados en la cultura popular colombiana, que se relacionan entre sí y que tienen que ver con la decisión de la

mujer por cambiar su cuerpo, bien sea por sentirse bien, por exhibirlo o incluso por ofrecerlo en un sistema forzado por los distintos mercados del consumo del cuerpo femenino.

Abordaremos en tres apartados de este subcapítulo, estereotipos que pueden ser identificados en el ámbito local: en primer lugar se exponen algunas modificaciones del cuerpo femenino, cintura y glúteos, después se reflexiona sobre las “prepagos”, coloquialismo regional para referirse a una modalidad de prostitución, y finalmente se hace una conexión con las caratulas musicales de Discos Fuentes, las cuales desde lo visual mostraron estereotipos del cuerpo de la mujer como estrategia comercial para dirigirse al mercado masculino.

La mujer con cintura de avispa y “culona”

Sabemos que en muchas culturas la deformación del cuerpo obedece a prácticas culturales asociadas a conceptos identitarios de belleza y de jerarquía social. Este tipo de relación corporal con la estética y con lo social atraviesa muchas épocas y grupos humanos. En esas prácticas se incluyen el achatamiento y alargamiento del cráneo, el estiramiento del cuello con aros metálicos, o los diminutos pies de ‘loto dorado’ en la China.

La “cintura de avispa”, llamada así porque evoca este insecto,

4 Los hiperbóreos son idealizados de manera singular en los textos clásicos, junto a los etíopes, por vivir fuera de la geografía conocida (Marco, 2000).

5 La alta consideración que tenía la belleza física de la dama puede explicarse, en parte, por el carácter casi milagroso que la mayor parte de los primitivos concedían al cuerpo femenino, el cual, como es sabido, producía en el hombre, en tiempos de Guillermo IX, efectos casi mágicos. No creemos que los trovadores tuviesen más o menos presente –tras haber tenido conocimiento seguramente por los poetas árabes– el valor místico de intrínseco que posee en la India, según Mircea Eliade, la «desnudez ritual» de la mujer, en la medida en que esta encarna la Naturaleza, la Prakrti; pero sí debemos señalar que, a menudo, pusieron el acento en la belleza física de la dama, considerada como una obra perfecta de Dios, y en consecuencia, como una especie de resumen de la Naturaleza (de ahí sus poderes sobre el corazón y el cuerpo del amante). (Nelli, 1990, p. 219, Parte 2.)



Figura 53. Ethel Granger. Vogue, 2011.

constituye una deformación del cuerpo en aras de alcanzar un estereotipo de belleza, pues, según Araceli Nicolás, “la cintura estrecha es uno de los rasgos típicos del cuerpo de la mujer, del ideal de belleza y feminidad”. (2016).

Una cintura muy delgada es una cualidad que por contraste se contrapone a un cuerpo sin cintura, gordos y sin sensualidad al carecer de la línea sinuosa que baja de los pechos hacia las caderas. Por lo tanto, si no se tiene se busca, como en el método de escultura por sustracción, o en su defecto por forzamiento. Aunque la cintura de avispa se puede modelar con corsés o fajas que aprietan o empujan los órganos hacia adentro, se obtiene también de una manera más invasiva con liposucción.

La tendencia de la cintura de avispa tiene ecos históricos bastante lejanos, dándose en la civilización minoica de Creta en el año 1700 a. C. En una fecha más cercana el corsé aparece en el siglo XVI, en las cortes europeas en el contexto de la ostentación barroca.

En tiempos más recientes es famoso el caso de la inglesa Ethel Granger (1905-1982), quien ajustó tanto su cintura, para darle gusto a su marido -que expresó que le gustaban las cinturas delgadas, los *piercings* y los tacones altos- que la redujo a solo treinta y tres centímetros. Con ello sorprendió al mundo y alcanzó un *Guinness Record*. La revista de moda *Vogue*, versión italiana le dedicó un volumen en 2011 (*Figura 53*). En la actualidad, hay casos particulares de mujeres que se jactan de tener cinturas de avispa, o cuerpo de reloj de arena. En inglés se llama *tightlacers* a quienes tienen esta característica, y también se dice *corseting* a la práctica.

El modelo corporal *cintura de avispa* tiene un eco histórico que bien puede relacionarse con la cintura moldeada por el corsé en Europa, que se expandió naturalmente al continente americano. En la época victoriana se utilizaba para estilizar la figura de la mujer en forma cónica, pero su uso, asociado al lujo y a un buen estatus, estaba restringido a las mujeres de clase privilegiada. Sus primeras versiones eran estructuras metálicas acopladas a las telas, que luego fueron evolucionando a materiales como la madera, el marfil o los huesos de ballena, que eran más maleables y reducían la incomodidad que significaba llevarlos.

El corsé denotaba símbolo de estatus elevado, porque se requerían manos ajenas, ya fueran masculinas o de criadas o doncellas, para abrocharlo. El que se anudara por la espalda mediante un complicado sistema de nudos y lazos, impedía, de manera definitiva, que la mujer lo hiciera por sí misma, dependiendo por completo de otro y convirtiendo su cuerpo en objeto. No es difícil suponer que en el hecho de “atar y desatar” subyace un contenido erótico de sujeción y dominio, relacionado con ciertas connotaciones y prácticas sadomasoquistas. (Ortiz, 2007).

La mexicana Adriana Thalía Sordi (**Figura 54**), actriz, cantante, modelo y empresaria, es una de esas estrellas que en el escenario latinoamericano del espectáculo despierta admiración por su cintura de 54 cm. La artista se toma la molestia de aclarar en una página de espectáculos, *elvigia.net*, a través de su nutriólogo, que es mentira que se haya sacado las costillas falsas para tener cintura de avispa. De todas formas, sabemos que sí es posible retirar las costillas inferiores de la caja torácica y que, de hecho, a veces ya se ha realizado este tipo



Figura 54. Revelan secretos de la “cintura de avispa” de Thalía. *El Vigía*, 2014.

de extracción. Una vez más, se trata del método escultórico por sustracción.

La mujer “culona”. La admiración por el trasero grande en las mujeres es propia del imaginario popular de algunas regiones de Colombia, como por ejemplo en Santander, Chocó, Valle del Cauca y en general en la costa caribe colombiana; este interés le otorga a esta zona de la anatomía femenina una especial consideración como símbolo de sensualidad, e incluso como señal de fertilidad. En este contexto ha cobrado cada vez mayor fuerza el hecho de que una parte creciente de la población femenina esté convencida de que tener un culo grande es una garantía de éxito social, al tiempo que la sociedad de consumo impulsa en el deseo de desarrollarlo o adquirirlo. Así, las cirugías se han convertido en una creciente y costosa herramienta para quitar o poner carne y aditamentos en aras de la belleza. Amador Griño escribe en el catálogo para Ricardo Marujo, “El cuerpo reconstruido”, en Valencia:

En esta tiranía que somete a hombres y mujeres a una estricta disciplina y a un control permanente de la imagen, el cuerpo, deshumanizado, se convierte en el objeto más preciado del mercado de las apariencias, y la cirugía se presenta como una poderosa herramienta –la más rápida, la más efectiva- para lograr la ansiada, y ahora posible, perfección. (Griñó, 2018, párr. 2)

Este tópico cobra una nueva dimensión cuando se lleva al ambiente de la televisión y el espectáculo, la publicidad y los concursos de belleza. Hay concursos, no solo en Colombia, sino en varios países latinoamericanos. En Brasil, por ejemplo, el concurso Miss Bumbum juzga a cerca de 500 participantes que se reducen a un grupo de 27 finalistas, del que se escoge una ganadora que recibe un premio de 14 500 USD al mejor trasero, según la página virtual yourtripagent.com.

Adoptar conductas siguiendo el modelo impuesto por el espectáculo de la farándula es una tendencia en aumento (**Figura 55**), de manera que las cirugías se han ido incrementado de manera sostenida en las dos últimas décadas, al punto de que incluso jovencitas de quince años sueñan con tener un nuevo trasero como regalo de cumpleaños. La disciplina de la práctica en el gimnasio desarrolla músculos vigorosos, firmes y acentuados, pero cuando no se desarrollan de esta forma o no se tienen por genética, la cirugía soluciona su ausencia.



Figura 55. Kim Kardashian. Sureste Informa, 2020.

Según Vaidyanathan (2011), en el medio de la farándula la expresión *booty* se ha popularizado como un término coloquial que proviene de la palabra en inglés *bottom* (trasero), común en las canciones de *rap* y *hip hop*. El medio de comunicación también sostiene que la artista Beyoncé usó la palabra “*bootylicious*” para fusionar *booty* y *delicious* (trasero delicioso) (2011).

El doctor Constantino Mendieta, cirujano plástico, piensa que el origen de la tendencia se debe en parte a la subida al estrellato de la actriz y cantante Jennifer López en los años 90 pero son muchas las fuentes que promueven la instauración de este estereotipo.

Por un lado, hay muchos modelos en Norteamérica y Latinoamérica en la misma línea de Kim Kardashian⁶, quien

⁶ Esta misma modelo escribió en su cuenta de Twitter, junto al *hashtag* #BreakTheInternet: “Y decían que no tenía talento... prueben balancear una copa de champagne en el trasero”. Así lo ratifica la página de *internet* www.pantallazo

con su acostumbrado desparpajo mediático como modelo en su *reality show* no titubea en alardear de sus atributos casi hasta la caricatura. Ejemplo de ello es la portada de la revista *Paper*, en la que aparece descorchando una botella de champaña y haciendo que el líquido viaje hasta la copa sostenida sobre su voluminoso trasero, que le sirve como mesa (*Figura 56*).

El mundo del espectáculo está lleno de hermosas mujeres cuyos cuerpos destacan con un muy bien esculpido trasero, como Beyoncé Knowles y Gisele Bündchen, cantante y modelo respectivamente. Ellas encarnan relevos de las venus clásicas. También podríamos citar muchos modelos latinas con traseros prominentes, pero es pertinente mencionar que las casas de modelos, la publicidad, el sector del fútbol y de los calendarios de autos también promueven la perpetuación de este estereotipo de belleza⁷.

La sombra que oscurece ese escenario de promisorias cifras en el mercado especializado es la irresponsabilidad de médicos falsamente titulados, y la falta de normatividad por parte de las instituciones. Mientras que en Colombia en 2015 murieron 15 pacientes, en 2016 murieron 30, esto según cifras del Instituto Colombiano de Medicina Legal⁸. En la ciudad de Cali se conoció un caso más, una mujer de 34 años, Lady Johana Leyton, que falleció al someterse a un aumento de glúteos por menos de 100 US\$. Le habían inyectado silicona líquida y murió de un paro cardiorrespiratorio (Parra, 2018).

7 De acuerdo con un texto de Catalina Parra publicado en El Nuevo Herald el 17 de agosto de 2018, "Colombia es una de las mecas de cirugía plástica en el mundo, el cuarto preferido por extranjeros sobre todo españoles y norteamericanos". Esto gracias al prestigio de sus cirujanos plásticos y los precios económicos, pues, según datos de la periodista, mientras en Miami una liposucción cuesta entre 4000 y 8000 US\$, en Colombia puede costar entre 800 a 2500 US\$. La nota periodística ofrece datos como que en 2016 viajaron más de setenta y cinco mil extranjeros a Colombia para someterse a cirugías plásticas, cifra que es solo el 15% de las cirugías plásticas realizadas ese mismo año. En 2016, en Colombia, se realizaron más medio millón de intervenciones.



Figura 56. Portada de la Revista *Paper*, Invierno, con Kim Kardashian. Papermag, 2014.

Myra Mendible, historiadora social, profesora del departamento de Lenguaje y Literatura de la Florida Gulf Coast University, afirma que en otros periodos de la historia las mujeres han utilizado técnicas diversas para aumentar el tamaño de sus glúteos. Ejemplo de ello son las mujeres de la era victoriana, que usaron el llamado *bustle* o *polisón*, que se desarrolló en la década de 1880, para enfatizar la curva de la

espalda y agrandar visualmente sus traseros en contraste con la cintura. (Mendible citada por Vaidyanathan, 2011).

Como podemos ver en la *Figura 57*, la forma en que se sugiere el agrandamiento del trasero es exagerada y llega a más en otros diseños. Según la investigadora en diseño y moda Diana Fernández (2012), la respuesta no es muy clara: “¿Encontramos alguna razón por el gusto de abultar el trasero? No existe lógica en los ‘caprichos’ de la moda... y tratar de encontrarla sería un error”.

Sin embargo, pensamos que, por las condiciones socioeconómicas del contexto, la exageración en la forma, el exceso de diseño, textura, brillo, color, línea y sobre todo volumen está en relación directa con el rol y la responsabilidad que asume la mujer como reflejo del estatus familiar. Diana Fernández ofrece argumentos al respecto:

El modo de vida de la sociedad burguesa alcanzó un gran refinamiento y la alta costura continuó su desarrollo con la oferta para la mujer de la alta clase. Es la consolidación de lo que Lipovetsky llama “la feminización del lujo”, como consecuencia del establecimiento de la “gran renuncia” masculina... en la mujer recae toda la necesidad de marcar la posición social a través de la apariencia. (Fernández, 2012, párr. 2)

Fernández también describe cómo funciona el artefacto y su relación con lo decorativo, que puede relacionarse con las tendencias con la decoración interior de los salones burgueses de la época: Es a partir de 1870 que cambia el punto de

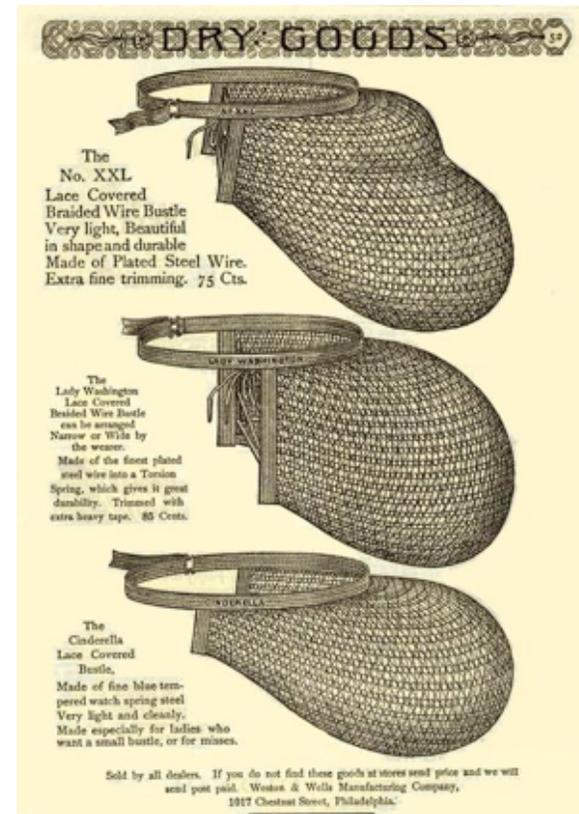


Figura 57. Polisones de 1889. Diana Fernández, *Vestuario Escénico*, 2012.

atención en el cuerpo femenino. De las caderas y la falda, se pasa el trasero y surge el polisón (*bustle*, en inglés). El corsé afina exageradamente el torso para que este contraste con el volumen y decoración de la falda, que aumenta su dimensión en la parte posterior con sobrefaldas, volantes, flecos y tejidos de diversos colores y texturas.

Si a las esculturas griegas y a las venus renacentistas les fue otorgado el reflejo estético de las diosas, estas mujeres encarnan a las diosas contemporáneas del espectáculo en vivo, bendecidas por el hálito de la belleza que les infiere la tecnología médica y de la imagen.

Si bien se puede ver a la mujer “culona” como un estereotipo de belleza, que la convierte en un producto diseñado para el consumo, el hecho es que funciona como lo han hecho otros modelos de belleza corporal femenino en otros periodos históricos. Como funcionaron las desbordantes y generosas formas de las mujeres en el barroco, como las pintadas por Rubens (véase *Las tres gracias*), y como funcionaron los cuerpos delgados en los años sesenta y los desgarbados y andróginos cuerpos en los noventa en Inglaterra.

En ese sentido, el estereotipo mediático de la mujer “culona” puede estar moldeando uno de los detalles de un canon en formación de las dos primeras décadas del 2000.

Las mujeres “prepago” en Colombia

En Colombia se les llama “prepago”, popularmente y también en los distintos medios de comunicación, a mujeres que ejercen la prostitución, queriendo establecer una diferencia con las prostitutas tradicionales, que también cobran por adelantado. Las chicas prepago aparentemente deciden trabajar en el oficio por un periodo determinado, mientras solucionan algunas necesidades, como hacerse arreglos de

cirugía estética o pagarse estudios universitarios, o para vivir más lujosamente. El poder mejorar su presencia y entrar en círculos de mayor sofisticación, les da la ventaja de cobrar mejor por sus servicios. Trabajan independientemente, o con plataformas que las contratan.

La prostitución en la modalidad prepago es lucrativa tanto para quienes la ejercen como para las empresas que se encargan de administrar las plataformas para la captación de clientes y el desarrollo de la actividad; es importante resaltar que se da en todos los estratos socioeconómicos, siendo una de las modalidades más apetecidas porque garantiza discreción, confidencialidad y anonimato (Montoya y Morales, 2015).

En publicaciones de revistas de alta circulación, se comprueba que ha existido y existe un mercado de prepagos de alta gama, en el que se ofrecen universitarias, presentadoras de televisión, actrices y modelos, a precios exorbitantes. Una revista de gran circulación en Colombia, *Semana*, afirmó que, si los atributos físicos de las mujeres son muy buenos, pueden cobrar mucho y que suele suceder con aquellas que han logrado ingresar a la farándula. Por ejemplo, afirma la revista, que tres modelos de pasarela fueron contratadas para pasar un fin de semana en una finca cerca de Bogotá, por un valor de 25 millones de pesos colombianos por el trío (6500 euros) (Semana, 2005, párr. 6).

En un estudio titulado *Imaginarios sociales que sobre el prepaguismo tienen las mujeres que ejercen esta práctica en la ciudad de Quibdó*⁹, Chocó, Romero A. (2015), ofrece algunos elementos que nos permiten aclarar mejor el perfil de estas

⁹ Quibdó es una ciudad capital de la costa pacífica colombiana, con altos índices de pobreza, violencia y marginalidad social, donde habita, de manera mayoritaria, población afrodescendiente.

mujeres, a partir de una muestra poblacional:

[...] el erotismo y sensualidad que las mujeres quibdoseñas, siguiendo a Viveros Vigoya (1989), tiende a ser un estereotipo que las define como seres con tendencias dionisiacas, interesadas fundamentalmente en el goce de los sentidos a través del consumo del alcohol, el baile y el placer sexual. Comprende un rango de los 14 a los 25 años de edad, que se encuentra enfrentado al desafío de la competitividad que trae el consumismo, acompañado de la falta de empleo y oportunidades, es un medio de mucha farándula, donde se busca de cualquier forma hacer parte del círculo social, queriendo lo que tienen las demás, se compete por la mejor ropa de vestir, el último celular, la última moto, la mejor extensión de cabello, etc. (Romero, 2015, p. 31)

Como vemos, Romero, A., deja claro algunas características de la mujer prepago relacionadas claramente con la vanidad y el prestigio dentro de un grupo social de pocas oportunidades, siguiendo unos estereotipos de belleza que ellas mismas eligen.

En torno a la prostitución ha habido siempre conductas contradictorias. Nos parece importante referenciar algunos pasajes de Bram Dijkstra, quien tiene la especial virtud de desvelar las escurridizas relaciones entre lo moral y lo inmoral en la sociedad de fin de siglo:

La segunda mitad del siglo XIX fue testigo de la propagación masiva de la prostitución en los centros

urbanos. Durante ningún período, antes o después, fue tan común la visión de las prostitutas, tan dadas por sentadas. Las prostitutas eran un elemento integral de la vida social, su presencia un resultado lógico del funcionamiento normal de la ley de la oferta y la demanda. Además, una vez que los hombres de la clase media habían elevado a sus esposas a la posición de impecables monjas cuasi virginales del hogar, una vez que las habían convertido en posesiones delicadas que necesitaban un manejo especial, descubrieron que habían creado en sus mentes monstruos sombríos de frustraciones sexuales. (Dijkstra, 1986, p. 355)

Dijkstra remata afirmando que, con el irrefrenable crecimiento de la prostitución, se propagaría para el siglo XX todo un repertorio de figuras relacionadas con la prostitución creando una particular atmósfera creativa en las artes, que nutriría la poesía y, en especial, la pintura.

Así, la prostituta es una manera de representar a la mujer, que oscila entre el drama y la sofisticación de la realidad, según los casos, y la figuración literaria que deviene tanto belleza oscura y fatal, reduce a la mujer a una criatura lasciva, degradada. Desde una óptica feminista se hace evidente que la figura de la prostituta funciona como mecanismo de expiación y autocomplacencia por parte del patriarcado.

Los cuerpos troceados en las carátulas de discos “14 cañonazos bailables”

Los álbumes *14 cañonazos bailables* son una producción de Discos Fuentes, empresa fundada en Cartagena de Indias, Colombia, en 1934. En 1961 lanzó al público el primer *long play*, el producto de la selección de las mejores canciones bailables para fin de año. La producción continúa hasta el año presente. En un principio, fueron fundas de cartón de 31 x 31 centímetros, también en estuche para casete y luego se pasaría al *CD room* y al DVD.

La primera carátula, (*Figura 58*), utiliza el castillo de San Felipe en Cartagena de Indias con uno de sus cañones de la época del Virreinato de Granada, con los que defendían la ciudad del ataque de los corsarios británicos. Se trata, pues, de un concepto de imagen ajeno a la figura femenina. Pero en el volumen 6 (1966) aparece, por primera vez, una mujer. Se trata de una joven arrodillada, en bikini negro, rodeada, o más bien asediada, por catorce cañones de juguete (*Figura 59*).

La lectura de la imagen es muy interesante, pues tiene una apariencia inicial ingenua, lúdica, en la que el juego de intención sexual no debiera ser mencionado. Inevitablemente hemos de recordar a las *pin-ups* artilleras y a las posteriores *sexy-bombs*. Si bien el tema de la mujer aparece repetitivamente en las letras de las canciones, es interesante preguntarse cuál es la razón de la insistente mirada sexuada para promover la venta de la música tropical bailable. Esto cobra un matiz peculiar si se considera que estos álbumes se dirigen a una población



Figura 58. *14 cañonazos bailables, vol. 1. Discos Fuentes, 1961.*

familiar, diversa en edades y géneros, pues la costumbre es comprarlos para las fiestas navideñas.

Comparemos entre carátulas de distintos géneros musicales. Encontramos que muchas siguen patrones acordes con el tipo de música, con la región de origen o con el cantante, el músico o el grupo musical.



Figura 59. 14 cañonazos bailables, volumen 6. Primera carátula que incluye una figura femenina. Discos Fuentes, 1966.

Por ejemplo, en la música tradicional llanera¹⁰, colombiana o venezolana, las imágenes se construyen con el paisaje de los Llanos Orientales (**Figura 60**), o, en otros casos, con el prototipo del hombre o la mujer llanera a caballo, arreando el hato, o vestidos con trajes típicos y bailando joropo; otras veces es un primer plano del cantante o de la cantante, o instrumentos como el arpa llanera o las maracas.

De forma similar, si es música vallenata¹¹ predomina la presencia del cantante y del acordeonero como pilares del grupo (**Figura 61**), escenarios naturales cercanos a Valledupar, cuna del vallenato, o el paisaje inspirador de la Sierra Nevada de Santa Marta.

En este, como en otros géneros, los instrumentos base pueden ser motivo suficiente. En las carátulas de música fusión o experimental suele aparecer el cantante, cuya identidad se enfatiza mediante la indumentaria y otros elementos escénicos, así como el grupo en pleno.

En cambio, cuando nos referimos a géneros como la música tropical (**Figuras 62**) aparecen los cuerpos de mujeres en bikini y tanga, cuerpos dorados y en posiciones atrevidas o insinuantes sexualmente -es decir, sentadas o reclinadas con las piernas abiertas, o recortadas enfatizando la mirada hacia el pubis, el trasero o el busto-; hay un predominio, además, de los colores azul, amarillo y rojo en el vestuario y la decoración. En el reguetón hay un estilo muy particular que incluye

mujeres en poses también muy sexuales, que usan gafas, *shorts*, algunas veces gorras y están en entornos urbanos, por lo regular nocturnos.

Una vez hemos hecho este esbozo de contraste y afinidad, describiremos algunas carátulas de los discos *14 cañonazos bailables*, comparando, simultáneamente, sus estéticas e intenciones casi por décadas.

El publicista de Discos Fuentes apuesta por poner en la carátula partes de cuerpos de mujeres anónimas, pero no es un rostro, ni una mano, es concretamente la parte anatómica sita entre las bajas costillas y la media pierna, cuyo centro es el pubis femenino, que en la versión de 1969 (**Figura 63**) está cubierto por un bikini negro estampado con flores que no es tan pequeño, y en la versión de 1988 (**Figura 64**), por una tanga pequeña, estampada con un punto rojo sobresaliente que puede ser el sol, acogido por dos pequeñas palmeras. Son cuerpos troceados, con el único fin de alimentar el impacto perceptivo.

La anatomía femenina no presenta obstáculo ético alguno para los autores de las imágenes a la hora de ser literalmente troceada, descuartizada. Miles y miles son los casos en que simplemente se muestra un cuerpo desde la cintura hasta por encima del pecho desterrando descaradamente el rostro. Pies,

10 La música llanera, hace referencia a la danza tradicional de los llanos orientales colombianos y del suroccidente venezolano, llamada joropo. Se llama joropo a las fiestas donde se baila y canta al ritmo de los instrumentos de la región, el arpa, el cuatro y las maracas. Según Cielo Escobar, “esta danza nace de los bailes flamencos y andaluces que trajeron los españoles durante la época colonial”. Según el maestro Guillermo Abadía M. la palabra joropo viene del árabe *xárop* que significa jarabe. También dicen algunos folclorólogos que el joropo tiene parecido con el jarabe tapatío de México, el malambo argentino y la cueca chilena, cuya característica principal es el zapateo y el escobillao (Escobar, 2002).

11 El vallenato es un tipo de música popular de la costa norte colombiana. Los departamentos donde más se produce este ritmo son el Cesar, La Guajira y el Magdalena, usando el acordeón como instrumento dominante. (Ecured.cu, 2020).

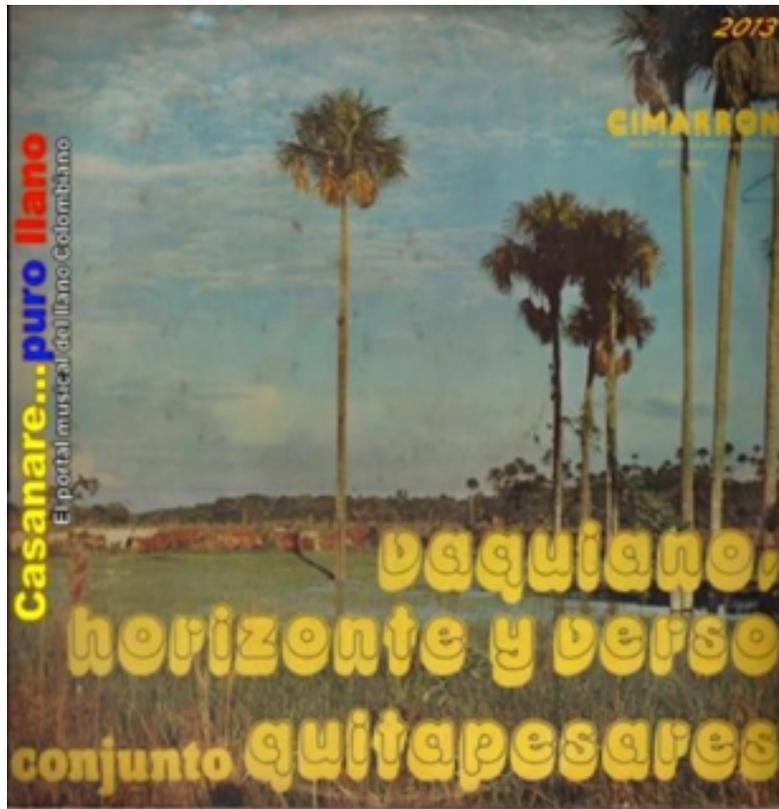


Figura 60. Carátula del disco *Vaquiano, Horizonte y Verso. Vol. 1*. Estudios Ingeson, 1978.

cuellos, vientres, senos, muslos, espaldas. Todo un muestrario, muchas veces seccionado de modelos varias, que conlleva ciertas connotaciones expresivas y comunicativas. Si se ha hablado de la mujer objeto, la fragmentación sería el caso más radical de esta tendencia. [...] se le priva de identidad, de personalidad propia. Se convierte en un genérico, en un cuerpo femenino sin opinión ni actitud. (Yrache, 2007)

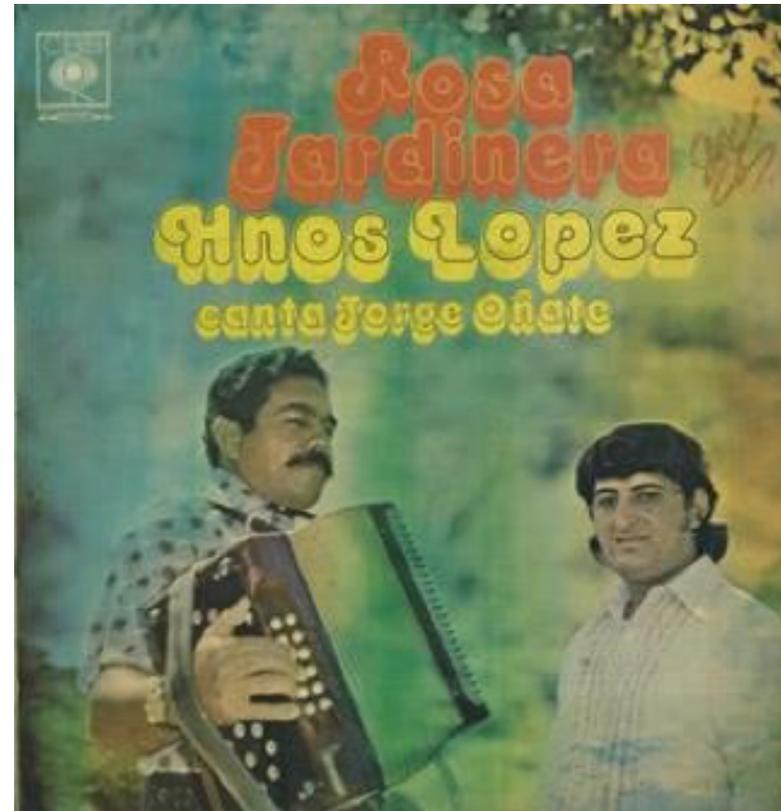


Figura 61. Carátula de *Rosa Jardinera* de los Hermanos López y Jorge Oñate. Discográfica CBS, 1974.

Es llamativo constatar a dónde llegaron los pequeños cañones de juguete del 66. En el año 1969 la empresa decide comprar imágenes del exterior para imprimir en las carátulas. Ahora bien, ¿qué tiene esto de transcendental? Pues que pone en claro el interés comercial en los cuerpos femeninos, sin importar ningún tipo de identidad. El publicista Luis Yrache Jiménez (2007) reflexiona al respecto: «nada hace pensar que

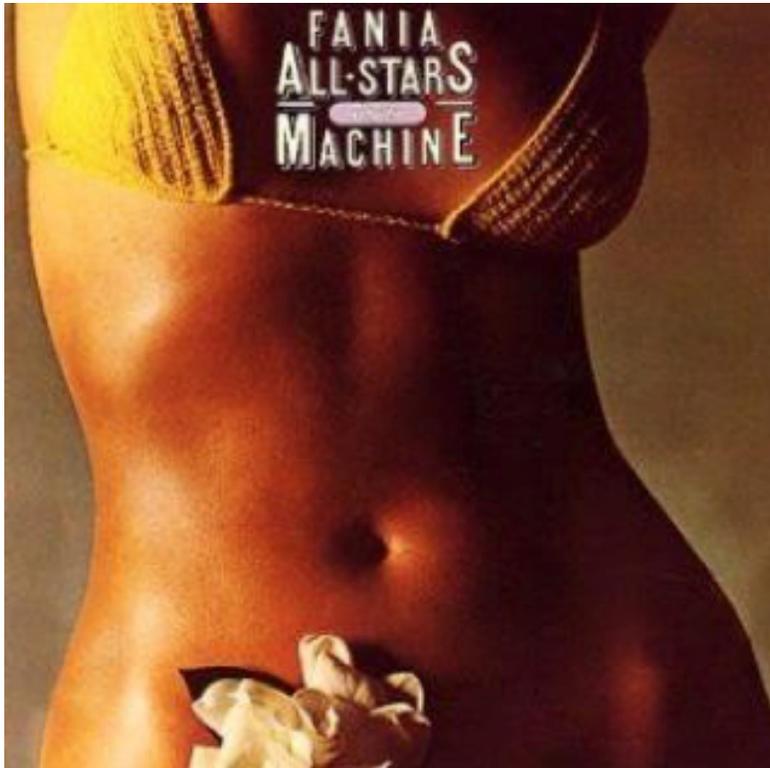


Figura 62. Carátula Fania All Stars – Machine. México: Fania Records, 1977..

se pretenda representar a una mujer como tal, sino clara y abiertamente un cuerpo deseable, cercano y asequible. No importa a quien pertenezca.»

En los 70 sobresalen dos intenciones; en primer lugar, el deseo de mostrar el cuerpo desde diferentes perspectivas, estrategia muy usada incluso en la publicidad actual, en la cual las modelos parecen malabaristas. En los años 80 hay dos

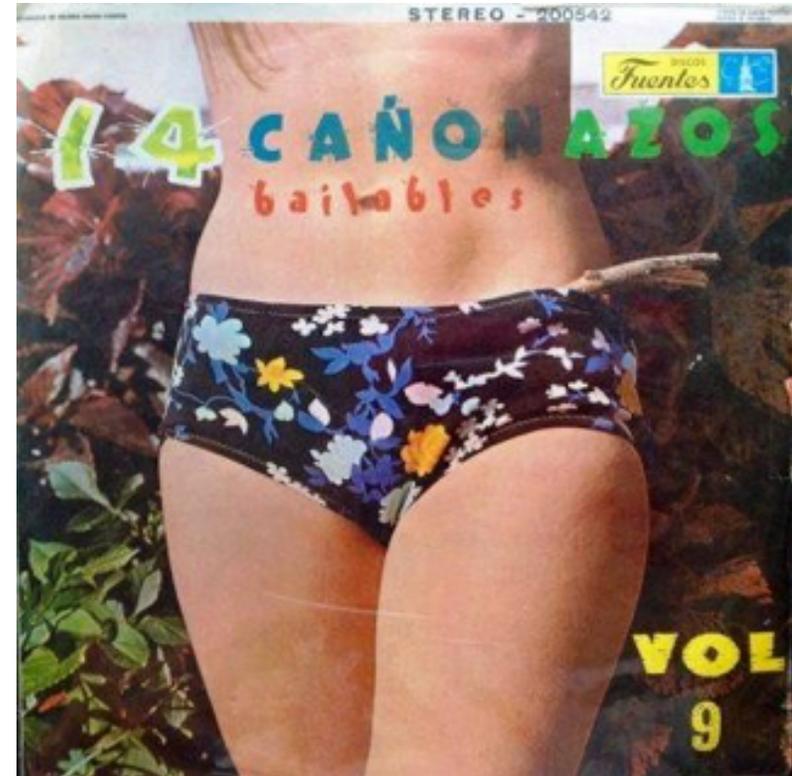


Figura 63. Carátula del disco 14 Cañonazos Bailables, vol. 9. Discos Fuentes, 1969.

elementos sustanciales, la tanga brasileña se hace más pequeña, siguiendo la nueva elasticidad de los cuerpos. Mientras tanto en la década de los 90 se da un cambio radical que sugiere aparentemente una toma de conciencia respecto a quiénes deben ser las modelos. Este manejo de la figura femenina denota la intención de establecer vínculos identitarios de región con la imagen de la belleza tropical, -incluyendo la fruta- y asociar la imagen al contexto nacional. (Figuras 65 y 66).

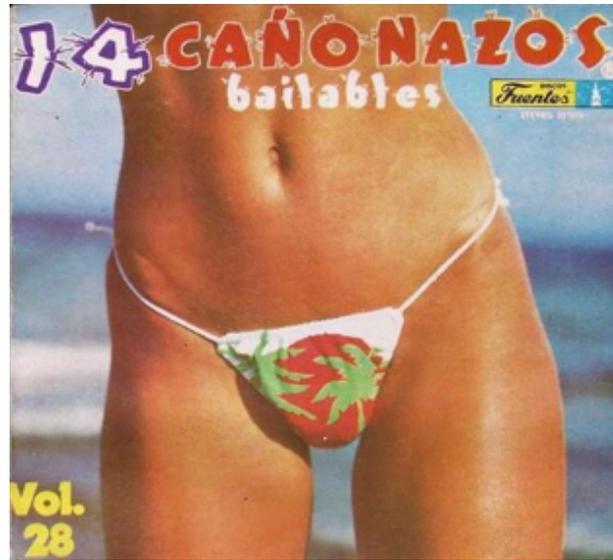


Figura 64. Carátula 14 cañonazos bailables, vol. 28. Discos Fuentes, 1988.

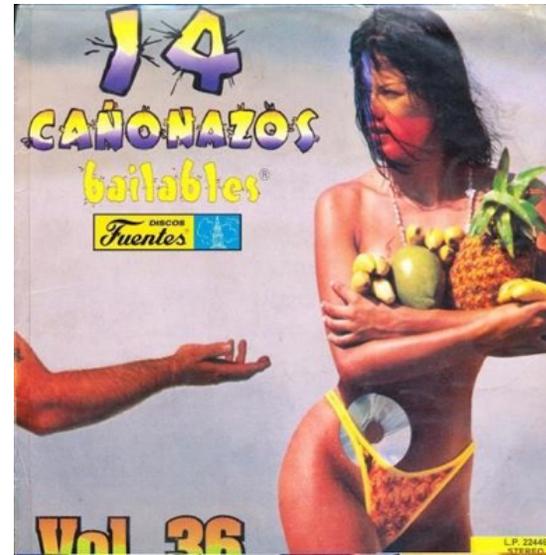


Figura 65. La chica con frutas, carátula vol. 36. Discos Fuentes, 1996.



Figura 66. La chica de la conga, carátula vol. 30. Discos Fuentes, 1990.

Se puede afirmar que Colombia es un país altamente erotizado en el cotidiano. La publicidad y la saturación de cuerpos erotizados es tan enfática en los videoclips, los almanaques o la televisión, que esto se proyecta incluso en la indumentaria femenina y en arreglo personal en el día a día, e, incluso, se ve reflejada en el incremento de cirugías plásticas. Esto hace pensar en una sociedad cada vez más sustentada en la apariencia física.

De otra parte, la sociedad colombiana es notoriamente machista. Algunos estudios realizados en torno a este fenómeno afirman que la visión superficial y materialista del cuerpo femenino está fuertemente enraizada en la formación patriarcal.

3.2. LAS “CHICAS ÁGUILA”. USOS DE LA FIGURA FEMENINA EN LA COMERCIALIZACIÓN COTIDIANA EN COLOMBIA

Desde la crítica feminista la belleza femenina y la manipulación han sido un dúo que, desde los límites trazados por la teoría artística patriarcal, ha funcionado y perpetuado su potencial allí donde la estética es requerida como herramienta. Así, una

de las estrategias de la publicidad es calcular la respuesta al deseo sexual ante a la imagen de la figura femenina¹².

“Las Chicas Águila” es la denominación dada a una selección de modelos que representan la marca de la Cerveza Águila, las cuales se escogen a manera de certamen de belleza, funcionando estas mujeres como objeto publicitario para el consumo de la bebida, quienes la promocionan en traje de baño y ropa futbolística feminizada y ajustada al cuerpo. (*Figura 67*). Sobre estos trajes se estampa el nombre de la cerveza o su logo, que es la imagen sintetizada de un águila. Los colores que utiliza la publicidad concuerdan con los de la bandera colombiana, amarillo azul y rojo, siendo consecuente con una intención nacionalista populista, dado que, además, promueve el amor patrio desde el escenario del fútbol¹³.

La agencia que maneja el evento es “Colombia’s Next Top Model”, símil del formato norteamericano “América’s Next Top Model”. Según el periódico local Vanguardia:

[...] la ganadora recibiría 100 millones de pesos, en un programa que a lo largo de su emisión entregó otros 250 millones de pesos. Además, las cuatro finalistas se transformaron en las nuevas Chicas Águila,

¹² Lynda Nead en su libro *El desnudo femenino, arte obscenidad y sexualidad* (1998), lo explica como sigue: Es obvio que en sus comentarios generales sobre “El desnudo”, Clark frecuentemente está asumiendo un desnudo femenino y un espectador masculino. En un momento crítico de la conceptualización del tema de Clark, la categoría del desnudo femenino pierde su especificidad y adquiere la importancia simbólica de la tradición del “desnudo” del Arte. Es en el proceso de abandonar el adjetivo que marca el género -el momento en el que el desnudo femenino se convierte simplemente en “el desnudo”- cuando se instala plenamente la identidad masculina del artista y *connoisseur*, creador y consumidor del cuerpo femenino.

¹³ Cierta leyenda relaciona los colores de la bandera colombiana con una carta en la que el general Francisco de Miranda narra una lección de Goethe: ‘Primero me explicó la forma cómo el iris convierte la luz en los tres colores primarios, después me comprobó por qué el amarillo es el color más cálido, noble y próximo a la luz, por qué el azul es esa mezcla de excitación y serenidad, una lejanía que evoca las sombras, y por qué el rojo es la exaltación del amarillo y el azul, la síntesis, el desvanecimiento de la luz en la sombra. No es que el mundo esté hecho de amarillos, azules y rojos. Es que así, como una combinación al infinito de aquellos tres colores, lo vemos todos los seres humanos. [...] Un país parte de un nombre y de una bandera y se convierte en ellos, como un hombre que cumple un destino.» (Armada de Colombia, s.f.).



Figura 67. "Chicas Águila", calendario 2016. Publicidad de Bavaria S.A.



Figura 68. Registro de decoración en tienda de Flota Cáchira, Bucaramanga. 2019

quienes le darán un aire distinto a este tradicional grupo de bellezas que suelen ser la imagen de dicha cerveza, teniendo su debut en el próximo Carnaval de Barranquilla”. (Vanguardia.com, 2013)

Ser elegida “Chica Águila” conlleva un orgullo relacionado con pertenecer al grupo de las más bellas del país, pero, además, con otros atractivos como el de ser asociadas a una élite de chicas divertidas y deseadas. Las “Chicas Águila” son vistas y promocionadas en los lugares y contextos más exóticos, donde es habitual la fiesta y la cerveza; además, viajan por todo el país, salen en los comerciales de televisión y la imagen de sus cuerpos se imprime en los almanaques que se distribuyen por las tiendas de barrio o bares (*Figura 68*), y son un toque erótico en los talleres de mecánica automotriz. Sin embargo, en los últimos tres años, la estrategia de la campaña ha empezado a incluir los fenotipos de la mujer oriental, china o japonesa.

Las propias encargadas o «impulsadoras» comunican de voz a voz a los hombres que a determinada hora habrá “Chicas Águila”. En algunas ocasiones, las cervezas son exhibidas en hileras repetitivas de botellas que hacen eco de los cuerpos expuestos, que igualmente simulan ser objetos de estantería para ser tomados.

La campaña fue creada por el publicista Nacho Martínez en 1999, y a la primera convocatoria se postularon trescientas mujeres de las cuales fueron seleccionadas tres de tipología diferente para representar tres conceptos: color, cuerpo y sabor. La estrategia fue cuidadosamente sustentada sobre algunos elementos técnicos, locaciones, trajes, canciones, y apoyada por los mejores fotógrafos contratados en el exterior.

Es bueno recordar al presidente de la Cervecería Bavaria, propietaria de la marca Águila, Richard Rushton en una entrevista con el periódico *El Heraldo*, quien luego de contar orgulloso que en 2012 se vendían en Colombia 76 cervezas cada segundo (7707 millones de unidades al año), respondió a la siguiente pregunta:

—¿No han pensado, en pro de la equidad de género, en algo así como los “Chicos Águila”?

—Para nosotros, las chicas (se refiere a las “Chicas Águila”) son la alegría y la belleza de este país, son un símbolo de la mujer colombiana, y al final lo que estamos haciendo es construir una plataforma para que estas mujeres sean embajadoras de la alegría [...]. (2013)

Así pues, a la junta de Bavaria no le interesa una versión de los Chicos Águila, pues está claro que la campaña es sexista. Segundo, sostiene que la alegría y la belleza de Colombia dependen de los cuerpos estereotipados de estas modelos escogidas en Colombia’s Next Top Model, es decir, pretenden de manera espúrea e interesada que estas modelos son el símbolo de todas las mujeres colombianas (El Heraldo, 2013).

Las chicas del calendario

Un producto que se desprende de la campaña las “Chicas Águila” es el calendario (*Figura 69*), que merece mención aparte. Es curioso pensar que la función del calendario, verbigracia, informar sobre los días y los meses, incluso, en algunos casos más tradicionales sobre las fases de la luna y los nombres de los santos para cada día (almanaque La cabaña o



Figura 69. Calendario de las Chicas Águila. Publicidad Bavaria S.A, 2012.

Bristol, por ejemplo), nada tiene que ver con cuerpos desnudos o semidesnudos en actitudes eróticas. Sin embargo, son varios los calendarios que se distribuyen en el mundo con estos motivos erotizados, en diferentes escenarios temáticos como la venta de neumáticos para automóviles, los automóviles mismos, torneos de fútbol, etc.

En Colombia, los temas más recurrentes sobre los cuales gira la iconografía de los calendarios han sido el Sagrado Corazón, la Virgen de Guadalupe, la Virgen del Carmen, el Divino Niño, las almas del purgatorio, el paisaje europeo



Figura 70. Taller de mecánica automotriz en Bucaramanga, 2019

alpino y mediterráneo, las pinturas románticas de amantes shakesperianos, las mujeres prerrafaelitas en entornos de flores y objetos simbólicos, y, por supuesto, las modelos en bikini.

Lo común es ver en los calendarios el estereotipo de mujer joven, bella y generosa en formas. Esta mujer esplendorosa sola o acompañada, suele sostener una botella, como fetiche fálico¹⁴. Otras veces está al lado de un auto, algunas veces limpiándolo con esponja y espuma, o junto a la imagen de un repuesto agrandado en escala, como una bujía eléctrica, por ejemplo. La bujía eléctrica también tiene forma fálica, echa

¹⁴ La mujer fálica, esplendorosa en su omnipotencia, a veces amenazadora y castradora, que, en muchos casos, exhibe un objeto que le fue acoplado, es decir, el objeto publicitario. Este ocupa el lugar de un falo imaginario, esencia de los más recónditos deseos infantiles del niño: el fetiche. (Campos, 2008. p. 171.)

chispa y genera poder para el vehículo. Este último tipo de imágenes, al no poder ser aceptadas fácilmente en cualquier espacio de la casa, suelen exhibirse en lugares a los que acuden, de preferencia, los hombres, como las tiendas donde se vende cerveza (llamadas popularmente guaraperías) o los talleres de mecánica. (*Figura 70*)

En estos espacios engrasados y con olor a gasolina, su tipología latina ha competido con las supermodelos europeas y norteamericanas de los almanques Goodyear o Pirelli. Los de las “Chicas Águila”, quizá por su misma tosquedad han tenido una buena aceptación en los lugares públicos antes mencionados.

Afiches: Fútbol y patria.

Otro aspecto interesante es la manera como las modelos de la cerveza expresan su gusto por el fútbol. A continuación, describimos algunas de las imágenes de las “Chicas Águila”.

Afiche 1

La modelo aparece en perspectiva de tres cuartos, arrodillada en la arena donde rompen las olas y sobre un fondo de un mar azul perfecto. Su tanga es pequeña, amarilla y se lee insistentemente “Águila”, mientras que, en su sostén, que deja los senos medio expuestos, aparece solo un fragmento de la palabra; también se muestran los colores de la bandera. La actitud de la modelo es de plena celebración, sus puños así lo insinúan en la imitación del gesto que hacen los futbolistas cuando marcan un gol, acompañado de un grito y dirigiendo el rostro al cielo con los ojos cerrados (*Figura 71*).



Figura 71. El avioncito, Chica Águila celebrando gol. Publicidad Bavaria S.A., s.f.

Afiche 2

La modelo, esta vez con blusa playera, corre de frente hacia el espectador sobre una baja línea de horizonte que demarca perfectamente, en franjas, el cielo y la arena. Como pequeño detalle, en su mano derecha usa una pulsera y unas cintillas con la bandera colombiana, la cual también está pintada en sus mejillas. La chica parece gritar ¡gol! mientras con sus brazos imita el vuelo de un avión. Este gesto de celebración es una de las tantas formas que se inventan los futbolistas como sello personal ante la afición (*Figura 72*).



Figura 72. Modelo celebrando. Publicidad de Bavaria S.A.

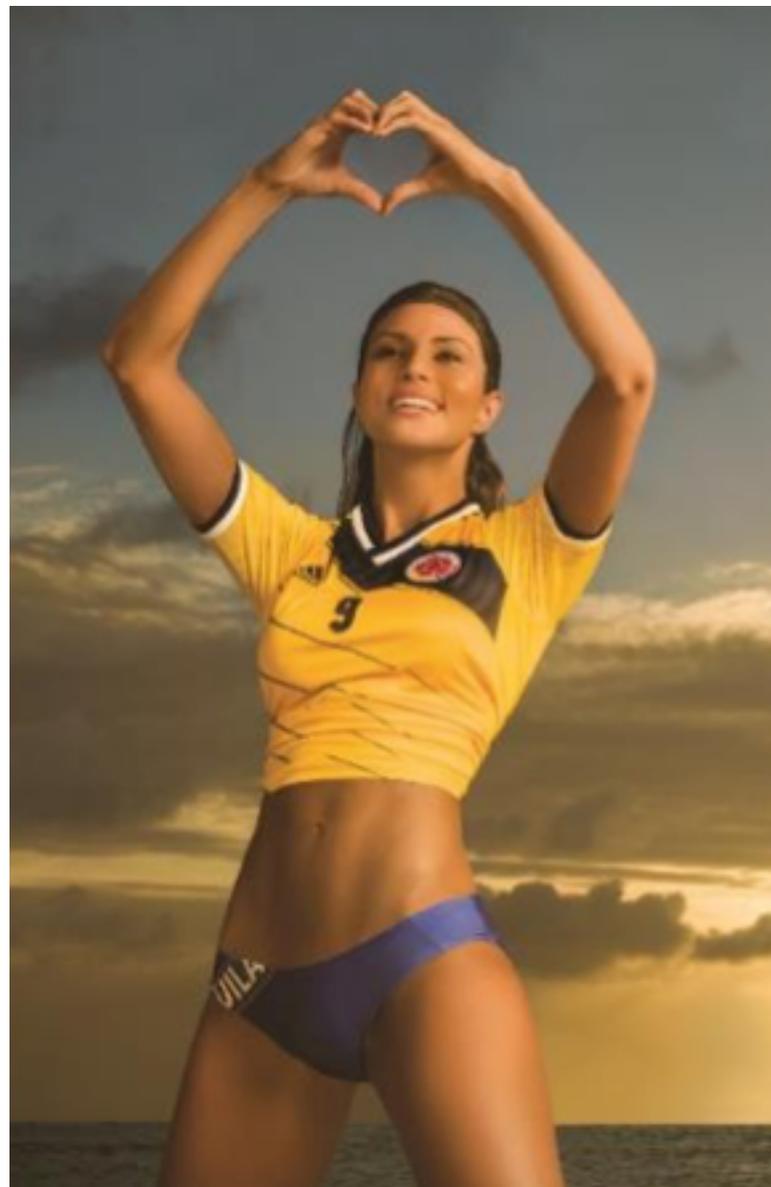


Figura 73. Chica Águila haciendo señal de corazón.
Publicidad de Bavaria S.A. s.f.

Afiche 3

La modelo (*Figura 73*) aparece de frente al espectador y en contrapicado, con una tanga azul muy pequeña donde se lee parte de la palabra “Águila” a un lado de la pelvis, también viste una pequeña camiseta de la Selección Colombia de Fútbol, recogida sobre el ombligo para dejar ver el abdomen. La modelo está contra un atardecer marino y con los brazos en alto dibuja con las manos la forma de un corazón contra el azul grisáceo del cielo. Más adelante revisaremos la expresión “Colombia es Pasión”.

Podríamos seguir describiendo muchas otras que salen al espacio público. Los cambios de una a otra son sutiles. En algunos afiches aparecen dúos, tríos y grupos celebrativos, algunas veces enarbolando la bandera de Colombia.

Las constantes son el paisaje marino o en su defecto el campo de fútbol, la tanga y el sujetador con la tipografía de la cerveza Águila, los colores de la bandera colombiana y las expresiones de alegría y celebración desbordadas. La mayor parte de las poses de estas modelos emulan las celebraciones de los futbolistas, una forma de transferir la figura masculina al cuerpo erotizado de la mujer. Vale la pena que aclaremos que, aunque el fútbol también es un deporte practicado por mujeres es minoritario en el contexto de la sociedad colombiana.

Ahora preguntémosnos por qué fútbol y patria en las “Chicas Águila”. Colombia es un país cuya historia está inevitablemente cruzada por la violencia.

En este escenario, los gobiernos no han dudado en la efectividad de usar cortinas de humo. En ese sentido, se apropia todo tipo de alegría efímera o señales de felicidad ante el triunfo ajeno,

y en ese terreno están el fútbol, con la Selección Colombiana y el ciclismo entre otros deportes. Pero es el fútbol el que quizás ha aflorado con mayor potencia en las masas, más aún cuando parece haber emergido una nueva generación de jugadores que se mueve y protagoniza un rol sobresaliente en el mercado internacional. Este caldo de cultivo es propicio también para la aparición de un público enorme que disfruta pero que proyecta un nuevo sentir lúbrico-patriótico a través del deporte. En Colombia, en ámbitos vulgares masculinos, se suele referirse al trasero de la mujer como “buena bola” cuando este es prominente.

“Colombia es Pasión”. Campaña publicitaria para la imagen de país

La alienación del espectador en favor del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa de este modo: cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo en relación con el hombre activo se hace manifiesta en el hecho de que sus propios gestos dejan de ser suyos, para convertirse en los gestos de otro que los representa para él. La razón de que el espectador no se encuentre en casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes (Debord, 2002, p. 49).

A mediados de los 90, bajo la presidencia de Álvaro Uribe Vélez, se crea una marca de posicionamiento para el país a



Figura 74. Chica Águila con bandera de Colombia. Publicidad Bavaria S.A., s.f



Figura 75. Logo Colombia es pasión. Marca País, 2005.

la que llaman “Colombia es Pasión”. Es difícil desligar esta campaña de marca del legado del expresidente por ser este un periodo especialmente marcado por una descarnada corrupción y, en particular, por la aparición de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), en el que también tuvieron un gran protagonismo las torturas y los desalojos masivos de campesinos y los llamados “falsos positivos”, entre otros¹⁵. La situación del país, a causa de la acción de los diferentes actores de la violencia, guerrilleros, militares, paramilitares y narcotráfico, proyectaba en el ámbito internacional una imagen de inseguridad. Según datos ofrecidos por un estudio de Lina María Echeverri, Eduardo Rosker y Martha Lucía Restrepo, publicado por la revista *Scielo, Estudios y Perspectivas en Turismo*,

[...] existen países que padecen problemas de imagen y por ello crean marcas de posicionamiento. En 2004 las entidades Artesanías de Colombia, ProExport Colombia e Inexmoda acordaron liderar la creación de una marca que más allá de promover la presencia del país en el mundo a través de la moda y la artesanía, lograra mostrar una imagen que no se asociara a la corrupción y el terrorismo [...] (2010).

Siguiendo con algunos datos tomados de este estudio, en el año 2005 el investigador encargado de la campaña para la creación de la marca David Lightle, en su pregunta de inicio

15 “Falsos positivos” es el nombre dado por los medios de comunicación al asesinato, por parte de las Fuerzas Militares, de campesinos, jóvenes de sectores populares o en condición de marginalidad para presentarlos como trofeos de guerra y recibir recompensas o ascensos.

indagó a los colombianos: ¿Ustedes que son? Y determinó un elemento en común en los colombianos, la pasión. A la firma norteamericana Visual Marketing Associates VMA se le encargó la creación de un logotipo, materializado en la imagen del corazón, en el que se buscó encarnar cinco elementos de pasión: el corazón, el fuego, una silueta femenina, el color rojo y una flor”. (Echeverri *et al.*, 2010, p. 414). (Figura 75)

A la campaña se unieron artistas de diferentes modalidades de expresión. Artistas plásticos fueron pagados para prestar su talento, y a su estilo pintaron, sobre matrices tridimensionales de un gran corazón, objetos que fueron expuestos en ciudades de alto flujo turístico como Cartagena de Indias. Otros, como los cantantes Carlos Vives y Juanes, ofrecieron su fama para portar la marca país. También participaron grandes empresas nacionales y extranjeras como el café Juan Valdés y los almacenes Éxito y Carrefour, entre muchas otros.

La campaña tuvo éxito y se vieron resultados hacia 2006 y 2007, con indicadores del crecimiento en las exportaciones y la inversión de empresa extranjera. Luego, años más tarde, este tipo de campañas seguiría, transformándose en otras similares como la de años recientes que decía “El riesgo es que te quieras quedar”, poniendo como ejemplos a personajes de la farándula que son extranjeros y que se quedaron y lograron éxito en Colombia.

Veamos algunos recursos simbólicos manejados en esta campaña: relacionar corazón y fuego puede ser una estrategia solapada de involucrar la marcada vocación católica de los colombianos, materializada en uno de los íconos religiosos más representativos: el Sagrado Corazón de Jesús, cuyo corazón arde. Así mismo, Sintetizar visualmente la imagen de

una figura femenina y asemejarla a una flor también parece alimentar y perpetuar de estereotipos. La mujer es una flor; es más, parece ser que se insinúa una orquídea en los pétalos alargados. El rojo que completa la imagen con su intensidad característica.

Playa y carnaval. Belleza tropical

Ay, no hay que llorar,
que la vida es un carnaval,
Es más bello vivir cantando.
Oh, oh, oh, Ay, no hay que llorar,
Que la vida es un carnaval
Y las penas se van cantando.
Todo aquel que piense que la vida siempre es cruel,
Tiene que saber que no es así,
Que tan solo hay momentos malos, y todo pasa
Todo aquel que piense que esto nunca va a cambiar,
Tiene que saber que no es así,
Que al mal tiempo buena cara.

Letra de la canción *La vida es un Carnaval* (estribillo y segunda estrofa), escrita por Víctor Daniel (1998), producción y arreglo de Isidro Infante. Intérprete: Celia Cruz.

La canción infinidad de veces interpretada por la artista cubana Celia Cruz, pareciera ser el fondo musical de las escenas de rumba en las que siempre están felices las “Chicas Águila”. Intentaremos desglosar algunos elementos esenciales que hacen de la playa tropical un estereotipo muy usado en el contexto colombiano.



Figura 76. Chicas Águila en carnaval. Publicidad Bavaria S.A., s.f.

Es evidente que lo primero que comunican estas imágenes es un estilo de vida en el cual todo está bien para las mujeres que comparten ese ritual de la celebración.

En esta primera imagen la playa al caer la tarde, por lo tanto, hay en el cenit un azul de cielo que agoniza y la franja amarilla del atardecer apenas permanece en el horizonte. La ya oscura frondosidad de las palmeras parece resguardar la intimidad de la escena de las bañistas o afroditas contemporáneas (*Figura 76*).

Las “Chicas Águila” bailan en tanga y sujetador tricolores, con el rojo en posición central, mueven los brazos extendidos mientras sus cuerpos parecen girar al ritmo de la música,



Figura 77. Grupo de las Chicas Águila. Publicidad Bavaria S.A. s.f.

acariciados por la brisa marina¹⁶; que esparce confetis o formas vegetales. Algunas tocan sus cabelleras y otras sostienen instrumentos musicales como las tamboras, instrumento de percusión membranófono usado especialmente en el litoral pacífico, y las maracas, instrumento de oscilación regularmente hecho con la piel seca del totumo y semillas o piedritas en su interior. Esta fotografía en concreto se asemeja a aquel nacimiento de Venus, pintado por Botticelli, aunque esta vez la escena sucede al atardecer, otro de los momentos de este astro. (Ver imágenes 77 y 78).

Como vemos la campaña “Chicas Águila” define sus modelos bajo el concepto de una agencia de modas. Interpretándolo de otra forma, parece que estas modelos están en una pasarela

¹⁶ Los vientos céfiro, personificados son esenciales en la Venus de Botticelli y son ellos los que hace ondular su cabellera.



Figura 78. Selfie grupal de las Chicas Águila. Publicidad Bavaria S.A. s.f.

natural, sobre un fondo que remite también a la atmósfera y las ficciones del carnaval. Este es un ritual de transformación donde se danza y se bebe en abundancia, disfrutando de todos los placeres carnales. En el caso concreto del Carnaval de Barranquilla¹⁷, Colombia, hay desfiles de carrozas, de bailarines y reinas en los cuales se expresan y materializan imaginarios culturales del pueblo barranquillero. (Figura 79)

Racialidad y categorías de inclusión

La publicidad de las “Chicas Águila” pone en escena mujeres de tipos raciales diferentes. De acuerdo a lo expresado por el



Figura 79. Escena del carnaval de Barranquilla.
Fotografía de Miguel Ángel Toloza

gerente de Bavaria, las “Chicas Águila” quieren representar a la mujer colombiana. Suponemos es una estrategia innegociable para el jurado de Colombia’s Next Top Model, con la intención de ampliar la cobertura de público masculino, dando gusto a la variedad de demanda y las diferentes preferencias. Sin embargo, mientras se incluye la tipología de belleza norteamericana y la europea (Figura 80), que no son comunes en la sociedad colombiana a pesar de la globalización, se excluyen tipos de mujeres propios de las más de ochenta culturas indígenas

¹⁷ Barranquilla, fundada en 1813, cuenta con una población de 1.206.000 habitantes (censo 2018) y es la capital del Departamento del Atlántico. Ubicada en la ribera occidental del río Magdalena, es un puerto marítimo muy importante en la historia del desarrollo del país. Es famosa por su Carnaval, en el que desfilan personajes extravagantes en disfraces multicolores, carrozas temáticas y reinas del carnaval con un trasfondo musical de ritmos como la cumbia, el merecumbé, la salsa, la champeta y el reggaetón.



FFigura 80. Grupo de Chicas Águila. Publicidad Bavaria S.A., s.f.

colombianas (arhuaca, inga, kamentsá, etc.)¹⁸. Esto podríamos ampliarlo a otras categorías de mujeres. Bastaría con señalar que no incluyen una mujer con obesidad, o a una muy delgada que no entre en la categoría de la mujer exótica del trópico, o a una que pase de los cuarenta años y a la que probablemente sí le guste mucho la cerveza, la playa y la rumba.

Dentro de esa presunta variedad racial y sus particulares

tipos de belleza, consistentes con las proporciones europeas, persiste también la idea de insertar referencias a la belleza de la mujer tropical. En esos modelos entrarían tipologías tan promocionadas como las nativas de Haití, de Tahití, de las islas antillanas y, en general, de las costas del Caribe.

Existen ejemplos singulares e interesantes de fusión como el de la *pin-up passion*, Angeliqye Noire (**Figura 81**), en la que

¹⁸ El DANE, (Departamento Administrativo Nacional de Estadística), determinó, que el volumen de la población negra, afrocolombiana, raizal y palenquera en 2018 es de 4.671.160 personas, que corresponde al 9,34% de la población total nacional. En un informe de la ACNUR, (Agencia de la ONU para los refugiados) de 2011, y basado en fuentes como el DANE y el Ministerio de Cultura, algunas de las comunidades indígenas tienen la siguiente población, por dar solo algunos ejemplos: Arhuacos 22.134 personas, Awa 25.813 personas, Coconucos 16.492 personas, Embera-Chamí 29.094 personas, Embera-Dobidá 37.000 personas, Embera-Katio 38.259 personas, Guambianos 20.782 personas, Ingas 15.450 personas, Kankuano 12.714 personas, Kogui 9.111 personas, Pijaos 17.000 personas, Wayúu 270.413 personas, Yanacona 33.253 personas y Zenú 283.052 personas. (https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/Pueblos_indigenas/2011/Comunidades_indigenas_en_Colombia).



Figura 81. Angélique Noire. Top Black Pin Up Destined To Be An Icon. Pin Up Passion, s.f.

se cruzan aires africanos, filipinos, nativos norteamericanos y caucásicos, y en el que quizás encontremos algún eco del rostro de la supermodelo Naomi Campbell.

En la escena internacional, la belleza tropical y latina podría ejemplificarse en la popularización de la norteamericana de

origen puertorriqueño Jennifer López, la brasileña Adriana Lima y la cubana Claudia Sampedro, entre tantas otras. En Colombia, este modelo de mujer está representado, en su mayoría, con las mujeres de Cali y la costa Caribe, en especial por el prestigio que han ganado las barranquilleras debido al reconocimiento mundial de Shakira Mebarak, Sofía Vergara y Angie Cepeda, por ejemplo.

Este fenotipo de mujer latina es ampliamente manejado en la publicidad de las “Chicas Águila” como garantía de los elementos que, como dijimos antes, supuestamente les son propios: sinuosas curvas, pieles bronceadas, alegría y ritmo. Puede afirmarse que es una constante, junto a los demás fenotipos que utilizan y que fusionarían la ecuación entre genes y contexto cultural, incluyendo, por supuesto, el paisaje playero.

3.3. MUJER PAISAJE Y CULTURA. ENFOQUES SOBRE LA FIGURA FEMENINA

Alejandro Obregón

La pintura *Violencia* fue realizada en 1962 por Alejandro Obregón. La primera vez que la vimos, en el Museo Nacional de Colombia, surgieron algunas evocaciones de la infancia, porque lo que impactaba de aquel óleo gris que había recomendado Germán Rubiano Caballero, el profesor de Historia del arte colombiano, era que algo no andaba bien. (*Figura 82*)



Figura 82. *Violencia*. Alejandro Obregón, 1962.

Antes de referirnos más detalladamente a la obra *Violencia*, conozcamos un poco del artista. Alejandro Obregón (1920-1992): nacido en 1920 en Barcelona, España, de padre colombiano y madre española, se trasladó con sus padres a los seis años a Barranquilla, Colombia. En 1929 se reinstala con su tía en Barcelona. Después de cinco años volvió a Colombia y se instaló en Cartagena, en la costa caribe. Se convierte en un protagonista importante del arte y, en especial, de la pintura. Su pintura es de un expresionismo mágico, que seguramente está relacionado con su interés en construir escenarios paisajísticos en los cuales la fauna y flora del Caribe interactúan con las fuerzas y los elementos de la naturaleza, atmósferas, rayos, océano y luz, para configurar experiencias pictóricas llenas de dinamismo, fuerza y color.

En sus cuadros aparecen animales que encarnan asociaciones del paisaje y la cultura del Caribe, los Andes y su país de origen, las barracudas, el cóndor y el toro. En las décadas de los 80 y 90 los colores brillantes, puros y cálidos, fueron la característica predominante debido al uso del acrílico. (**Figura 83**).

Sin embargo, anteriormente en los años 60, el artista tiene una fase pictórica en la cual además de usar el óleo, la neutralidad cromática, el uso de grises es la cualidad especial. Podemos decir que es una etapa nada mágica ni carnavalesca.

La primera impresión que genera la pintura es la de estar viendo un paisaje y simultáneamente observar el cuerpo de una mujer muerta.

El paisaje está prácticamente sugerido en dos planos contrastados que cortan la pintura en dos franjas horizontales, cielo y tierra. El cielo sugerido en un plano gris pero muy luminoso, que recuerda a las atmósferas que hiciera Turner para las *Olas rompiendo contra el viento*, pintura realizada entre 1835 y 1840. La tierra montañosa y un horizonte de mar a la derecha están insinuados por las formas y volúmenes de sepias abismales y blancos recortados contra el fondo, un método en apariencia fácil y sencillo para sugerir una lectura mental de un escenario tenebroso y trágico. Los caracteres anatómicos de una mujer muerta y sin brazos se manifiestan en especial por un rostro lacerado, un seno y un estómago hinchados que sugieren el estado de embarazo.

El asesinato de una mujer encinta se convierte en estereotipo moral que psicológicamente compromete y conecta con los



Figura 83. *Flor carnívora*. Alejandro Obregón, 1980.



Figura 84. Masacre del 10 de abril. Alejandro Obregón. 1948.

más profundos afectos como ser humano. Obregón es acertado al elegir su modo de hacer en esta pintura al saber concertar géneros pictóricos como paisaje y desnudo, y los conectores sensibles de mujer madre y naturaleza. Figura femenina y territorio comparten un significado que, si el espectador experimenta se asocia al contexto de nación.

Alejandro Obregón estudió a grandes maestros como Goya, Rembrandt y Picasso, de los cuales es fácil reconocer en esta pintura elementos esenciales para su impacto emocional, como el dramatismo del contraste llevado al límite entre la luz y las sombras, la determinación tajante de las zonas protagonistas y la medida, tanto de los detalles claves como de los acentos mínimos de color, en este caso, la pizca de rojo¹⁹.

Así en su pintura *Masacre del 10 de abril* (1948), (**Figura 84**), aparecen elementos expresivos de fuerte evocación picassiana, como las manos empuñadas y los pies crispados que encarnan el dolor resistido, y la manera teatral de ubicar a los personajes en el espacio del cuadro como rectángulo escénico. En esta pintura, abajo, aparece la representación del cadáver de la mujer cubierta con una manta blanca, al cual se aferra un niño en sepia, con una herida en las costillas. La pintura está considerada como una obra emblemática del arte nacional.

“En Colombia la violencia no desaparece, se transforma” (Valdés, 2017, párr. 1). La frase del director del Instituto de Medicina Legal en Colombia parece sentenciar el drama

19 El punto de vista no deja de recordar, aunque es posterior a la antidramática pero siniestra obra de Marcel Duchamp *Etant Données*, de 1966 y actualmente en el Museo de Filadelfia.

20 “Nuestra historia apenas alcanza a recordar la religión y el idioma, las técnicas, los animales y los productos que trajeron los españoles. Del enorme saqueo que enriqueció a Europa, del régimen de genocidio terror que impusieron los españoles por casi cuatro siglos contra indígenas y esclavos, nadie da cuenta y toda mención es considerada inconveniente: El ahorcamiento, el empalamiento, la amputación, la castración, los azotes eran castigos frecuentes pero esta violencia se ejercía desde el poder y estos siempre han tenido licencia para matar y robar, especialmente si lo hacen en el exterior, por una sociedad cómplice y hecha a su medida” (Ángel, 2011, párr. 5).

a que ha estado sometido el país desde diversos focos de generación de la violencia. Aunque el tema de la violencia en Colombia es tan complejo por el entramado de causas que la han alimentado, es necesario al menos, mencionar algunos apuntes que orienten y den marco a la obra de Obregón, pues se entrecruzan contextos como la conquista y presencia española, con su explotación indígena y africana²⁰, los enfrentamientos bipartidistas en una sociedad nueva, los asesinatos a líderes políticos, la emergencia de las guerrillas, el narcotráfico, los paramilitares y la delincuencia común, entre otros.

Tuvimos un siglo XIX violento, en el que las guerras civiles fueron constantes para dirimir confrontaciones partidistas a través de las armas. [...] el siglo XX despierta con una guerra civil de los Mil Días. [...] en 1948 vivimos la revuelta por el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y en 1953 se viene el golpe de Estado dado por Gustavo Rojas Pinilla. [...] Entre 1946 y 1966 se vuelven más intensas las formas de violencia civil, con alrededor de 200.000 muertos. (González y Molinares, 2010, p. 356)

En *Violencia*, Alejandro Obregón logra una representación que emocionalmente evoca una patología del asesinato instalada en la cultura, un paisaje dolido, herido y difícil de habitar. La decisión de utilizar el cuerpo femenino dentro del cliché de mujer paisaje, mujer desnuda, vulnerabilidad y fecundidad

podría generar algún tipo de crítica sobre el carácter patriarcal de la representación. Pero no da lugar por el giro contestatario que asume: no hay ningún tipo de poética celebrativa.

Obregón proyecta elementos contemporáneos para el abordaje del cuerpo, como la negación al uso estereotípico del desnudo femenino. En esta pintura se representa la figura como cuerpo real, cuerpo sensible que se afecta ante la infamia y al mismo tiempo cuerpo cultural en construcción que espera ser asistido y respetado. En esa vía, no puedo dejar de hacer asociaciones con artistas recientes como Lucien Freud y Jenny Saville.

Y, para concluir, considero importante de *Violencia* que es una pintura que, haciéndose a un lado de las complejidades del arte, tiene la virtud de ofrecer un fácil acercamiento para su disfrute y comprensión. Concluyamos, para ilustrar esta idea, con un comentario del historiador de arte, crítico de arte, curador y miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia:

Basta darle un vistazo a *Violencia* de Alejandro Obregón, para captar las implicaciones humanas y sociales de su tema político, como basta un vistazo a *Bachué* de Rómulo Rozo para penetrar el sentido de su tema mítico. La anterior no es una relación arbitraria. En mi trasegar por revistas, suplementos y diarios publicados desde 1840, una cosa tengo clara: que *Violencia* y *Bachué* son (como *María*, *La Vorágine* y *Cien años de soledad*), obras que le han llegado al común de la gente de manera directa, por fuera de las explicaciones de los críticos. (Medina, 2017, párr. 1)

Débora Arango

Es una artista colombiana (1907-2005), oriunda de Medellín, Antioquia, a quien se empezó a estudiar con especial rigor e interés sobre todo a partir de la década de los 90, porque se comenzó a dimensionar la relevancia de su obra y su decidida y valiente arremetida contra los modelos hegemónicos hacia la mujer. Abordó los márgenes sociales mediante personajes como la prostituta y las mujeres trabajadoras, así como la doble moral, y la hipocresía de las religiosas y la clase política. Aspectos que decididamente le trajeron dificultades y rechazos como artista y como mujer.

Cuando vemos el cuadro *La madona del silencio*, (**Figura 85**), pintado por Débora Arango en 1944, vemos una mujer semidesnuda, despojada y limpia de cualquier resquicio de sensualidad. Desde esta perspectiva, el título es una referencia irónica a las representaciones canónicas de las maternidades marianas de la pintura europea. Por el contrario, nos encontramos con la representación de una mujer autónoma y sola en el evento del parto con su recién nacido. Su cuerpo es de una densa carnalidad que no se contiene en apariencias, sino que se desborda desde sus volúmenes y gruesos pliegues.

Libre de toda idealización y de la composición triangular que regularmente mantiene en equilibrio divino a las madonas europeas, este cuerpo se dinamiza en la relación que se da entre la mirada de la madre y el bebé que cae a tierra. Recorriendo esa diagonal, una boca que revela dolor y asombro, unos senos llenos, los pliegues de un gran vientre que se ha desocupado y un brazo robusto que como gran herramienta afronta



Figura 85. *La madona del silencio*. Débora Arango, 1944

el momento del parto; las piernas se abren para enmarcar lo que composítivamente funciona como un gran rombo

desequilibrado. El encuadre delimita un espacio que apenas da tregua para que el cuerpo quepa, un espacio urbano anónimo y sombrío.

Podemos interpretar la escena como una mirada que afronta la organicidad del acto, el peso y la circunstancia de la animalidad y la fuerza individual de la mujer. La imagen provoca descarnadamente al espectador, sumergiéndolo en la profundidad del drama humano ante el dolor y la vida. Y es que, finalmente, la pintura, en su concepción, parece querer redirigir críticamente las representaciones convencionales hacia todas aquellas madres indígenas, campesinas, prostitutas o simplemente mujeres solitarias que han debido afrontar solas su parto, en medio de la insensibilidad y desigualdad social.

Nos parece importante relacionar esta obra de Arango con la pintura de Frida Kahlo *Mi nacimiento* (Figura 86), realizada en 1932, el mismo año en que sufrió un aborto y también la muerte de su madre. La complejidad de la intención es muy diferente, ya que Frida se autorrepresenta en ese niño nacido inerte y, según David Lomas en “Kahlo y la imaginería médica”, “la artista establece una relación con la madre dolorosa, quien observa la escena desde una lámina sobre el cabecero de la cama” (Lomas, 2007, p. 337). Sin embargo, lo que nos interesa hacer común entre las dos artistas es el hecho de que asumen con irreverencia un punto de vista desde el cual la figura femenina era impresentable. David Lomas sostiene que “la imaginería médica es una impresionante y novedosa faceta de la pintura de Frida Kahlo. Mediante su uso registra aspectos de la experiencia que según el dictado de la convención social deberían permanecer privados y restringidos”. (Lomas, 2007, p. 327)



Figura 86. *Mi nacimiento*. Frida Kahlo, 1944

La reflexión de Lomas puede ser llevada también a Débora Arango, quien igualmente traspasa ese borde entre lo público y lo privado, además, en un contexto social y político en Antioquia y en Colombia bastante intolerante a estas expresiones, y menos viniendo de una mujer.

Mirando otras de sus pinturas encontramos rasgos comunes, personajes femeninos irreverentes, disgustados, desafiantes y asediados; militares, políticos y religiosos (*ver Figura 87*); figuras potenciadas por las líneas y por sus formas rotundas. Esa variedad de personajes representados permite acercarse a la obra desde diferentes ámbitos que la artista vivió y



Figura 87. *El recreo*. Las monjas y el cardenal. Débora Arango, 1987.

registró, pero uno de los más valiosos es su compromiso con la reivindicación de la mujer, desde su mismo cuerpo, desde la sexualidad. Según Sol Astrid Giraldo:

Con Débora, las mujeres se miraron por primera vez a sí mismas fuera de los esquemas y la estructura de poder del ojo patriarcal al que también se habían plegado otras pintoras que la precedieron [...]. Con este giro, las mujeres dejaron de ser miradas, para mirar y mirarse por primera vez. Es decir, se convirtieron en sujetos autónomos y testigos de sus propios cuerpos y de su mundo. (2009, p. 28)

De ahí la dimensión que cobra la artista como un testimonio de una época desde tantos ángulos, como una mujer que, perteneciendo a la burguesía antioqueña, es capaz de salirse, como mujer y como artista, de los moldes convencionales sobre los cuales funciona la sociedad; que se permite habitar los diferentes escenarios de la vida pública, permitidos solo para el lente masculino. Para Santiago Rueda (2011):

Arango opera como un fotógrafo de la calle, como un *voyeur*, como alguien que tiene acceso a los lugares que la cultura élite ignora [...]. Arango sin duda fue más lejos que sus colegas desafiando el buen gusto, a la buena pintura, dejando atrás la épica nacionalista y la historia de los historiadores, reflejando imperfecciones y bajezas de lo humano de una manera que lo grotesco y lo divertido son solo uno [...] (párr. 10).

Fernando Botero

Es un artista colombiano nacido en Medellín en 1932. Realizó estancias cortas en Barcelona y Madrid (1952) y en Florencia (1953), las cuales serán importantes en cuanto al conocimiento del arte europeo y, en particular, de algunos referentes que habrán de influir para perfilar su obra, como Andrea Mantegna, Paolo Ucello y Piero de la Francesca. En 1955, viajó a Ciudad de México y luego, en 1960 a New York, momento que será importante para el reconocimiento internacional de su obra, al punto que en 1962 el Museo de Arte Moderno de Nueva York adquirió sus pinturas *La Monalisa a los doce años* y *Los niños de Vallecas*, realizado en homenaje a Velázquez.

Botero es conocido en todo el mundo por una estética que, de manera informal, una parte del público asocia con figuras femeninas a las que llama “las gordas de Botero” (**Figura 88**), a lo que el artista aclara que nunca ha pintado mujeres gordas, sino que se interesa por la sensualidad del volumen. En efecto, la característica principal en la variada temática de sus obras es la exageración anárquica en las proporciones de los volúmenes tanto en la figura humana como en la fauna, la flora e incluso en los objetos de los bodegones. Hay que aclarar que Botero desarrolla su obra tanto en pintura como en escultura y dibujo, con reconocido éxito en los tres medios.

El uso de la figura femenina en Botero puede agruparse en algunos nichos temáticos. Primero, las reinterpretaciones de grandes obras de la historia del arte como *La Monalisa* y *La dama del armiño* de Leonardo Da Vinci, *La infanta Margarita* de Diego Velázquez y *Mlle. Caroline Riviere* de Ingres, por



Figura 88. *En la playa*. Fernando Botero, 1998.

mencionar algunas (**Figura 89**). En estas interpretaciones es muy evidente la caricaturización de los personajes femeninos y la emergencia de lo grotesco. En segunda instancia, esta misma característica cobra relevancia cuando hace representaciones de bailarinas, bien sea de ballet o flamencas, pues la ligereza y levedad con que se asocian estos estereotipos de belleza se ven claramente asaltadas (**Figura 90**).

Un tercer nicho de representaciones lo constituyen personajes femeninos relacionados con la vida pública colombiana, en las que entran en escena desde la primera dama de la nación hasta mujeres de provincia, e, incluso, prostitutas divirtiéndose en el baile popular o fumando un cigarro, (**Figura 91**).

Si nos remitimos a la plasticidad de las obras podemos disfrutar de un uso del color realmente magistral, y una candidez



Figura 89. *Mona Lisa*. Fernando Botero, 1978.

poética en los personajes de pueblo dentro de paisajes con árboles, frutos y pájaros bastante robustos también. De hecho, estas características formales se ven mayormente afianzadas en la rotunda tridimensionalidad y lo táctil de las esculturas, frecuentemente realizadas en bronce y en mármol.



Figura 90. Bailarina. Fernando Botero



Figura 91. Bailarines. Fernando Botero, 2002.

El elemento conceptual que nos interesa en la obra de Botero es la manera como logra estructurar un universo propio en torno a la estética corporal, por fuera de las tendencias consumistas sobre la belleza del cuerpo. El estereotipo de mujer perfecta, mujer reina, mujer florera, como se quiera llamar, ha sido desterrado del mundo boteriano. Nos deja como opción poder disfrutar de unos elementos que articulan volumen, color y composición en escenas cuya atmósfera evoca el realismo mágico, dimensión estética en la cual podemos tomar el relato popular, la exageración, la inocencia y un humor refinado y el capricho o el ridículo humano sin condenarlo, sino por el contrario, sublimándolo en asombro y gracia.

Nubia González, en su tesis doctoral (2006), hace un análisis sobre la relación que hay entre la obra de Botero y el realismo mágico²¹ y enfatiza el elemento de la exageración como característica fundamental en el proceso del artista:

Otro de los aspectos por destacar en el individuo colombiano es la exageración. Es a través de ella como algunos artistas han podido transmitir realidades cotidianas que rozan el surrealismo, es la imaginación sin límites el eje en torno al cual la cruda realidad se sumerge en el universo mítico y colectivo, donde se desdibujan las fronteras entre la realidad y la ficción (p. 18).

Es que en realidad observamos que las mujeres que pinta Botero desprenden una sensación de refinada gracia que

genera empatía a partir de las memorias que conservamos de personajes femeninos de pueblo, reconocibles, además, con evocaciones familiares. Botero trasciende la mera representación de cuerpos estereotipados y nos permite acceder a lo sensible a través de la forma, esa misma sensibilidad que transmiten las venus de Willendorf y de Lespugue desde el sentido creador y sensual primigenio de sus volúmenes. En este sentido, es pertinente traer de nuevo un aparte de la tesis de González Ruiz, en la que cita a Vargas Llosa:

Los burdeles o prostíbulos que plasma Botero son escenario de la cultura popular del momento, libres de cualquier connotación sórdida. Son lugares con cierto aire de honesto negocio familiar que en la época de su adolescencia se solía frecuentar. Vargas Llosa considera que las mujeres de Botero están libres de lascivia y que el ingrediente sexual es en ellas inexistente. Son más maternales que fatales; son plácidas e inocentes: Las gordas de Botero no resultan solo, con sus encrespadas permanentes, sus uñas escarlatadas y sus frondosas arquitecturas sin huesos, una estilizada fantasía de la “hembra ideal” del mundo latinoamericano de los cuarenta y cincuenta; sus espesas figuras encarnan sobre todo la mujer madre, el supremo tabú, la que da al ser, amamanta la especie y es columna vertebral del hogar. (2006, p. 103)

21 González (2006) cita a Seymour Menton para definir realismo mágico: «El realismo mágico es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estetoscópico, con la introducción un poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador en su museo o al lector en su butaca».

No hay entonces en las figuras de Botero una invitación a la visualidad mórbida como en las obras de Balthus o ciertas venus recostadas, aparentemente sumisas. Pero sí hay un placer en la plenitud de las formas redondas que se regodean en la abundancia y en la generosidad de la robustez, formas corporales que se articulan y complementan entre sí para completar una experiencia que se da también en los colores y la anécdota que se evoca (*Figura 92*). Esas anécdotas se enriquecen con el plano de color de alguna ventana, un arco o una puerta, con una cortina estampada, con objetos llenos de magia como las pequeñas bombillas pueblerinas, como de Navidad o de prostíbulo. Cuando no son los objetos o la naturaleza misma, son otros personajes que hacen imaginar historias de una realidad mágica llena de matices y desenlaces extraños.

En la obra de Botero encontramos personajes femeninos enormes y divertidos, con cabellos ensortijados, dorados o negros, con sus bucles y permanentes a la moda, con sus vestidos coloridos terminados en golas, las cuales, en sus fiestas o soledades en cualquier pueblito de Antioquia, nos remiten a las típicas historias de cualquier sociedad en el mundo. Son escenas que nos permiten recuperar del olvido la magia de las historias pueblerinas.



Figura 92. La casa de María Duque. Fernando Botero. Pintura, 1970.



**CUARTA
PARTE**

CAPÍTULO 4

**PROYECCIONES DEL DOLOR
EN LA FIGURA FEMENINA**

4.1 ANTECEDENTES

El entorno colombiano

Antes de realizar las pinturas que tocan este asunto del dolor, proyectado en la figura de la mujer, es preciso mencionar que hubo un periodo de producción en el cual se definieron rasgos distintivos que persistirían por cerca de diez años, entre 1995 y 2007.

Ese proceso se inició durante la maestría en pintura en Chelsea College o Art and Design, en Londres, en 1994 y 1995, cuando, tras un proceso de decantación, llegamos a la realización de telas de gran formato vertical (3 m x 2 m), con imprimaturas transparentes y sin bastidor. Sobre dichas telas, que se colgaban del muro para que cayeran libremente, se pintaba apenas una pequeña zona con motivos muy simples que aludían a relatos del conflicto armado en Colombia, o también con microrrelatos autobiográficos. Por ejemplo, en alguna de esas pinturas se abordaba un autorretrato caricaturesco, donde el personaje se sostenía de pie sobre un lago congelado que se agrietaba, como un estudiante latinoamericano descubriendo el invierno en la ciudad de Praga.

En otro autorretrato caricaturesco, una figura se posaba sobre un sofá rosado a la manera de las venus renacentistas, como una mofa al delicado tema de las diosas tumbadas. La intención de estas obras era desafiar de forma autobiográfica la propia posición, casi turística frente al arte europeo. En segunda instancia, aparece como reacción emotiva ante la literatura en torno a la posmodernidad.

Jean François Lyotard afirmó que la modernidad había muerto en Auschwitz, ya que, ante la incapacidad de los grandes relatos de la modernidad por responder a sus promesas de progreso y civilización, el individuo quedaba huérfano del gran proyecto. Según él, la posmodernidad se constituye en el grado cero de la cultura. A su vez, Vattimo habla de un pensamiento blando que abre las posibilidades a la emergencia de la multiculturalidad; en su conferencia consignada en el libro *En torno a la posmodernidad*, lo marginal tiene la oportunidad por fin, de acceder a los espacios del arte en los que el humor y la ironía como estrategias alcanzan un lugar especial.

Todo esto se tradujo en la voluntad de proponer lienzos enormes, casi crudos, en los cuales se registraban, de manera rudimentaria en el dibujo y sin virtuosismos, esos pequeños acontecimientos.

Otra pintura con este método se realizó para la presentación final en la maestría en Chelsea College of Art, en Londres, cuya exposición se denominó Final Show M. A. Art of Chelsea College of Art. Se trataba de una enorme tela de 3 m x 2,70 m que se tituló *El Santo*, en la cual solamente se pintó una zona pequeña y centrada de 30x40 cm, ligeramente desplazada hacia la parte superior, con el dibujo caricaturesco de un superhéroe latinoamericano sostenido sobre una pequeña mesa. Esta pintura fue presentada en el 36 Salón Nacional de Artistas de Colombia, en 1996.

La imagen parecía ofrecer una lectura absurda, pero en realidad estuvo inspirada en la idea de la fragilidad del superhéroe latinoamericano frente a los superhéroes norteamericanos de Marvel Comics. El pequeño personaje que porta una máscara similar a las de los luchadores mexicanos y de cuya

diadema simultáneamente sale una pluma, a la manera de las representaciones de indígenas en el cine, levanta sus brazos en ángulo, haciendo alarde de su fortaleza. Con dicho gesto se quería asumir, de forma crítica, un capítulo cultural y político colombiano según el cual, en los años noventa, se quiso dar participación política a los indígenas como gesto inclusivo del gobierno.

Sin embargo, a pesar de haber ocupado algunas curules en el senado y haber conformado la ONI, Organización Nacional Indígena, los indígenas seguirían siendo víctimas del oportunismo político en tiempos de elecciones, y también víctimas de desplazamientos de sus tierras.

En conclusión, el personaje de *El Santo* resume un ser patéticamente mortal, débil, pasado de moda, “humano”. *El Santo* es al mismo tiempo minoría indígena, antihéroe, autorretrato. Después de esta pintura vendrían otras siguiendo el mismo recurso plástico.

Una de esas obras es *El hombre del guanábano* (**Figura 93**), pintura participante en la versión del 39 Salón Nacional de Artistas de Colombia. En la tela, de 3 m x 2.70 m, se pintó el árbol de un guanábano (la guanábana, *Annona muricata*, es una fruta tropical de gran tamaño, de pulpa blanca, dulce y aromática, y cáscara delgada, dura, de color verde oscuro brillante, recubierta de espinas suaves volteadas hacia el ápice) cuyo tronco sube por el costado izquierdo de la tela hasta cubrirla en la parte superior con su ramaje. De entre el ramaje cuelga una figura que sugiere un suicida, pintado en tonos verde esmeralda y violáceos. La imagen se inspiró en la memoria de infancia del ahorcamiento de un hombre que se colgó del guanábano al que acudíamos a coger las frutas.



Figura 93. *El hombre del guanábano*. Germán Toloza, 2005.

El descenso del cadáver y su posterior traslado en una camilla hasta la ambulancia forense, configuró un recuerdo de intenso dramatismo.

No obstante, su precisión en la memoria, esta imagen es usada para aludir a otro tema, el del conflicto armado en Colombia, señalando la oposición entre la belleza del paisaje colombiano, caracterizado por su exotismo y abundancia, y la imposibilidad de habitarlo y gozarlo en las décadas de los años 80 y los 90, debido al riesgo que significaba viajar al campo. Ese peligro estaba dado por la amenaza siempre latente de ser víctima de secuestro extorsivo por parte de grupos armados ilegales, o de las entonces llamadas minas *quiebrapatas* (antipersona) sembradas en los montes colombianos, que convertían el territorio en un paisaje negado. La escena pictórica quiere sintetizar belleza paisajística, abundancia y muerte. Ivonne Pini lo resume así:

El paisaje es el espacio de la contemplación de lo bello, pero es también el espacio de la destrucción y la muerte. En ese paisaje pintoresco desaparecen personas, aparecen cadáveres, es el lugar para la exploración de un imaginario cotidiano que el artista no descuida. (Pini, 2008, p. 9)

La muerte está representada en el suicida, pero también en la ausencia de contornos paisajísticos que rodeen al árbol o a la figura humana, como amenaza y vacío. El tronco del árbol fue matizado con tonos violáceos porque se quería recordar la coloración de la tintura violeta de genciana que tradicionalmente utilizaban nuestras madres para curar infecciones en el cuerpo, y los granjeros para curar las heridas del ganado.

La estrategia de hacer analogías entre plantas y árboles con el cuerpo humano estuvo presente en varias pinturas de aquel periodo. Al respecto, la historiadora de arte Ivonne Pini escribe:

[...] pero sus pinturas aluden a situaciones que se dan todos los días en su contexto, ¿por qué? Porque nos insta a reconocer que el conflicto que vive el país debe verse como un fenómeno más complejo, para no dejarse llevar por esa tendencia tan frecuente, no solo en Colombia sino en Latinoamérica, de que los asuntos domésticos se eluden, se olvidan y parecería que la frecuencia de los hechos violentos vuelve inmune al espectador. No se trata para Toloza de tener afares recordatorios, ni de verdades incuestionables, se trata de comprender, hacer comprender y sensibilizar en torno a las situaciones que se dan en la sociedad que vivimos. Guardar memorias es un camino para acercarse al entorno, reconstruyendo un imaginario que muestra una realidad plena de contradicciones. (Pini, 2008, p. 9)

Junto a los elementos del paisaje en los que aparecen plantas como la yuca, la morera o el árbol del guanábano, o animales domésticos como las gallinas y el perro, empiezan necesariamente a aparecer figuras humanas, entre ellas, la femenina. Como en otras culturas, en la sociedad colombiana la mujer es vista en la familia como la que protege el hogar y la vida con mayor ahínco, pero también la que soporta el dolor durante y después en la guerra. Es ella quien debe afrontar que el conflicto armado les arranque a sus hijos o a su esposo, bien porque son reclutados por los grupos en conflicto, porque

caen en combate o en masacres, o porque son víctimas del desplazamiento forzado.

Antes pasar a algunas pinturas donde el dolor se aborda a partir de la figura femenina, citaremos al curador colombiano Santiago Rueda, contextualizando algunos elementos sobre las telas que estábamos haciendo:

En sus telas, como en la novela de Caicedo y como en buena parte de las obras de los artistas colombianos contemporáneos, entre los que podemos situar a Miguel Ángel Rojas, José Alejandro Restrepo, Juan Fernando Herrán y a la misma Beatriz González, el paisaje no se presenta como un motivo neutral, es un campo sintomático/pulsional donde la agresividad no proviene de la naturaleza sino de los excesos del temperamento humano, un escenario herido por las luchas por la tierra, el cauce incontrolable del flujo de capital y los cercamientos y encierros de la riqueza. En su “subpintura”, Toloza no ha renunciado a las técnicas y los elementos narrativos tradicionales, adoptando una estrategia oblicua en la que la cita histórica –el mismo acto de pintar, de narrar- se convierte en medio de indagación sobre lo real. (Rueda, 2008, p. 5)

En Colombia, 4.2 millones de víctimas del conflicto armado son mujeres. Según el Registro Único de Víctimas (RUV) de la entidad, las mujeres representan

el 49,73% de las 8.347.566 víctimas, es decir, 4.151.416 mujeres víctimas incluidas en el RUV (Unidad para la atención y reparación integral de víctimas).

En más de cinco décadas: 7.4 millones de personas desplazadas dentro de las fronteras de Colombia. Mujeres y niñas representan más de la mitad de esa cifra y son particularmente vulnerables. Y hay una profunda interconexión entre la violencia sexual y el desplazamiento. (EFE, 2017).

Estas dos citas nos dan una idea del escenario de participación de la mujer como víctima del conflicto armado en Colombia. Pero si se visibilizan las tipologías de violencia, dentro de esas cifras hay categorías que discriminan los distintos modos de sufrimiento de las mujeres. En los datos que da la Unidad para la Atención y Reparación Integral de Víctimas, una entidad gubernamental, se incluyen: víctimas de desplazamiento, que son la mayoría, víctimas de feminicidio, víctimas de amenazas, víctimas de desaparición forzada, víctimas por pérdida de bienes muebles o inmuebles, víctimas de actos terroristas, atentados, combates u hostigamientos y víctimas de violencia sexual.¹ (Salcedo, E. y Paes-Machado, E., 2019).

Pero la violencia contra la mujer no se ha dado solo dentro del conflicto armado, sino que las lideresas comprometidas con la defensa de los derechos humanos, reclamantes por restitución de tierras y la defensa de los recursos naturales también son

¹ Según los datos publicados por CNN en español (19 de junio de 2019), recopilados de diversas fuentes, después de la firma del acuerdo en paz en Colombia entre el gobierno de Juan Manuel Santos y las Farc, ocurrida el 26 de septiembre de 2016, las siguientes son las cifras de asesinatos de líderes sociales y excombatientes de las Farc. Líderes sociales asesinados según el Gobierno, 281 (entre 2016 y mayo de 2019); según la Fiscalía y la ONU, 274 (entre 2016 y abril de 2019); según Medicina Legal, 317 (entre enero de 2018 y mayo de 2019) y según la Defensoría del Pueblo, son 462 líderes sociales asesinados (entre 2016 y enero de 2019). En cuanto a excombatientes de la exguerrilla de las Farc, el Gobierno reporta 128 asesinatos entre 2016 y abril de 2019; Indepaz (Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz), reporta 135 asesinatos entre 2016 y mayo de 2019 (CNN, 2019)

víctimas de feminicidios, violaciones y asesinatos.

A su vez, la delincuencia común se constituye también en un actor importante en el escenario de las múltiples violencias contra las mujeres. Para ofrecer un dato general, una encuesta realizada por la Fundación Ideas para la Paz, publicada en el periódico *El Espectador*, arroja que ocho de cada diez colombianos temen ser víctimas de homicidio. Y porcentualmente el temor de los encuestados a ser víctimas de homicidio por delincuencia común es del 85% del total (Fundación Ideas para la Paz, 2017).

Estos datos tienen el ánimo de ofrecer mínimos argumentos estadísticos que sustentan las observaciones hechas del contexto cultural colombiano como fuente y motivo para la realización de piezas artísticas que interpretan y representan en imágenes fenómenos del contexto cultural y político.

En las tres pinturas que mostramos a continuación deseamos contrastar tres enfoques diferentes sobre la violencia y el dolor, el desplazamiento forzado de mujeres en zona rural, el asesinato de una mujer por delincuencia común y la muerte de nuestra hija por consumo de psicoactivos.

International siembra

Había un camino empedrado con cabezas de hombres. Su protesta fue tan larga que el tiempo y el silencio fosilizaron su angustia, y sobre ellos quedó errante por siempre el fantasma de una viuda desnuda que con su frente aguanta el pretal de la canasta que

contiene la cabeza de su esposo; en sus manos sostiene sus manos amputadas, y junto a sus pies otros pies amputados acompañan su andar a lo largo del Cañón del Chicamocha que se revela en cenizas humeantes.
Germán Toloz

En la infancia fue el paisaje en el que jugamos y descubrimos la creatividad dirigida al arte. Nuestros padres emigraron del campo a la ciudad por confrontaciones políticas, así que llegaron a la ciudad a iniciar de cero en el campo de la construcción y la venta de productos agrícolas en la plaza del mercado. El contacto con el entorno rural no se perdió porque nuestros padres nos llevaban al campo al finalizar el año escolar. Eso hizo que nunca perdiéramos el lazo afectivo y amoroso con el paisaje montañoso. Mientras los más chicos crecíamos, nuestros padres se instalaron en las afueras de la ciudad. Por aquellos lares siempre hubo un aljibe de agua transparente y arcilla blanca y roja con la que aprendimos a hacer nuestros primeros modelados. Tampoco faltaba el escenario agreste con cantidad de pequeñas bayas salvajes que recolectábamos para comer.

En esa constante y feliz interacción con la naturaleza, se construyó la idea de paraíso que años más tarde asociaríamos en peligro como algo en riesgo ante las dificultades que implicaba ir al campo por la amenaza del conflicto armado. Este es el detonante para que gran parte de nuestras pinturas hagan del paisaje como gran escenario teatral en el que pequeñas figuras sufran los traumas de la violencia. Un cuento animado distinto del pasado infantil: *El Santo*, el enmascarado de plata; *Arandú*, el príncipe de la selva; *Kalimán*, el hombre

increíble; *Tarzán*, el rey de la selva, y *Kápax*², el héroe salvaje del Amazonas, que es un personaje de la vida real.

De estos contrastes provienen casi todas las propuestas desde los años noventa y hasta bien entrado el año 2007. Es en ese devenir de paisaje y drama humano que se pinta la tela *International siembra* (**Figura 94**) para una exposición que se realizó en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño en Bogotá, llamada Segundo Salón de Arte Bidimensional.

Contextualizaremos brevemente la violencia en Colombia generada por el desalojo de tierras.

Se afirma que desde el siglo XVI los indígenas han sufrido el desplazamiento y la expropiación de sus territorios, sometidos al sistema de las encomiendas mientras era explotada su mano de obra (Suárez, A., 2015, párr. 3).

Antes de la conquista, los indígenas ocupaban sus tierras dedicados a la caza, la pesca y la agricultura de subsistencia; proceso que se vio alterado con la llegada de los españoles y la imposición del proceso colonizador, mediante el cual la Corona española se declaró propietaria de estos territorios. Para hacer efectiva esa soberanía y obtener el máximo provecho económico de las tierras, sus riquezas y el trabajo humano, se introdujeron técnicas y se fueron creando diversos sistemas de explotación, a saber, la encomienda, la mita y el resguardo y andando el tiempo, la esclavitud.

En 1594, se estableció que las tierras baldías se adjudicarían por subasta pública a bajo costo con el fin de atraer a más



Figura 94. *International siembra*. Germán Toloza, 2002.

2 Kapax es Alberto Lesmes Rojas, llamado el Tarzán colombiano, ganó fama cuando en 1976 nadó el río Magdalena desde Neiva hasta Barranquilla en 39 días, sin aletas ni tanques de oxígeno.

colonos. En el tercer periodo, con el Código de Indias de 1680, se permitió formalizar la tenencia y la propiedad de la tierra mediante el fisco, lo que inició la concentración de las tierras en pocas manos, dando origen a los latifundios.

Para Albán A. y Rendón J., los siglos XVIII y XIX son determinantes. La política económica colonial, las guerras de independencia y sus consecuencias económicas, la reforma agraria de 1850, la revolución del medio siglo y la consecuente desamortización de manos muertas en 1861, la colonización antioqueña y la evolución de la economía cafetera, son hechos que influyeron en la distribución de tierras en Colombia, (2010, p. 2).

Según Juanita Villaveces Niño, PhD, profesora de la Escuela de Economía de la Facultad de Ciencias Económicas Universidad Nacional, La adjudicación de las tierras baldías en Colombia es un proceso que deviene del siglo XIX, donde casi veintisiete millones de hectáreas se designaron a entidades privadas, sin considerar las ocupaciones indígenas y de otras poblaciones en ellas. Para hacerse una idea, esto corresponde a más de la mitad del actual catastro privado. Puede afirmarse que ha sido una política continua, desde la Independencia hasta nuestros días, con matices entre el progreso y los derechos, defendido por gobiernos liberales y el uso tradicional y la consideración de la propiedad como derecho superior, para gobiernos conservadores (Villaveces, 2019).

Y agrega, para ya entrado el siglo XX:

[...] la coincidencia entre colonización y boom del café vuelve la atención de algunos hacia las tierras

prósperas. Surge en el escenario los “conflictos de la tierra”, la pugna entre quienes usan la tierra y los que buscan capturarla, reclamarla y especular sobre su valor. Para hacer frente, en 1926 la Corte Suprema de Justicia dictó la sentencia conocida como “la prueba diabólica” que presume baldía toda tierra sin título. En resumen: afectaba a los colonizadores que reclamaban su derecho. Fue un freno a la política de adjudicación. (Villaveces, 2019)

En 1994, la Ley 160, que aún sigue vigente después de veintiséis años, redefinió las condiciones para acceso a la tierra baldía, reduciendo las posibilidades de acceso a los campesinos. En cualquiera de los episodios de la violencia en Colombia los más afectados han sido los grupos indígenas, afrodescendientes y campesinos, quienes, si no se desplazaban, eran exterminados, como ha sucedido en muchas masacres que están documentadas en medios de comunicación, artículos especializados y numerosas investigaciones y libros tanto de nacionales como de extranjeros.

Uno de los más sonados episodios ocurrió en los Montes de María, en el departamento de Bolívar, noroccidente colombiano.

La historiadora Cristina Úsuga añade que es el surgimiento del narcotráfico el que posibilita que en las élites políticas aparezcan nombres desconocidos, de personajes enriquecidos de la noche a la mañana, como el expresidente Uribe, vinculado por numerosas investigaciones al surgimiento y la consolidación del narcotráfico en Colombia, desde los tiempos de Pablo Escobar. En épocas pasadas, por el contrario, las clases más adineradas eran las mismas que aportaban los

dirigentes políticos, como es el caso de los Pastrana, los Santos, los Valencia, entre otros, por lo que se hablaba de “rancia oligarquía”. De ahí que una figura como la de Jorge Eliécer Gaitán, “el caudillo del pueblo”, haya sido tan revolucionaria y haya generado tanta zozobra entre las clases dirigentes, al punto de acabar con su vida.

Según la Corporación Asdi (2010)

La amenaza del terror y la falta de opciones fue la primera situación que llevó a numerosas familias campesinas a vender su tierra. La llamada “parálisis” de la producción que se presentó en ese momento coincidió con la llegada del primer proyecto de cultivo de palma de aceite para la producción de biocombustibles en los Montes de María, que se ubicó en el municipio de María La Baja, al nororiente de la región. A algunos campesinos les ofrecieron comprarles sus tierras y emplearlos, propuesta que aceptaron ante las dificultades para producir. A otros les ofrecieron sembrar la palma en sus tierras y les dieron acompañamiento en el proceso. (Moreno, D., 2015, p. 9)

Muchos campesinos y afrodescendientes no tuvieron opción y vendieron sus tierras; a los que se opusieron, sencillamente los hicieron a un lado por medio del paramilitarismo. Los amenazaban y los acusaban de guerrilleros para acelerar el desplazamiento forzado, estrategia que además se aplicó en otras zonas neurálgicas del país.

Es a partir del reconocimiento de tales situaciones que surge *International siembra*, (**Figura 95**), que intentará representar la situación del desplazado en un personaje frente al

paisaje. Para ello se mezclaron dos hechos aparentemente aislados pero que terminan siendo consecuencia del mismo conflicto: la figura de una mujer viuda, que se desplaza con su dolor a cuestas, y la imagen de muchas cabezas de hombres que, en algunas poblaciones de Colombia, y también en otros países latinoamericanos, se han enterrado a sí mismos hasta el cuello, en señal de protesta por los desalojos.

Enterrarse verticalmente puede ser leído como un acto simbólico que anticipa la muerte inducida, pero con un gesto de dignidad ante la impotencia frente al desplazamiento forzado; en cierta forma es anclarse a la tierra como voluntad

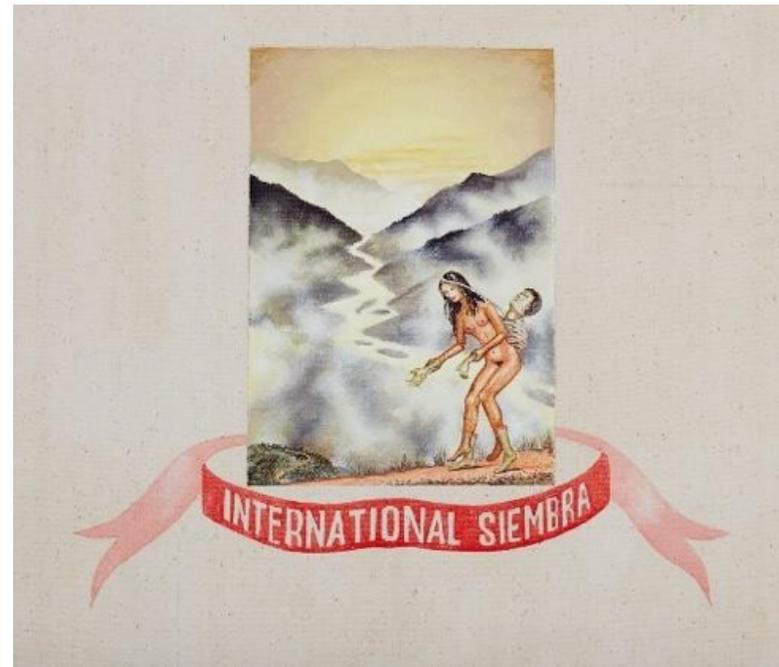


Figura 95. *International siembra* (detalle). Germán Toloza, 2002.

de permanecer en lo propio. Sin embargo, la acción conlleva en sí misma el gesto del mártir: preferir enterrarse en vida y morir por su comunidad, antes que vivir y doblegarse.

Una vez más, para realizar esta pintura, el método fue usar una gran lona sin bastidor, casi vacía, sobre la que se pintaba poco, salvo lo estrictamente necesario, con el ánimo de poner en tensión el formato grande frente al relato pintado en una imagen pequeña, lo cual generaba un contrasentido aparente de desperdicio espacial. Quizás se han pintado demasiados cuadros *llenos* en la historia del arte.

Esta sospecha estuvo inspirada en tres referencias: el arte tradicional japonés, sobre todo las acuarelas en las cuales el espacio libre es fundamental para la potenciación de la acción de los personajes dentro del paisaje; la simple y poética experiencia de haber conocido, a finales de 1994, los paisajes cubiertos de nieve en el sur de Alemania y en Praga, y, finalmente, la idea de imaginar un paisaje rural colombiano que sometido a las circunstancias del conflicto armado -e imaginando estar en la piel de las víctimas de desplazamiento forzado- estaba prácticamente condenado al vacío, a la imposibilidad de ser habitado.

Al respecto, el crítico y curador Eduardo Serrano, quien escribió para la exposición *El estado del vacío*, apunta:

Esta preponderancia del vacío en su producción pareciera a primera vista una premeditada

contradicción al aforismo de la física antigua según el cual *la naturaleza aborrece el vacío*, pero de ser así, su impugnación no está apoyada en la existencia de la presión atmosférica que dio al traste con la teoría del *horror vacui*, sino que más bien da la impresión de estar relacionada con la idea de que *el vacío es forma y la forma es vacío* como lo proclama la más celebrada paradoja de la filosofía oriental. (Serrano, E., 2008, p. 6)

La imagen de la figura femenina se insertó dentro de un recuadro pequeño. En el recuadro se pintó un paisaje del cañón del Chicamocha, representativo del Departamento de Santander, Colombia, caracterizado por sus altas y áridas montañas, sugiriendo en la escena que ha acontecido un gran incendio. El paisaje emblemático es usado como fondo para el dramático desandar de una mujer que carga con los restos de un cadáver, una cabeza, manos y pies, haciendo alusión a uno de los mecanismos de desaparición que han aplicado los paramilitares, en ocasiones la delincuencia común, y más recientemente las Bacrim³

En esta obra son fundamentales las analogías simbólicas del paisaje local: por sus condiciones áridas, la supervivencia en el cañón del Chicamocha es difícil, o al menos exige fortaleza. Es por esta razón, y también por ser territorio transitorio entre ciudades relevantes, que su imagen es usada como fondo para ubicar en primer plano a una mujer de tipología indígena, apropiada de una ilustración de la expedición corográfica, del

3 Bacrim: acrónimo resultante de las llamadas así Bandas Criminales, por la policía en el gobierno de Álvaro Uribe, asignada a agrupaciones de crimen y narcotráfico. Es una reedición de la presuntamente desmovilizada contrainsurgencia paramilitar, que han creado un imperio de tráfico de cocaína, minería ilegal, extorsión y tráfico de todo tipo, desde armamento hasta personas.

catálogo *Arte en Iberoamérica* publicado por el Ministerio de Cultura de España y el Centro Reina Sofía. La imagen original se manipuló poniendo en una cesta una cabeza decapitada y manos y pies amputados.

La intención es representar una escena posterior a las masacres en que las viudas se desplazaron desde los campos hacia las ciudades. Bajo el recuadro hay una cinta rosa, como en la heráldica, donde se escribe literalmente *International Siembra*, deseando llevar las causas del relato a un nivel global, entendiendo que las políticas en Colombia innegablemente están ligadas a políticas internacionales y también a conflictos heredados del pasado hispánico. En la parte inferior de la tela, con sepias, se dibujan cabezas de hombres que semejan rocas.

Para finalizar, se dibujaron en los extremos de la parte superior las formas básicas de dos ventanas ojivales con sus rosetones, como una forma de vincular la complicidad de la iglesia católica frente a estos acontecimientos pasados y presentes, un papel que consideramos en apariencia neutral, por no decir complaciente.

La Venus del Collar

El tiempo, ese medio transparente en el que los hombres nacen, se mueven y desaparecen sin dejar rastro. (Vasili Grossman, Vida y destino)

Uno de los aspectos que sorprende sobre la capacidad homicida del ser humano es la dimensión oscura que lo hace creativo para inventarse formas de infligir dolor. Sobre todo,

cuando el objetivo no es solo hacer sentir dolor a la víctima, sino hacer exhibición de la tortura y la desaparición para dejar memoria, como lección que siembre el miedo en la población objetivo. En el plano estético nos hemos aterrorizado con imágenes cinematográficas como las de empalamientos en *Holocausto caníbal* (1980), o la escena en *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975), en que los cuatro personajes que representan los poderes, el presidente, el duque, el obispo y el magistrado, obligan a un grupo de cautivos desnudos, de rodillas y con lazos como de perros, a comer pan relleno de clavos e, incluso, la mierda del duque.

Ocasionalmente esas escenas hicieron salir masivamente a los espectadores de las salas de cine ante lo perturbador y degradante de las imágenes.

Hoy en día es común ver en los noticieros televisivos cómo algún ciudadano del común es capaz de cortar en pedazos a otra persona por celos o por la imposibilidad de conseguir su amor. Uno de estos casos es el del despiadado asesino de Pioz (Guadalajara, España), el brasileño Patrick Nogueira, en agosto de 2016, que, enamorado de la esposa de su tío, quien lo hospedó, y al no ser correspondido, les cortó el cuello a la pareja y a los niños, los desmembró y los empacó en bolsas de basura para deshacerse de ellos. Si cabe algo más espeluznante en este mediático episodio, es que su macabra insensibilidad lo llevó a transmitir mensajes de felicidad y satisfacción por el asesinato a su amigo en Brasil, siendo capaz de contar que los niños se agarraban entre sí cuando los iba a matar, “Los niños no corren cuando les voy a matar” o “Los niños se agarran mientras los voy a matar” (Gálvez y Ortega, 2018).

Carmen Bernádez Sanchíz hace una aproximación a la naturaleza violenta del ser humano:

La violencia encontraría también una legitimación cuando el darwinismo social proporcionó la fórmula de la *razón natural* a partir del ejemplo de la que ejerce la naturaleza como proceso habitual para la selección y supervivencia de las especies, según la cual el fuerte gana y el débil pierde. (Bernández, 2005, pp. 79-80).

Por eso hay que ver el problema de la violencia desde el margen, desde la parcialidad del dolor de las personas en sus respectivos ámbitos, y no desde análisis genéricos de la psicología o de la filosofía.

El hecho es que en Colombia una mujer campesina, negociante, fue asaltada por unos maleantes y asesinos que queriendo obtener dinero de ella, le colocaron un artefacto explosivo a la manera de collar bomba, que finalmente explotó desintegrándola a ella y al policía que quiso auxiliarla.

Aunque en Colombia suceden constantemente aberrantes capítulos de violencia, este caso escandalizó al país. De alguna manera, el miedo, la angustia, el dolor, la ira o la desesperanza de Elvia Cortés calaron en el imaginario de las personas, y pusieron en la escena las terribles prácticas que la delincuencia podía llegar a desplegar⁴. (*Figura 96*).

Frente a esta situación, se experimentó una imperativa necesidad de realizar un trabajo artístico que recogiera este relato. Para ello, se configuró una imagen pictórica desde un ángulo diferente al modo de hacer expresionista o documental.

⁴ Según el periódico El Tiempo, el Juzgado Primero del Circuito Especial de Cundinamarca condenó al único hombre atrapado por tal crimen a treinta y dos años de cárcel (Redacción El Tiempo, 2002)



Figura 96. Episodio escabroso: el collar bomba. Radio Nacional de Colombia, 2000.

Pasando de la narración documental a lo simbólico, impactan algunos elementos del acontecimiento. Por ejemplo, la relación mujer-collar, una asociación entre la persona y el objeto que, por lo general, funciona como adorno, como indumentaria, en una relación de placer y estatus con lo estético. Mujeres y hombres, a lo largo de la historia, han gustado de usar collares de metales y piedras preciosos, o de elementos naturales y, más recientemente, de “fantasía”.

Ahora bien, colocarle a una mujer un collar bomba, hecho con tubos de PVC, está cargado de una simbología corrompida.

Los objetos, más allá de sus lógicas funcionales en el campo poético, se cargan de simbolismo. Por ello, pueden evocar tristes ausencias o, por el contrario, representar actos de amor o alegorías y energías sagradas en los rituales humanos. Un collar se adquiere para sí mismo o se recibe como regalo, se hereda o se impone como referencia jerárquica. Regalar una rosa o regalar un collar de perlas puede conllevar un mensaje de amor o de admiración. Imponer un collar para asustar y finalmente asesinar a alguien, emite un mensaje aleccionador para sembrar el terror, y se torna en distintivo.

El collar bomba (así se le ha llamado desde entonces), como mecanismo de tortura y advertencia no dista de los métodos de tortura empleados durante la violencia bipartidista en la Colombia de los años 40, como el “corte de corbata” y el “corte de franela”. Estos cortes se denominan así de manera coloquial. En el primero se realiza un corte en la garganta, sacando la lengua de la víctima por esta incisión y quedando visible sobre la cuello. mientras que el segundo tipo de corte, aunque afecta el mismo órgano, consiste en traspasar el cuello con el

machete, atravesando por la parte anterior, muy próximo al tronco. (Espejo y Rozo, 2011, p. 10).

Al proyectar la pintura sobre el asesinato de Elvia, se buscaba construir, de manera irónica, una imagen que ilustrara la facilidad con que se olvida la tragedia. En Colombia, las noticias trágicas sobre los asesinatos y masacres se hicieron tan frecuentes en los noticieros y en los periódicos que se creó una especie de anticuerpo emocional, una conducta tranquila de no afectación y amnesia visual. Los hogares colombianos adoptaron el hábito de comer y cenar frente al televisor encendido mientras que en los noticieros transmitían la masacre del día, de tal forma que la identidad de cada caso prácticamente no importaba. Mezclamos en la convivencia diaria y casi como en un entretenimiento más, las palomitas de maíz y la Coca Cola con las masacres de los noticieros.

Vicente Sánchez Biosca (2014) afirma que, en el escenario contemporáneo, se ha normalizado la creación de museos o memoriales relativos a diferentes capítulos y sucesos de violencia en el mundo, convirtiéndose la guerra y el sufrimiento de la humanidad como un atractivo turístico, tales como el Museo del Holocausto y el Check Point Charlie, entre otros (2014, p. 120).

En los periodos de conflicto armado morían tantos campesinos y soldados continuamente, que el dolor por el otro prácticamente desapareció. *La costumbre hace la práctica*, pregona un dicho popular. Cuando el perfil de la víctima era

poco común la noticia cobraba importancia y merecía la pena prestar atención.⁵

La muerte de una campesina comerciante, explotada por un collar bomba en una región rural de Boyacá, estaba prácticamente condenada al olvido, pues de seguro vendrían casos *más atractivos*. Sin embargo, es justo decir que no todos olvidaron. El director de cine Spiros Stathoulopoulos realizó la película *PVC-1* en un solo y angustioso plano secuencia de ochenta y cinco minutos, que presentó en el Festival de Cannes, en Francia, donde trató de rescatar el drama vivido por la señora Elvia y su familia.

Ahora sí, pasando a la solución formal de la pintura en cuestión, se decidió usar el espacio vacío que se venía aplicando en otras pinturas, someter la imagen a ese espacio para darle relevancia y focalizar la atención en ella. Al decidir el tipo de figura femenina que se quería representar, se evitó tanto el retrato realista como hacer alusión a la tipología colombiana o a la campesina, sino irse al extremo y pintar una rubia que se aproximara al estereotipo norteamericano, acercándose al imaginario propio de las *pin-up* (*Figura 97*). Se buscó generar una interferencia en la representación de la protagonista con el ánimo de hacer percibir una anomalía mediante una inversión de identidad, viciando y enajenando el referente.

A este método se une la decisión de no involucrar un paisaje local específico, que sería reemplazado por un jardín florido, un Edén, si se quiere, evitando el escenario sangriento, ya sin pertenencia, frente al cual ya no hay reacción. Se trataba, pues, de elaborar una escenografía artificial, de cuento. También



Figur 97. *La venus del collar* (Detalle). Germán Toloza, 2007.

unas flores que remitieran simbólicamente a las nociones de dignidad, respeto y duelo. Los lirios rojos simbolizan deseo de descanso y gracia después de la muerte, las violetas evocan el duelo y la necesidad de protección, las flores de diente de león

⁵ También tuvo repercusión mediática el robo y el asesinato, en Bogotá, de un agente de la CIA (Central de Inteligencia Americana) por parte de unos taxistas delincuentes; sin embargo, los robos y los asesinatos de ese tipo a colombianos de a pie han sido una constante, sin que cobren la misma relevancia noticiosa. También fue relevante el secuestro de Ingrid Betancourt, una candidata a la presidencia, cuya historia cobró matices novelescos cuando se especuló sobre una posible relación amorosa con alguno de los secuestradores.

aluden a la fragilidad de la vida y el peregrinaje, y el llantén, que además de crecer en el monte surge de entre las rendijas del cemento en los bordes de aceras y caminos, es la planta que cura las heridas⁶, entre otras propiedades.

Ubicar al personaje en una especie de jardín tiene como referentes la pintura *Ofelia* de John Everett Millais, de 1852, en la cual la mujer muerta aparece flotando en el agua cristalina de un riachuelo, aún hermosa, rodeada de flores; la *Ofelia*, de Alexandre Cabanel de 1883, en la cual la dama parece regocijarse antes de su muerte.

En ese sentido, podría decirse que la pintura deja de ser un medio para interpretar y transmitir el drama con sus argumentos plásticos, como lo hiciera por ejemplo el expresionismo alemán, para convertirse en una especie de ilustración decorada de un hecho doloso. Una solución en la ironía, que como conclusión arroja que el estereotipo femenino de otras culturas o tiempos puede abrir más la percepción frente a la afección del otro que está cerca, que la propia imagen de la mujer de al lado, la campesina, la pueblerina, la paisana, la hermana incluso.

Al respecto, es oportuno citar la frase de Feuerbach con que Guy Debord inicia el primer capítulo de su libro *La Sociedad del Espectáculo, La separación perfecta*:

Nuestra época, sin duda alguna, prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser...Para ella, lo único

⁶ El llantén es una de las muchas plantas de uso curativo en la medicina popular en Colombia, y se le atribuyen propiedades como acción antibacteriana, astringente, antiinflamatoria, desintoxicante, expectorante, depurativa, diurética, antiespasmódica, descongestionante y cicatrizante.

sagrado es la ilusión, mientras que lo profano es la verdad. Es más, lo sagrado se engrandece a sus ojos a medida que disminuye la verdad y aumenta la ilusión, tanto que el colmo de la ilusión es para ella el colmo de lo sagrado. (Debord, G., 2002)

Con el mismo enfoque de utilizar el enajenamiento como estrategia irónica, se pensó cuidadosamente el título, procurando evadir el nombre propio de Elvia Cortés o algo más explícito como *La campesina del collar bomba*, y, a cambio, utilizar un título cercano a los de los cuadros clásicos europeos, pero sin dejar de lado lo trágico. Por ello decidimos titularlo *Insalvable Eva*, o *La Venus del collar*, juntando dos figuras femeninas de los estereotipos bíblico y mitológico.

La pintura *La venus del collar* se exhibió en el 2008 en la exposición individual titulada *El estado del vacío*, realizada primero en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá y luego en el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga, cuyo registro se conserva en un catálogo impreso.

4.2 EXPERIENCIAS PICTÓRICAS.

El dolor propio ante la muerte de Kelly Estefanía

Kelly fue el sentido de todo cuanto pensé contenía la poesía, la belleza de un pensamiento que daba hálito de segundas existencias a todo cuanto se presenta en el mundo, fue ilusión, alegría y misterio. Su sonrisa resucitaba cualquier eventualidad de duda o de temor. Su presencia de piel trigueña y suavidad para mirar daba sentido al paseo por la vida. Dormir sabiendo que estaba por ahí, en algún lugar del mundo, hacía descansar con placidez y la seguridad de ser feliz al despertar. Pero igualmente guardaba en su hermosura el vértigo de una noche eterna de temor y de nostalgia. Y así fue, un día se fue de la capital de la esperanza, sin poder decirle nada, y yo, en la provincia del asombro, atado del corazón a la perplejidad y la impotencia, no tenía una forma de llorar adecuada, ni una forma de pensar la vida, y sin ningún truco para ser momentáneamente valiente. Solo sentí que el piso se abrió, y que quedaba huérfano de ilusiones ante un mundo inexplicable y abominable, con un susto por pensar, con un susto por recordar, con un susto por recordar su rostro, su aroma, su delicado hablar y sus movimientos.

Kelly fue la única oportunidad de vivir la mujer con inmensidad, amarla como niña, como adolescente, como amiga, como discípula de algunas cosas, como

mujer rebelde y soñadora, como cálida exaltación del mejor momento de la vida y como fría sensación en la más temeraria tormenta. De extremo a extremo en la existencia, de algún modo me llevó a pensar más a profundidad sobre las mujeres; ella, estudiante de cine, inquieta y risueña, me expresó varias veces que algo andaba mal en el mundo, como si se diera cuenta de que yo no lo notaba suficientemente, y de alguna forma me lanzó al enigma de la belleza que contiene su propio cielo oscuro y de misterio. «Papá, el mundo está muy mal».

Sus veinte años me arrojaron a pensar mejor sobre la mujer, su dimensión y su carácter de misteriosa sabia. La más profunda noche estrellada es mi temeroso recuerdo de su inmensidad e imposibilidad de abarcar, es su único retrato posible, que pueda yo ver, de mujer maravillosa. Hacer algún intento artístico sobre ella será solo intento fallido; no es posible. Germán Toloza, 2020, escrito sobre su hija Kelly, para la tesis.

Kelly Estefanía Toloza Bustos fue la única hija del doctorando, autor de esta tesis, y nació en 1987 del matrimonio con Mariana Bustos, una entregada profesora de preescolar. En el año 2005, viajó a Bogotá a estudiar Cine y Televisión en la Universidad Nacional de Colombia, y estando en cuarto semestre murió por un paro cardiorrespiratorio producto de la ingestión de sustancias psicoactivas.

Hacer algún trabajo artístico a partir de esa experiencia no fue una reacción inmediata; en cambio, en aquel momento surgió la idea de no hacerlo nunca, pues el reciente dolor no



Figura 98. *Pedrito*. Fernando Botero, 1974.

nos permitía pensar algo así. Sin embargo, en 2008, mientras organizábamos una exposición retrospectiva para el Museo

⁷ La curaduría estuvo a cargo de Santiago Rueda, en ese entonces director de las salas del Museo, ahora curador independiente. La exposición se tituló “Germán Toloz: pinturas”, y recogió trabajos realizados a finales de los 80, durante la fase como estudiante de la Facultad de Bellas Artes de esta misma universidad, obras realizadas en la década de los 90 y parte de la primera década del 2000.

de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, se tomó la decisión de intentar realizar una pintura que abordara este nefasto acontecimiento⁷.

Las obras autobiográficas no habían sido hasta el momento una opción y no se tenía, hasta entonces, una idea de lo que significaba, sobre todo cuando el motivo es un dolor de tal magnitud. En aquellos días pensábamos mucho en una pintura de Fernando Botero que está en el museo de Antioquia en Medellín, titulada *Pedrito*, en la que el pintor retrata a su hijo después de su muerte en un accidente de tránsito. Lo representa como el príncipe Baltasar Carlos a caballo, a partir de la obra de Diego de Velásquez que está en la colección del Museo del Prado. Nunca imaginamos estar en situación parecida (*Figura 98*).



Figura 99. Aliento y tempestad. Germán Toloza, 2008

Aliento y tempestad

La pintura fue realizada mediante el mismo sistema de utilización del formato grande de lona casi vacía, sin embargo, aquí los elementos utilizados son varios y se extienden por las diferentes zonas de la tela, sobre todo hacia la parte superior, porque desde un principio la intención fue construir la imagen con un orden de ascensión, siguiendo la fe cristiana según el cielo es una esfera superior hacia donde trasciende el alma, y en la creencia popular de que los niños van al cielo y se convierten en ángeles. En nuestro proceso de duelo, el aliciente que amainaba el dolor era pensar que Kelly sumaría una estrella más en el firmamento (*Figura 99*).

Tomamos como referencia una imagen de una acuarela japonesa cuya pista se perdió, pues no se guardó registro alguno del artista ni de la obra, dado que fue de un catálogo escrito en japonés que desapareció con los años, y nunca se pensó en que en el futuro haría alguna alusión a los orígenes de la pintura. De aquella acuarela se tomó la forma de la nube superior izquierda y el movimiento ascendente de la composición en la parte izquierda. La pintura se solucionó en negro sobre la tela cruda, y se colocaron solamente algunos acentos amarillos y rojos.

A partir de una fotografía de Kelly en la cual jugaba en un jardín y que ella misma se había hecho, se extrajo la imagen que conformaría su rostro dormido, ubicada en la parte baja de la composición, solucionada en dibujo. La figura está rodeada de flores de monte que se lleva el viento y que se van transformando en estrellas rosadas, las cuales se convierten en estrellas amarillas que se alinean en la parte superior derecha de la pintura. Sobre este detalle, es pertinente decir que se

establece también, como en la *Venus del collar*, una referencia a las Ofelias. En ellas queda el recuerdo de la fútil belleza, de la transitoriedad y del, sin embargo, tan brillante y feliz instante.

En la parte superior, casi al centro y bajo la gran nube, se ubicó el interior de un remolino dentro del cual se dibujó en perspectiva un cuerpo -que pretendió ser autorreferencial- siendo tragado hacia la oscuridad.

Las cenizas de Kelly las esparcimos en el mar, al atardecer, frente a Punta Canoa, un pueblo de pescadores en la costa caribe colombiana.

La pintura fue incluida en la exposición *El estado del vacío*, realizada entre el 11 de abril y el 15 de mayo en Bogotá, en el Museo de Arte de la Universidad Nacional, cuya curaduría estuvo a cargo de Santiago Rueda, doctor en arte de la Universidad de Barcelona y curador del museo en aquel momento. Luego, la exposición sería llevada a Bucaramanga, donde se realizó en dos espacios simultáneos, en el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga y la Sala de exposiciones del Instituto Municipal de Cultura de la Alcaldía de Bucaramanga. En esta oportunidad la curaduría estuvo a cargo de la doctora Lucila González Aranda, directora del MAMB, y el maestro Luis Fernando Bernal, maestro en artes plásticas de la Universidad Nacional.

Respecto a la experiencia de haber realizado esta pintura, concluiríamos que nunca una creación artística es tan fuertemente sentida como cuando se alude a la pérdida de una hija. Y aunque la pérdida de Kelly generó la necesidad de volcar toda nuestra experiencia investigadora al tema de las mujeres, la propia pintura se convirtió de alguna manera en una obra indeseada.

PINTURAS EN EL DUELO

Dejamos de pintar tras la muerte de nuestra hija Kelly Estefanía, en 2007. Prácticamente dejamos de creer en el arte en general; es una sensación que solo quienes la hemos experimentado sabemos de qué se trata.

La vuelta a la práctica pictórica se da espontáneamente, en 2009, cuando empezaron a surgir sueños en los que aparecía Kelly Estefanía y quisimos pensar que eran visiones a través de sus ojos. Así, se produjo una serie de pinturas coloridas, algunas veces de estilo expresionista abstracto, en las que había sugerencias paisajísticas, de bosques, tormentas y mares, en los cuales muy sutilmente aparecían figuras femeninas, que, sabíamos, querían evocar a nuestra hija, como en la pintura *Kelly es la mar (Figura 100)*, en la cual una figura femenina dibujada solo en líneas aparece recostada junto a una mancha azul cerúleo, haciendo memoria de que en la última celebración de Halloween ella se había disfrazado hermosamente de mar, tan solo usando una tela azul.

Estas pinturas, de mediano formato, fueron expuestas en la Galería Léopold Sédar Senghor de la Alianza Francesa de Bucaramanga con el nombre de *Préstame tus ojos*. La conclusión que sacamos de esta inusual exposición, en lo personal, fue que sucedió como una experiencia de crear en resiliencia. Tratando de imaginar en el nuevo viaje de Kelly los inéditos parajes por los que pudiese pasar, en una intención de fe, imaginándola en otro nivel de paseante espiritual.



Figura 100. Kelly es la mar. Germán Toloza, 2009.



Figura 101. *Tras sus pasos*. Germán Toloza, 2009.



Figura 102. Corazón para Kelly. Germán Toloza, 2009.



Figura 103. Kelly ante el universo. Germán Toloza, 2009.



Figura 104. El bosque rojo. Germán Toloza, 2009.



Figura 105. Pescadero Road. Germán Tolozá, 2009.

Vivimos esta melancólica aventura pictórica en un estado casi de inconciencia, en una lentitud adormecida de la realidad, en la que no se piensa; en el automatismo que habitamos cuando no se duerme por muchos días. Ahí, en esos días, fluyeron tantas pinturas como las que traemos como ejemplos: *Tras sus pasos*, *Corazón para Kelly*, *Kelly ante el universo* y *El bosque rojo* (**Figuras 101, 102, 103 y 104**). No hubo guion, no hubo bocetos, se hacían casi solas, con pinceladas a veces muy bruscas, incluso con rabia. No sabemos por qué gustaban tanto, si había tanto dolor en ellas; quizás por el color y la dinámica de las pinceladas que las hacía ver frescas y seguras. Nunca preguntamos a nadie, pero todas terminaron en manos de alguien; además, no las queríamos conservar.

Después de eso, no supimos qué hacer en la pintura, sentíamos que no había ideas, que no había algo importante que expresar, de manera que dejamos de pintar por un buen tiempo. De un momento a otro, casi sin ser conscientes de ello, comenzamos a seleccionar y coleccionar imágenes de la internet. Luego, las catalogamos en tres grandes grupos: mujeres de belleza exitosa en el gran mundo del espectáculo (actrices, modelos, cantantes y deportistas olímpicas); paisajes naturales sorprendentes, entre universales y locales, y, por último, objetos bellos, en diseño o arte, como las estatuillas de venus prehistóricas, dispositivos electrónicos, aviones de guerra y autos, entre otros. La cantidad de imágenes recopiladas era tal, que debimos crear muchísimas carpetas por fechas y características especiales para poderlas catalogar; por ejemplo: mujeres reclinadas, de pie, medio cuerpo, *sexis bombas*, Victoria's Secret, venus, etc.

No hubo señales trascendentales de orientación. Sin embargo, la opción fue comenzar a componer las imágenes recolectadas

de forma básica, sobre bastidores de gran formato, haciendo collage con ellas, de manera improvisada. En las primeras pinturas elegimos imágenes que, fundamentalmente, nos sedujeron por la belleza de su apariencia, supermodelos como Kate Moss, Candice Swanepoel y Angelina Jolie, entre otras, que combinamos con paisajes locales, animales y objetos. Un ejemplo es la pintura donde pusimos en primer plano la imagen de la modelo ante un paisaje del cañón del Chicamocha, y una carretera serpenteante cuyo ritmo se ve continuado en el cuerpo femenino (**Figura 105**). Como dijimos, no hubo en esas pinturas una búsqueda muy coherente como para explicar en su momento, de manera que la descripción conceptual se iría despejando poco a poco.

Habiendo realizado quizás cinco pinturas, participamos en una convocatoria de la Gobernación de Santander titulada *Becas de Creación*, con el propósito de terminar una serie de quince pinturas que titulamos *De piedra y bruma*. Con el título queríamos aludir a la consistencia de un mundo de realidad “real”, sólido, sobre el que pisamos, y la inmaterialidad e inconsistencia de un mundo ilusorio, evanescente, sostenido en los objetos de los nuevos medios, como les llama Lev Manovich (2005, p. 58), en los que se incluyen las fotografías digitales.

Pink Kate

Pink Kate es un cuadro de formato grande pintado en acrílico, con colores gris medio en el fondo, rosa claro en la figura femenina que domina de arriba abajo el cuadro y colores primarios brillantes en el pato y la ilustración tipográfica y surrealista de Google, situada a la izquierda de la pintura



Figura 106. *Pink Kate*. Germán Toloza, 2009.

(Figura 106). La imagen corresponde a la modelo británica Kate Moss; veamos algunos de sus rasgos.

Descubierta a los catorce años por la cazatalentos Sarah Dawkas, y posteriormente lanzada al estrellato al ser elegida como la imagen de Calvin Klein se convertiría en un símbolo de belleza que rompió los esquemas de las supermodelos de curvas sinuosas y explosivas que reinaban en los 90. Por el contrario, sus medidas no eran perfectas, pero su cuerpo irradiaba belleza, sobre todo por su personalidad; era frágil, añorada en sus facciones y destacable por su rebeldía. Parte de su personalidad era su adicción a las drogas y el alcohol, lo que le permitía combinar su belleza con un aura desaliñada que representaba toda una nueva generación: “[...] la de Kate Moss no es una belleza estática e inerte como la de otras maniqués. Su rostro refleja la esencia de un interior tormentoso. Su controvertida personalidad transpira por cada poro de su piel” (Hola, 1974).

La adoración que despierta Kate Moss ha sido tal que en 2009 Marc Quinn hizo una escultura tamaño natural de la modelo, en oro de 18 quilates, para una exposición en el British Museum de Londres, en la sala dedicada al arte griego, casi como trayendo a la realidad la ansiedad que ha perseguido al mundo del arte por el deseo de idolatría y de culto. El artista declaró que hacía la representación de la modelo por considerar que ella era la idea de belleza perfecta en la actualidad.

Volviendo al cuadro, la figura de Kate Moss ha sido apenas dibujada en línea y sombra con lápices Prismacolor rosa

intenso, sobre un fondo de acrílico rosa claro, de manera que su imagen, aunque reconocible, es apenas perceptible y da la impresión de fragilidad, al estar situada en el punto medio entre aparecer y desaparecer, manteniendo, aun así, su innegable belleza. En esta imagen la modelo sostiene una cámara con la que se hace una selfi. Junto a ella, a la izquierda, hemos colocado un pato mandarín con sus espléndidos colores, casi de aspecto carnavalesco, como si se tratase de carroza con toda la parafernalia de carnaval. En la simbología oriental, en la China y el Japón, el pato mandarín⁸ representa el amor duradero, de manera que suele regalarse como amuleto de bodas; es una representación del deseo de que el amor perdure en la pareja de novios. Sobre el pato se ha incluido la palabra Google en una ilustración conmemorativa, con algunos elementos que hacen recordar algunas pinturas de Miró.

En algún momento la figura de Kate Moss condensa la figura de la hija, rebelde, estudiante de cine y en pleno proceso de independencia, y el pato mandarín es una forma votiva de invocar el deseo de permanencia del amor mutuo.

8 Según Lei Chunyi en su artículo “Simbología del pato mandarín” (Universidad de Granada), en China el pato mandarín es considerado portador de buena fortuna, de amor y afectos conyugales y considerada ave de amor eterno, símbolo de fidelidad, inseparables una de otra en pareja, representan a las parejas estables en los humanos, que viven una vida matrimonial, llena de felicidad y dulzura. (2020, pp. 3-8).



Figura 107. *La venus del Gallineral*. Germán Toloza, 2010.

La venus del Gallineral

Allí donde el mundo real se transforma en meras imágenes, las meras imágenes se convierten en seres reales, y en eficaces motivaciones de un comportamiento hipnótico
(Debord, G. 2002, p. 43).

En esta pintura se ha dispuesto un paisaje local, de la población de San Gil, en Santander, llamado popularmente El Gallineral, en homenaje a un árbol que abunda en la región, cuya característica es que de sus ramas penden musgos grises (*tillandsia usneoides*, conocido popularmente como barbas de viejo) que semejan largas barbas, por lo que se dice que son árboles sabios. Este paisaje natural es un privilegiado destino turístico por la riqueza en fauna y flora de la ribera del caudaloso río Fonce (**Figura 107**).

Sobre este paisaje pintado a la manera de píxeles, para sugerir una textura del medio digital, se ha dibujado con lápiz sepia el retrato de una famosa modelo sudafricana, Candice Swanepoel. Se la eligió por haber hecho parte del grupo de élite de las diez mejores modelos de los Ángeles de Victoria's Secret. Pero más que esa razón, porque la fotografía digital nos sugiere una versión contemporánea de las venus renacentistas.

También se han incluido dos elementos superpuestos al paisaje, unos turrone de azúcar, fucsia y amarillo, como referentes de localidad gastronómica, y un platillo volador, como elemento enfático de lo foráneo y de la ficción. En términos artísticos,

y concretamente en esta pintura, la imagen es el resultado de mezclar aspectos propios, culturales -relacionados en este caso con el paisaje regional, el agua, la flora, como valores que están en riesgo por las políticas de Estado de vender a empresas extranjeras los recursos naturales-, y aspectos foráneos conexos con la estética y la importación de valores homogeneizantes, elementos que forman parte de lo que algunos llaman una segunda modernidad perfilada por la sociedad de la internet.

El modo de hacer en la pintura también tiene un pequeño gesto intencionalmente irónico en el recurso del lápiz sepia para la figura femenina. Esta es una técnica antigua para el bosquejo, cuyo color se obtiene de la sepia o jibia, animal marino parecido al calamar. La intención es la de reconvertir una imagen digital a un medio tan analógico y convencional como el lápiz sepia, lo que confiere un efecto de antigüedad al dibujo.

The Black Swang and the turrone

Inspiran la realización de esta pintura (**Figura 108**), la representación hollywoodense de *El cisne negro*, encarnado por la actriz Natalie Portman en 2010. En la sección dorada del cuadro se ha ubicado una imagen sintetizada de la actriz levantando el brazo, sobre un paisaje que representa el pueblo colonial de Barichara, Santander, destino turístico por excelencia de la región, donde se celebra también Festival, el Festival Internacional de CineVerde. A la derecha del cuadro se yergue la figura caricaturesca de *El Santo*, un superhéroe mexicano, pintado solo en tonos blancos y modelado como si



Figura 108. *The black swang and the turrone*. Germán Toloza, 2010.

fuese una escultura, sobre un pedestal negro, en una actitud poco creíble y más bien fantasmagórica. Envuelven el paisaje dos elementos que se presentan como surrealistas, absurdos quizás: en la parte inferior derecha, muchos huevos de rana, y en la parte superior, como si se tratase de planetas, turrone de azúcar coloreados, propios de la región, que nos sugieren pequeños planetas de azúcar, en una invocación a nuestra infancia y a los lugares idos.

De todas formas, no podemos sacudirnos de la memoria, ya que nos damos por enterados de que Barichara es uno de nuestros lugares favoritos, que El Santo fue la historieta mexicana que

leímos de niños, cuyo personaje se convirtió en una especie de alter ego, al punto de que llegamos a disfrazarnos como él y sentirnos fuertes por eso; el personaje femenino es, a su turno, una reverberación de un fracaso amoroso.

4. 3. EXPOSICIÓN “ESTEREOTIPOS FEMENINOS”

[...] las mujeres suelen ser presentadas como imágenes para ser vistas, adoradas y deseadas, y los hombres como los que miran esas imágenes y las poseen [...]. Este punto de vista ha venido reflejando la perspectiva privilegiada del varón. Esta visión masculina de ver el mundo es definida como la norma universal. La mujer se convierte en el objeto de la mirada, tanto del personaje masculino como del espectador, que deviene en espectáculo o fetiche, pues ella se convierte en fetiche de belleza. La mujer se convierte en un objeto que se considera a sí misma un objeto de contemplación.

(Rodríguez, N., 2012, p. 5)

En 2018, en el mes de abril, realizamos la exposición *Estereotipos femeninos* en el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga, en Colombia. Bucaramanga (*Figura 109*), nuestra ciudad natal y de residencia, queda al noreste de Colombia, en el Departamento de Santander. La muestra reunió pinturas realizadas hasta ese momento durante el proceso del doctorado, estando en España y México. Se expusieron más de veinte pinturas y dibujos de pequeño y mediano formato, que partieron del uso y apropiación de la

figura femenina a partir de diferentes tópicos relacionados con los estereotipos femeninos, fijados algunos en la historia del arte y la publicidad (*Figura 110*).

Ejemplo de ellas son las “Chicas Águila”, en las que un grupo de mujeres, generalmente en bikini, celebra en paisajes paradisiacos, cerveza en mano, pero, sobre todo, exhibe sus cuerpos altamente erotizados e idealizados: mujeres bellas, delgadas y jóvenes. Imágenes que han circulado en las tiendas de barrio y los talleres de mecánica de manera normalizada. Lo mismo ha pasado durante sesenta años con imágenes troceadas de cuerpos femeninos en las carátulas de álbumes musicales llamados *14 cañonazos bailables*, a los que se les ha dado una calidad pictórica a veces hiperrealista, otras veces, un poco gestual a partir de la mancha y el inacabado.



Figura 109. Fachada del Museo de Arte Moderno de Bucaramanga. Rafael Prada, 2018.



Figura 110. Vista de la sala 1 del Museo de Arte Moderno de Bucaramanga. Rafael Prada, 2018.

En algunas pinturas se ha señalado la fragmentación del cuerpo femenino y la anulación de su identidad, en otras hemos hecho un *collage* de imágenes apropiadas de las tarjetitas de prostitución puestas en los parabrisas de los carros en la avenida del Puerto, en Valencia, hibridadas con detalles arquitectónicos del Cabañal. En otras quisimos aproximarnos los estereotipos que se abordaron en carteles y calendarios *pin-ups*, de mujeres montadas sobre bombas o torpedos, y también algunos estereotipos locales colombianos como la *mujer culona*, la *sexi bomba* y la *musa tropical*, provenientes de estereotipos circulantes en las revistas de farándula, la televisión y las páginas personalizadas o de youtuberos en la internet.

Finalmente, también quisimos dedicar algunas pinturas al género del retrato como una de las representaciones

femeninas más importantes en la historia del arte, a partir de personajes femeninos cercanos, como una forma contrastante con las alusiones corporales estereotipadas. Además, porque el retrato ofrece una vía de escape en la representación de la mujer desde la dignidad y el respeto, pero también porque hoy día, con las nuevas tecnologías, se abren también alternativas interesantes a partir de la selfi y similares.

Como valiosos resultados de la experiencia quedan textos que escribieron especialistas en el campo académico de Bucaramanga. Uno de ellos es “Mirar y ser mirada” de María Cristina Úsuga Soler, historiadora de la UIS, quien escribe textos sobre arte y cultura para distintos medios de circulación en la región. En el texto, Úsuga hace un análisis del acervo machista en los imaginarios de la cultura santandereana, lo articula a los intereses conceptuales de la exposición y además invita a la reflexión con una serie de preguntas que apuntan a revelar qué tienen que decir las mujeres sobre sí mismas, cuál es la mirada que han ayudado a construir sobre ellas, en lo público y en lo privado, e incluso invita a reflexionar si aceptan, cuestionan, o quizás, perpetúan esa construcción, cualquiera que sea. (Úsuga, C. 2018, p. 9)

Por su parte, el filósofo y magíster en semiótica Martín Camargo, quien se ha dedicado en la última década a seguirle el pulso a la creación artística en la ciudad y la región desde la escritura y el comisariado de exposiciones, también escribió un texto para la exposición *Estereotipos femeninos*. En un análisis comparativo de producciones anteriores con lo exhibido, se refiere a una especie de cambio de la piel del subconsciente a la piel del deseo, y manifiesta que en las pinturas hay “Imágenes que hablan del modo en que el deseo heterosexual masculino ha sido estereotipado en ciertas medidas y poses corporales

adoptadas por las mujeres en la publicidad, la moda y la cultura popular. (Camargo, M. 2018, p. 11).

Los cuerpos troceados o la mirada escopofílica

Curiosamente, en los años 60 cobra efectividad la campaña publicitaria de incluir en las portadas de los vinilos musicales mujeres en bikini. Algunas veces están simuladamente desnudas y en otras ocasiones exhiben las nalgas y el pubis en primerísimo plano, objetivamente recortados y enfocados en estas secciones anatómicas (*Figura 111*). Es interesante reflexionar en la manera como unas carátulas discográficas que van dirigidas a las familias, para el goce en las fiestas decembrinas, deban ser presentadas con imágenes centradas en el trasero de mujeres anónimas: ¿cuál es la relación producto/población? ¿Termina esto en algún tipo de conquista a primera vista? ¿Veo un trasero y compro sin importar lo que me ofrecen?



Figura 111. Carátula musical de 14 cañonazos bailables vol. 31. Discos fuentes, 1991.

Realizamos una serie de pinturas en pequeño formato, reproduciendo en acrílico imágenes de estas carátulas cuyo foco de atención es el trasero femenino, exponiéndolas en grupos (*Figura 112*). Al retirar los textos publicitarios y los íconos discográficos, el enfoque temático se hace más evidente, podríamos decir -aprovechando la ambivalencia del término- que “se desnuda la intención”.

“Trocear” la imagen de la mujer para presentarla solo desde su sexo es una estrategia que corresponde a la pornografía y que la cosifica y la limita, negándole su identidad de sujeto al convertirla en un objeto para gratificar la necesidad de placer del hombre. Esto es lo que Laura Mulvey llama mirada escopofílica en el cine:

En un mundo ordenado por la falta de equilibrio sexual, el placer de ver se ha dividido en activo/masculino y pasivo/femenino. La determinante mirada masculina proyecta su fantasía en la figura femenina, que es estilizada como corresponde a aquella. En su papel exhibicionista tradicional, las mujeres son simultáneamente miradas y expuestas, con su apariencia codificada para un impacto fuertemente visual y erótico de modo que pueda decirse que connotan mirabilidad. (Mulvey, L. 1988)

Recorriendo la avenida del Puerto en Valencia pude tomar algunas tarjetas publicitarias de prostitución que colocan en los parabrisas de los automóviles parqueados, en las cuales la imagen de la mujer semidesnuda es recortada a la altura de la boca, negando su identidad y mostrando apenas lo que

se vende: su cuerpo. En este enfoque publicitario bastan tres elementos: un cuerpo troceado, un teléfono y la oferta de veinte euros.

La anatomía femenina no presenta obstáculo ético alguno para los autores de las imágenes a la hora de ser literalmente troceada, descuartizada. Miles y miles son los casos en que simplemente se muestra un cuerpo desde la cintura hasta por encima del pecho, desterrando descaradamente el rostro. Pies, cuellos, vientres, senos, muslos, espaldas. Todo un muestrario, muchas veces seccionado de modelos varias, que conlleva ciertas connotaciones expresivas comunicativas. Si se ha hablado de la mujer objeto, la fragmentación sería el caso más radical de esta tendencia. Mostrar un cuerpo, dejando la cabeza fuera del encuadre, acompañando un producto, tiene varias lecturas posibles y ninguna especialmente positiva para la mujer. Se convierte en genérica, en un cuerpo femenino sin opinión ni actitud (Yrache, L., 2007).

Las figuras femeninas extraídas de las tarjetas publicitarias de pornografía, y en las que regularmente aparece el precio unificado en todas, veinte euros, han sido ubicadas centradamente en las pequeñas pinturas, en composiciones formadas a partir de elementos arquitectónicos de las fachadas del Cabañal (*Figuras 113, 114, y 115*), que no solo adoptamos por ser decorados hermosos de este tipo de modernismo popular del antiguo barrio de pescadores, en cuyas calles, que son patrimonio arquitectónico, circula, cada verano, la droga, la prostitución y el alcohol, junto con los turistas. Así se vuelca Europa sobre las playas y barrios de Valencia y otras ciudades del Mediterráneo. Lo que nos interesa es también la belleza del absurdo de estas figuras fragmentadas y semidesnudas que se ven con una cierta dudosa dignidad ante los elementos



Figura 112. Serie 14 cañonazos bailables. Germán Toloza, 2017.



Figura 113. De la serie "Avenida del Puerto-Cabanyal". Germán Toloza, 2017

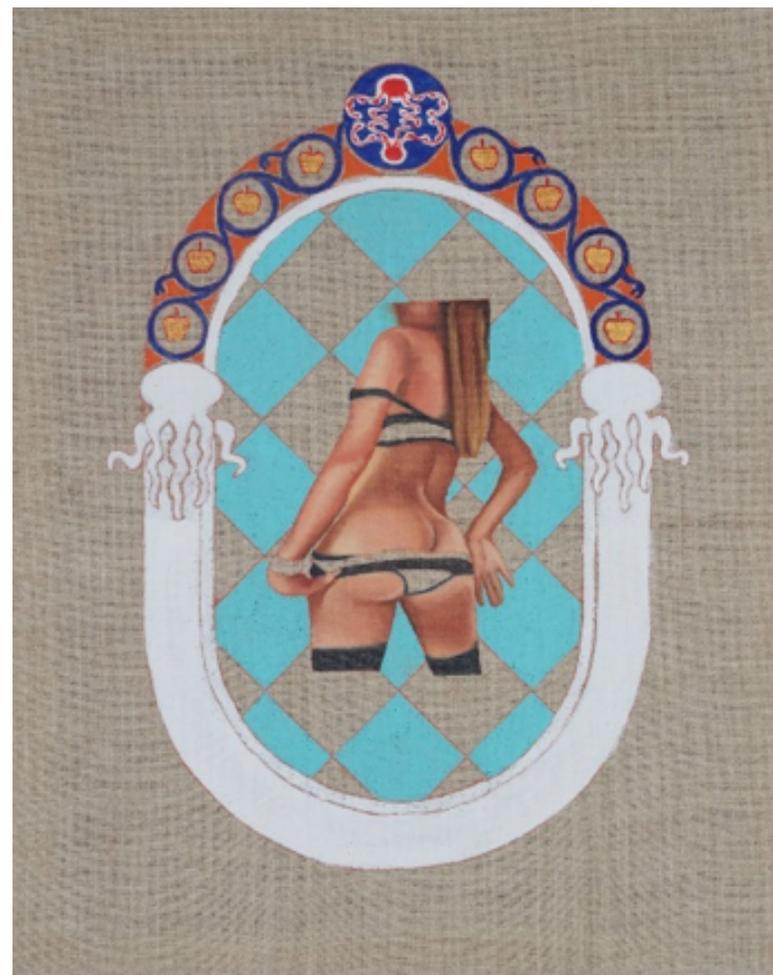


Figura 114. De la serie "Avenida del Puerto-Cabanyal". Germán Toloza, 2017

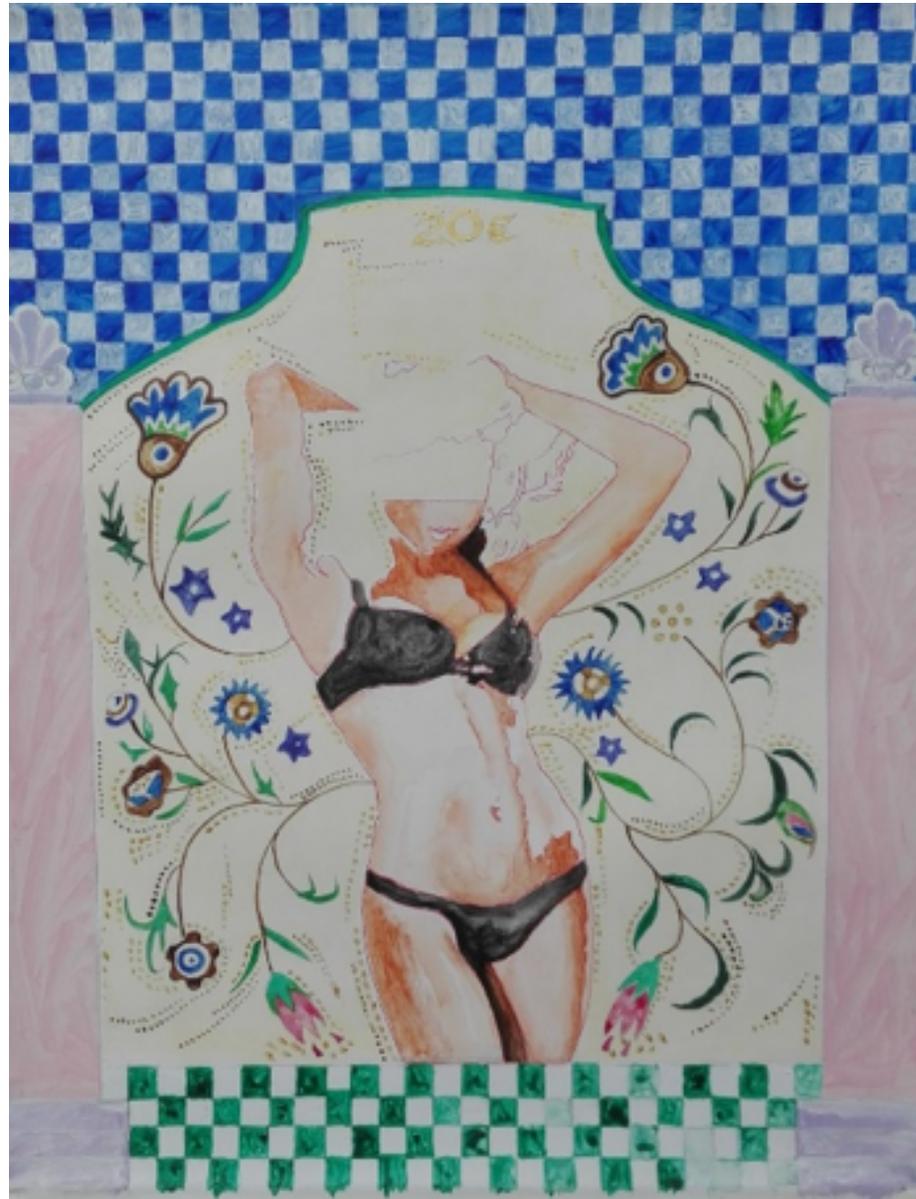


Figura 115. De la serie "Avenida del Puerto-Cabanyal". Germán Toloza, 2017



Figura 116. Santa Culona. Germán Toloza, 2017.

decorativos que incorporan flores de antiguos mosaicos romanos, bellas combinaciones de azulejos azul ultramarino y verde viridiana con extrañas cruces del cristianismo y hermosos pulpos combinados de azul y rojo. Es la confluencia de la belleza de los escenarios y la decadencia social.

“Santa Culona”

Nada de comilonas y borracheras; nada de lujurias y desenfrenos; nada de rivalidades y envidias. Revestíos más bien del Señor Jesucristo y no os preocupéis de la carne para satisfacer sus concupiscencias (Romanos 13:13. Santa Biblia).

Lo que se aprecia en un primer instante al ver esta pintura es a una modelo semidesnuda, echada de frente sobre una tela blanca y apoyada sobre su vientre, codos y rodillas, en una posición que le permite levantar el trasero de manera que este se ve exaltadamente grande y redondo (*Figura 116*). La figura, que luce un corpiño de encaje y una tanguita brasilera, mira hacia el espectador, como queriendo constatar si este se da cuenta de su gran atributo. El segundo elemento es una corona que enmarca la escena, con un estilo no muy realista sino más bien de ilustración. En ella hay hojas, frutas, piñones y hormigas culonas. Todo el tondo de la composición está pintado en acrílico sobre una tela imprimada con médium transparente, de manera que deja ver el crudo de la tela.

La imagen de la modelo es tomada de una fotografía de las que circulan en la *web* sobre las supermodelos del momento. En este caso, se trata de la cubana Claudia Sampedro,

reconocida por la farándula trivial como una de las mejores colas del hemisferio, junto a figuras como Jennifer López y Kim Kardashian. La imagen de la corona está inspirada en el hermoso relieve *San Agustín*, de Andrea de la Robbia, perteneciente a la colección del museo Thyssen Bornemisza; se le han agregado hormigas culonas, un tipo de hormiga propio de Santander, Colombia, que pueden alcanzar hasta dos centímetros y medio sin contar sus alas.

El concepto que nos ha movido a realizar esta pintura es el estereotipo que se ha construido a partir de la excesiva admiración hacia el trasero grande, en contextos como el norteamericano y el latinoamericano, y de manera muy especial en el contexto local de Santander, Colombia. Para ello hemos querido ser elocuentes en la literalidad, exponiendo con obviedad el trasero levantado (como servido en una bandeja), valiéndonos de lo oportuno de la imagen encontrada. Pero, con el propósito de hacer aún más notoria la intención exhibicionista, hemos dispuesto la figura al modo de las coronas renacentistas utilizadas para la exaltación de santos y santas, como en la *Virgen y el niño rodeados de una corona de flores y frutas*, de Pedro Pablo Rubens y Brueghel El Viejo (1617-1620), en este caso, tomando como referente directo el tondo en relieve de cerámica de Andrea de la Robbia, *San Agustín* (1490) (*Figura 117*).

San Agustín es reconocido como el “Doctor de la Gracia”, que se convirtió al leer la frase de San Pablo, “Nada de comilonas y borracheras; nada de lujurias y desenfrenos; nada de rivalidades y envidias. Revestíos más bien del Señor Jesucristo y no os preocupéis de la carne para satisfacer sus concupiscencias”. En este sentido, la pintura parte del encuentro del antagonismo entre personajes y conceptos. La



Figura 117. San Agustín. Andrea de la Robbia, 1490

imagen general resultante contradice la frase adoctrinante y preventiva de San Pablo, que invita a la abstinencia y a la moderación. Y la figura que reemplaza al santo converso (Claudia o Santa Culona), ofreciendo su trasero, enmarcada en frutas, flores y hormigas culonas⁹, invita, por el contrario, a la tentación y al placer de mirar.

⁹ Las hormigas culonas son un plato exquisito de la gastronomía santandereana, al que se le atribuyen pretendidas virtudes afrodisiacas. Dada la anatomía de estas hormigas, a las mujeres de trasero grande se les compara con ellas.

Hay que mencionar que somos conscientes de cierta metodología de la perversión al plantear una imagen desde el reemplazo y la relación con las imágenes religiosas, pero es precisamente porque este tipo de fenómeno del consumo de la imagen erótica se da dentro de unas realidades de doble moral.

La mujer y la guerra



Figura 118. Cleaning the drapes. De la serie bello hogar: trayendo la guerra a casa. Martha Rosler, 1967c.

Con frecuencia, en la historia del arte la figura de la mujer ha sido vinculada como víctima y como victimaria al relato de la guerra. Como víctima es asociada a la vida que se debe

preservar, de manera que la figura femenina, siendo agredida o puesta en riesgo, o incluso como cadáver, encarna la amenaza sobre la humanidad. Esta asociación o personificación de la guerra se ve potenciada si la mujer representada es una madre, pues se supone que la reverberación del delito sobre una vida que comienza cobra gravedad en la conciencia. Esta estrategia creativa la vemos utilizada en el *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, y en *Violencia* (1962), de Alejandro Obregón.

La mujer mostrada en el lado opuesto, como personaje que se congracia con la guerra ha sido presentada, incluso, con atributos seductores. Otra versión la encontramos en los afiches de las *pin-ups* norteamericanas en cuyas imágenes suele verse a la mujer sexi montada feliz sobre un misil, saludando risueña. Este uso puede contener una intención macabra.

Una visión irónica de la guerra es planteada en algunos casos desde la escena doméstica, donde el refugio y sus comodidades se separan de las masacres cotidianas en las regiones en guerra tan solo por unas cortinas etéreas sobre la ventana (ver los magistrales montajes de la artista norteamericana Martha Rosler, *Cleaning the drapes*, de la serie *Beautiful house: Bringing the war home* (**Figura 118**).

La pintura *Helena, o Turista con bomba*, de pequeño formato, fue instalada junto con otra versión sobre papel, a lado y lado de un cuadro mayor con azul celeste, en el que sobre la MOAB hemos montado la imagen de una modelo, apropiada de internet. La figura viste indumentaria rockera, top, pantis y largas botas, negros todos, con aditamentos que dan un toque de agresividad, y sobre su rostro una máscara blanca quiere citar el revestimiento en la teatralidad que hay políticamente detrás de la guerra. (**Figura 119**).

En la imagen de la pintura *Helena* (**Figura 120**), hemos colocado a propósito como fondo un paisaje de montaña tropical para darle simbólicamente un contexto local, porque en Colombia sucede toda esta teatralidad, tragicomedia entre la celebración y la muerte. En el paisaje representamos pequeñas explosiones inspiradas más en las pequeñas nubes de la mascletá valenciana que en las explosiones de guerra. En todo caso, todo el paisaje está salpicado finamente con pintura arrojada con cepillo de dientes.

“La sexi bomba”

El título de esta pintura alude al interés de reunir en la imagen el contrasentido de uso de la figura femenina en las fotos de farándula y la guerra. Si bien en el campo de las publicaciones de farándula el término sexi bomba se refiere al hecho de que una modelo o actriz es tan exuberante físicamente que causa el impacto de una bomba en los espectadores, no deja de ser absurdo juntar estos dos términos, en los que se busca fusionar belleza, con un artefacto de muerte, como planteamos en el subcapítulo del estereotipo “sexí bomba”.

En la pintura dispusimos una imagen tomada de internet donde se ve a una modelo reclinada exhibiendo su cuerpo y sus prendas, un abrigo de estampado animal rojo y negro y un *body wear* negro en encaje (**Figura 121**). Su gesto denota relajamiento y seguridad en sus atributos, al mismo tiempo que atrás, en segundo plano, dos bombas de aletas puntiagudas caen de forma que su estructura parece hacer eco de la pose del cuerpo femenino, cuyos brazos y piernas han sido recortados en punta intencionalmente. Podría decirse,



Figura 119. MOAB, *La madre de todas las bombas*. Germán Toloza

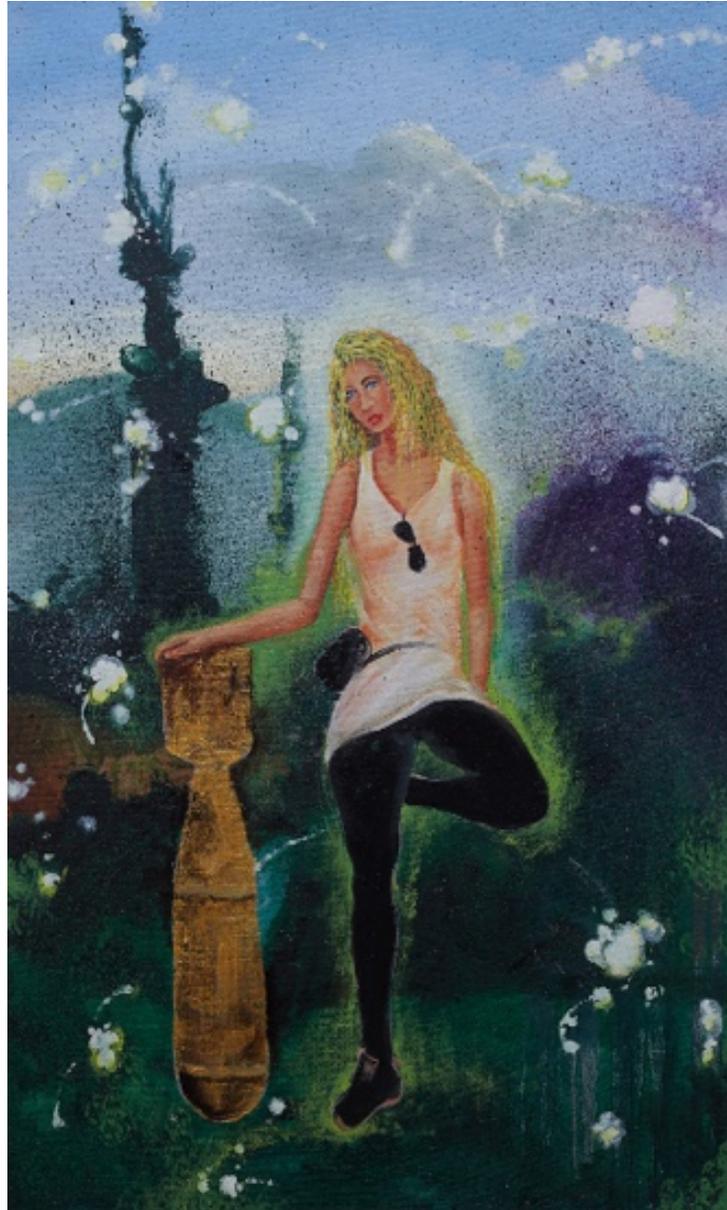


Figura 120. *La madre de todas las bombas*. Germán Toloza, 2017.

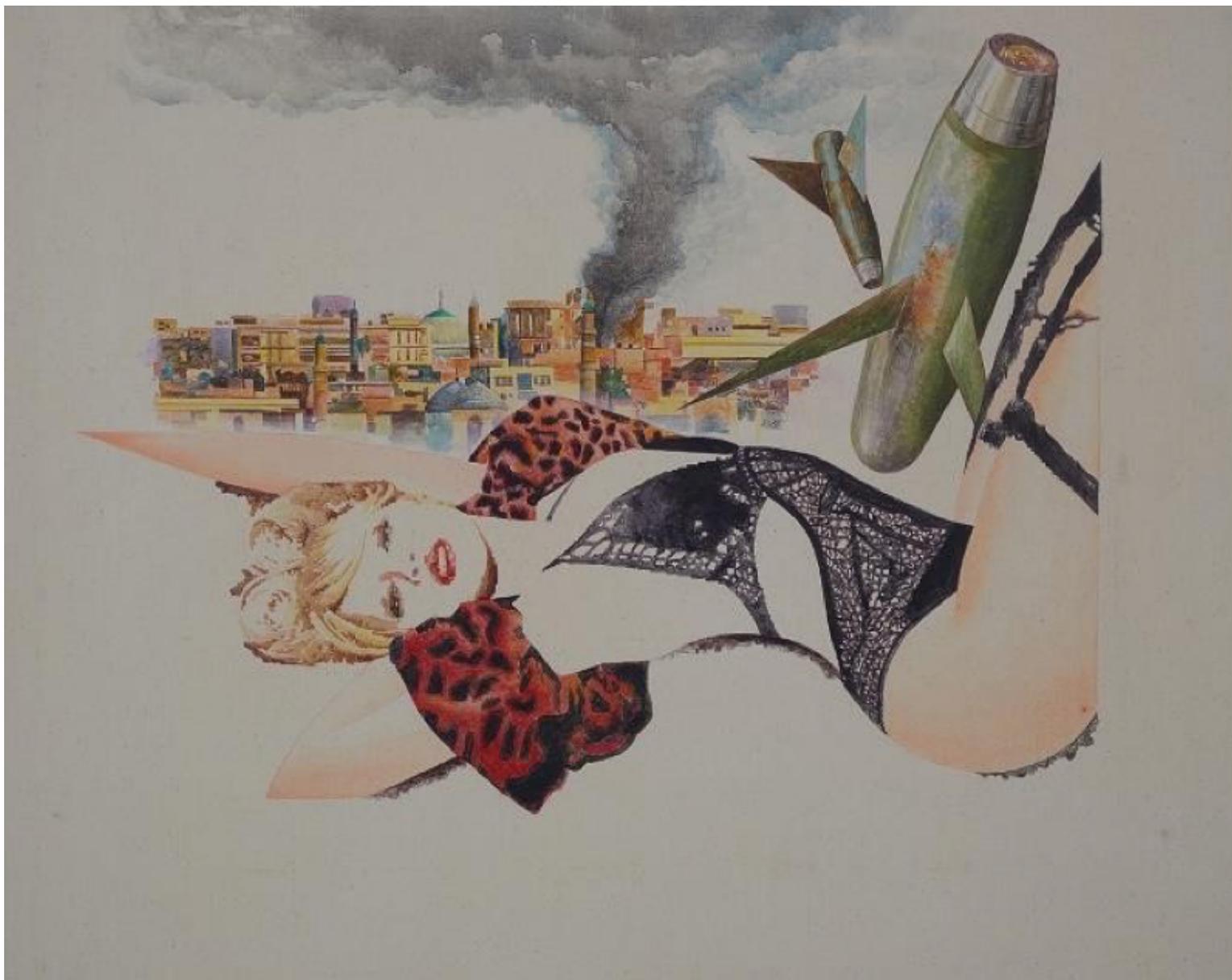


Figura 121. "La sexi bomba". Germán Toloza, 2017.

mejor, que la modelo repite la forma y la danza de las bombas. Al tiempo, la imagen muestra al fondo la ciudad de Bagdad en llamas, como si fuera un telón teatral, y aunque el humo arremolinado hacia el cielo quiere sugerir la tragedia, la ciudad es mostrada intencionalmente como una composición de pequeños recuadros de arquitectura y color.

Esto quizás permite llevarnos a reflexionar sobre los contrasentidos a los que estamos confrontados en el día a día, y que utilizamos confiadamente sin apenas conciencia de la forma como mezclamos significados e imágenes de forma promiscua, como juntar el sentido de vida y la dignidad de una mujer con el poder destructivo de una bomba. Aquí vale la pena revisar la manera como históricamente se han hecho asociaciones entre los atributos de belleza de una mujer con su sentido destructivo, escenario en el que aparece como especial referencia la figura de la *femme fatale*. Un eco de belleza y fatalidad. Nos parece adecuado citar la relación que hace Praz, de Baudelaire:

La mujer y la guerra. La mujer y la muerte. La belleza turbia. Baudelaire: hundirse en el fondo del abismo, cielo o infierno, ¿qué importa? Al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo. A Baudelaire no le importa asombrar la razón, lo que le interesa es sacudir el sentido moral del lector (1999).

Entre el cementerio y la fiesta

En el año 2015, según la Acnur, entraron a Europa 1 000 000 de inmigrantes y fallecieron 3406, provenientes de Oriente Medio, África y los Balcanes occidentales; la mayoría, sin embargo, son emigrantes de la Siria en conflicto. En 2016 murieron 5079 inmigrantes y en el 2017, 2700, según cifras de la Organización Internacional para Migrantes, OIM. Esto ha hecho del Mediterráneo el mayor cementerio de migrantes del mundo.

Al mismo tiempo, según la televisión española, en 2017 España estuvo a la cabeza del turismo en Europa. Es decir, la mayoría del turismo europeo se vuelca sobre las playas de la Malvarrosa y otras, si bien vale aclarar que las costas españolas son de los lugares donde menos muertes se registran, 138 muertos frente 12 122 migrantes recibidos en 2017. En un momento de reflexión contrastante, basta imaginar que, en el mismo Mediterráneo, mientras miles toman el sol con enormes cubatas bajo las sombrillas playeras, otros miles mueren ahogados al naufragar sus pateras con sobrecupo, con niños a bordo. Podríamos exagerar, metafóricamente, diciendo que casi se pueden mirar unos a otros saludarse entre la fiesta y la muerte.

Recorriendo el antiguo barrio de pescadores del Cabañal, en una de sus angostas calles encontré un mural casi a punto de desaparecer en el que se leía “¡Que viva la vida cabanyalesca!”, firmado por Cabiscolet, y se veía una mujer rosada que, echada en la arena bajo una higuera, alzaba una pierna. La mujer es una Eva reposando después de haber comido la fruta prohibida. Apropiamos esta imagen e intentamos adaptarla

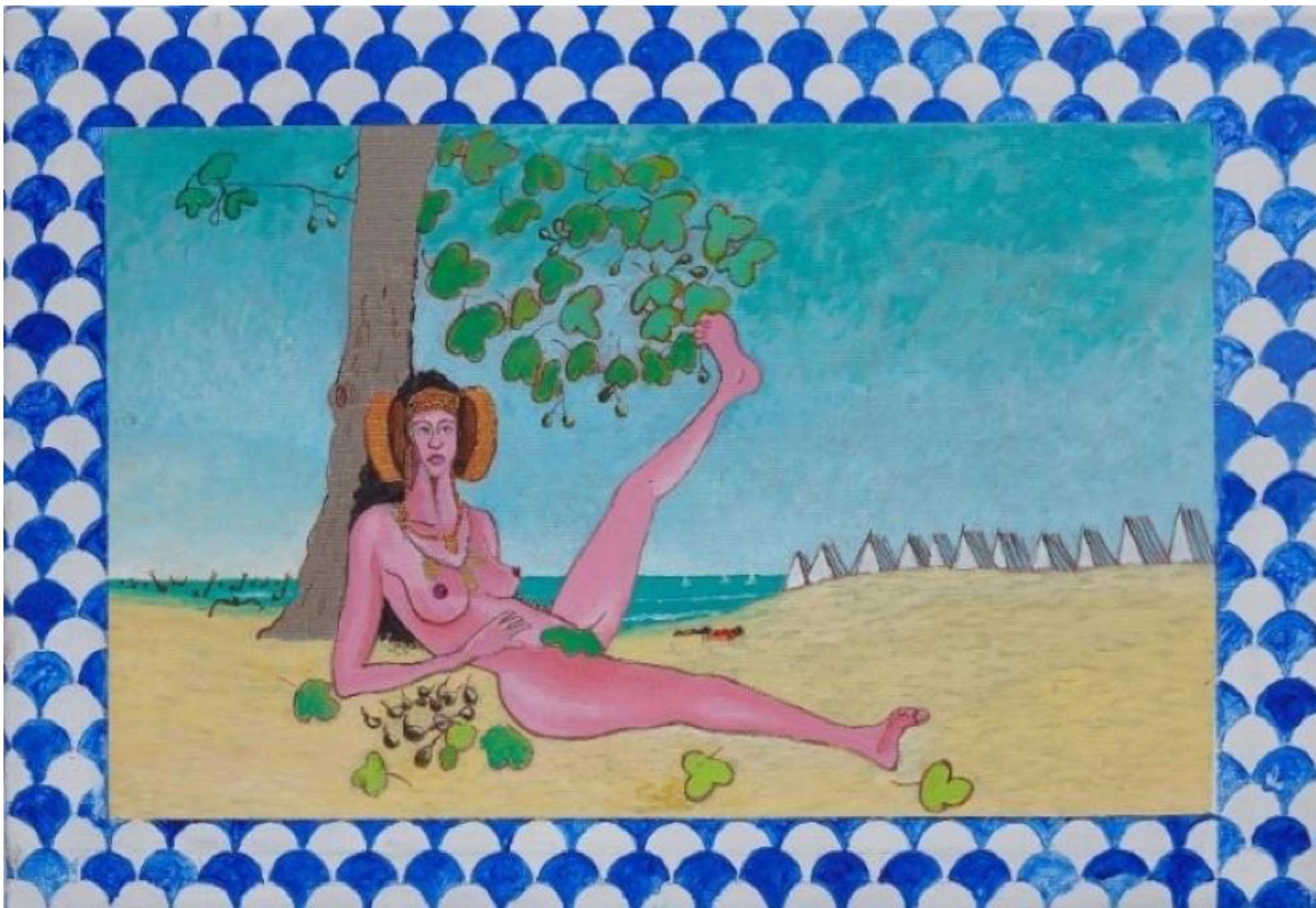


Figura 122. *Que viva la vida mediterránea*. Germán Toloza, 2017.

irónicamente al relato de los inmigrantes para contrastar realidades, alterando apenas el horizonte a la izquierda para ubicar unas diminutas siluetas de naufragos, agregando a la derecha de la mujer lo que correspondería a la imagen publicada en noticieros y periódicos del niño sirio Aylan Kurdi, muerto tras naufragar en una playa turca (**Figura 122**). A propósito, acerco las distancias geográficas.

Retratos y selfis

Sostenemos que el retrato es una opción que se protege de estereotipos y que puede salvaguardar la dignidad y el respeto, en tanto conlleva en sí mismo un acto de homenaje y reconocimiento, dependiendo -por supuesto- del énfasis en su formulación en cuanto a atributos físicos y de personalidad, aclarando que los signos particulares del rostro son emanaciones de la personalidad y el estado psíquico.

El retrato escapa a las estratagemas, ya que guarda en sí mismo la honestidad de permanecer vigente, toda vez que la persona retratada es un ser humano concreto de un periodo histórico determinado. La propia historia del personaje ofrece un trasfondo único. Esta condición cobra valor cuando se contraponen al retrato político que en la historia del arte rinde tributo y perpetúa la personalidad de un gobernante o de los miembros de su séquito.

De los cuatro retratos presentados en la exposición, los de *Juliana* y *Eva* (**Figuras 123 y 124**), parten de fotografías realizadas por mí con el propósito específico de ser llevados a la pintura; por su parte, el titulado *Cristina Vainilla* (**Figura 125**), se basa en un retrato apropiado y complementado para

la pintura. La fotografía fue tomada por la misma Cristina, a la manera de selfi, de modo que, en cierta forma, es un autorretrato llevado al óleo por nuestra iniciativa, debido a un fuerte vínculo afectivo.

Ofrecemos algunos mínimos elementos sobre las mujeres de los retratos, quienes han sido personajes femeninos de gran importancia en nuestra vida.

Juliana Silva es una artista colombiana que realizó su maestría en Emily Carr University en Vancouver, Canadá, ciudad donde reside. La pintura la hicimos en un curso vacacional realizado por el departamento de Pintura de la UPV, con el maestro Enrique Zabala, titulado *Pintar la foto*. La fotografía fue tomada frente a una pared cubierta con mármol negro, en el museo de la biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá.

El retrato *Eva*, correspondiente a Eva Vásquez de Reoyo, también fue realizado durante el mismo curso con el maestro Zabala. Ella es una artista cinematógrafa que vive en Madrid, con quien compartimos estudios en Londres entre 1994 y 1995, en los *colleges* del London Institute of Arts. La fotografía la tomamos durante una visita que hizo a Colombia en el año 2008, en los manglares que hay al sur de la ciudad de Cartagena, mientras ella comía ostras tomadas de las raíces del manglar.



Figura 123. *Juliana*. Germán Toloza, 2016-2017.



Figura 124. Eva. Germán Toloza, 2016-2017.



Figura 125. *Cristina Vainilla*. Germán Toloza, 2018.

Y, finalmente, Cristina Úsuga es bogotana, historiadora de la Universidad Industrial de Santander, correctora de estilo y escritora de temas sobre arte y cultura. Tiene ascendencia de la cultura indígena chibcha, que habitó en el centro de Colombia, en lo que hoy constituye el altiplano cundiboyacense, y de los emberá katío del noroeste del Departamento de Antioquia.

Cuando abordamos el retrato desde sesgos específicos o nichos temáticos, el sentido de los estereotipos puede surgir. Por ejemplo, las *selfis* y los *self shots*, que son en realidad autorretratos para publicar en redes¹⁰. En esas vertientes surgen caminos creativos de gran interés para la investigación en torno al retrato contemporáneo, en relación, por ejemplo, con la identidad entre lo público y lo privado. Descontando la autocontemplación y el narcisismo en una época de globalización, el retrato contiene un poder de resistencia a la ansiedad que genera el espectáculo.

4.4. GÉNERO Y COMISARIADO

En el área de las artes plásticas, y quizás no sea arriesgado ampliarlo a los campos de lo simbólico y de las Ciencias Humanas, que nos es más cercana, la presencia femenina no solo se manifiesta por su cantidad participativa sino por una nueva sensibilidad, que se contrapone a los modos de hacer en las artes plásticas, que estaban muy cruzados por unas lógicas metodológicas masculinas.

¹⁰ Las *selfis* son autofotos tomadas con el dispositivo en la mano y con la lente apuntando hacia el autorretratista, representando así el rostro, y en ocasiones parte del cuerpo. Los *self shots*, que Joan Fontcuberta llama reflectogramas, practicadas generalmente por jóvenes adolescentes, en su mayoría mujeres, son fotografías donde el modelo o el modelo se representa tras disparar un dispositivo de captura de imagen contra su reflejo en cualquier tipo de espejo, apareciendo así ambos inscritos en la imagen: la figura representada y el dispositivo que la capturó (Gayet, J., 2013).

El comisariado puede realizarse a partir de un solo artista, de varios de ellos o de un colectivo. El curador decide qué obras verán los espectadores y también la organización del guion museístico, de manera que hasta cierto punto se pueden anticipar las lecturas, pero son las tensiones, las concordancias y las disonancias entre las obras lo que posibilitarán interpretaciones abiertas y nuevos aportes a la investigación. Sin embargo, el curador deberá tener un cierto nivel de flexibilidad, precisamente para que las obras puedan respirar también por sí solas y lograr los alcances investigativos propios del artista en el proceso creativo.

La investigación del comisariado, tiene un efecto directo para la definición del guion museológico, dado que la misma construcción material de las obras, sus formas y las interpretaciones de contenido repercuten y sugieren los recorridos y la organización temática de estas. Incluso, las identidades mismas de los artistas son importantes en la puesta en escena, si es el caso. Con esos elementos, la exposición resultante puede verse como un proceso en transformación en el que surgen diálogos entre imágenes, objetos e identidades.

Como veremos en la siguiente cita de Hans Ulrich Obrist, nos parece esencial la advertencia que hace sobre el cuidado que debe tener el curador para no obstaculizar la expansión y el diálogo que puede surgir entre las obras, de tal forma que en el proceso evitemos caer en lugares comunes como la agrupación y categorización por temas o por técnicas de materialización, para permitir que su interrelación, de encuentros o disensos

sea más tranquila y espontánea, sin condicionar el viaje del espectador en la muestra.

Obrist, uno de los más prestigiosos curadores en el mundo, quien ha sido curador de la Serpentine Gallery en Londres, dice sobre la exposición y la curaduría como investigación:

Si concebimos la exposición como algo abierto, en proceso, la veremos como un complejo sistema de aprendizaje siempre, eso sí, que lleve en sí bucles de retroalimentación que alienten voces de disenso. [...] En otras palabras, deberá permitir que las obras de arte extiendan sus tentáculos hacia otras y que el comisario no se interponga en el camino de esa expansión. La exposición nace cuando lanzas una serie de interrogantes, es decir, una investigación (2009, p. 3).

Señalaremos algunos elementos comunes, incluso tendencias a partir de las obras, como pulsaciones que detectan y señalan el modus operandi de cada artista con relación a sus percepciones sobre las mujeres y la cultura.

Con este comisariado, *Iconografías Femeninas* (Toloz, 2019), apreciamos a artistas mexicanos, españoles y colombianos, con los cuales pudimos ver diversas representaciones del tema de las mujeres, así como la aproximación a temas tan interesantes como el dibujo como modo de autoconocimiento, el antropomorfismo y las relaciones entre ser humano y naturaleza a partir del dibujo y la escultura, la pintura como vía de acceso poético a las elementalidades de la vida cotidiana y el paisaje; el acercamiento a feminismos

contemporáneos que confronta a medios de comunicación y política y en pro del animalismo, la fotografía como espejo de reconocimiento cultural en las migraciones, el arte urbano y sus eficacias comunicativas y simbólicas, las relaciones entre arte, decoración y cultura, y el enfoque fotográfico en tribus urbanas con ecos de literatura y de vampiros.

Además, se utilizan todo tipo de técnicas: tradicionales como el dibujo y la pintura, hasta las experimentaciones con arte de acción, video, arte urbano, y nuevas pedagogías, entre otras. Dentro de la gama de propuestas de los artistas se perfilan algunos ejes temáticos que convergen entre sí, como las miradas autobiográficas que enriquecen perspectivas sobre las individualidades e identidades, las preocupaciones y alarmas sobre las formas de violencia política y social sobre las mujeres, las relaciones simbólicas de los materiales con respecto a lo femenino y la cultura, incluso la asimilación del arte a su propia pedagogía en la práctica de formación e investigación.

Pero algo que es menos fácil de describir es la caracterización de los modos de hacer en relación con un cambio sustancial en las estrategias expresivas que conforman lo simbólico, aunque no es imposible si nos valemos de algunos ejemplos en concreto. En el campo de la escultura es muy evidente que los materiales blandos han cobrado gran protagonismo entre las artistas para construir experiencias escultóricas: las telas, los bordados, la tierra y propuestas que intentan hacer contacto con problemas relacionadas con el cuerpo y los espacios de la mujer, la maternidad, las interrelaciones de género y en general el ecofeminismo, tienen una presencia sustancial. Son experiencias plásticas y temáticas que veremos en las obras de Andrea Rey y Juliana Silva.

En el campo de la pintura será importante ver representaciones comprometidas desde tres visiones diferentes. Por un lado, la imagen surgida con una intención de acompañamiento a los procesos combativos contra la violencia de género, como en el caso de Juan Antonio Canales Hidalgo, quien construye una imagen que se hace icónica, representativa, de la mujer combatiente, en su militancia por un objetivo común de decir “Ni una menos”. Sobre un rostro cubierto con una especie de pasamontañas, unos ojos nostálgicos vinculan al espectador, y sobre el espacio donde se sitúa la boca va el texto “Hope”, como un llamado y una reafirmación de la esperanza. De otra parte, veremos que Diana Bama, con sus pinturas murales y sus dibujos nos propone, a través de la imagen simbólica de la coneja, la importancia de no perder de vista la preservación de la vida, el respeto por el planeta, y en ese escenario el papel esencial que cumple la mujer como defensora, restauradora y sanadora a través del amor y la conciencia de lucha. En ese cauce de la pintura y el dibujo también veremos la propuesta de Dinora Palma, quien, por medio de dibujos, grabados, pinturas y bordados, todos muy sutiles y sencillos, reflexiona desde sí misma y la otredad, definiendo estos medios como una forma de pensamiento. También con el dibujo, Carlos Domingo nos propone una experiencia espiritual gracias al manejo que hace de su técnica, para situarnos frente a una imagen que se desmaterializa con el poder que tienen la luz y la sombra cuando se difuminan adecuadamente, sugiriéndonos una imagen femenina que acoge, con un halo de santidad y atemporalidad. Igualmente desde el dibujo, Leonardo Caballero nos ofrece su propia visión crítica a las imágenes que se construyen alrededor de las pasarelas de reinas y modelos, en un dejo caricaturesco de las poses que allí se asumen.

La fotografía también está muy bien representada en el comisariado con la propuesta de Laura Ribero, que reflexiona acerca de los roles de la mujer en contextos culturales de tránsito, como los que ella misma ha vivido como inmigrante, pero llevándonos también a planteárnoslo en los ámbitos domésticos cotidianos. María Isabel Rueda hace lo propio a través de sus oscuras y poéticas fotografías, que desde una impactante perspectiva de lo sobrenatural nos lleva a tomar conciencia de los personajes que están al margen, que escapan a la normalidad que quiere instaurar la sociedad hegemónica.



Figura 126. Portada del catálogo a partir de la pintura *Ni una menos. Iconografías femeninas*. Juan Canales Hidalgo, 2018.

En el comisariado encontramos también ejemplos de lo que Rían Lozano llama “prácticas culturales a.normales”, en la propuesta artística, de tipo activista, que su propio grupo de

investigación, “Mujeres en espiral”, nos propone con reclusas de Ciudad de México. Finalmente, también desde un sesgo bastante radical del activismo feminista, Nadia Granados nos pone ante experiencias de video performance con una actitud definitivamente crítica y comprometida contra los mecanismos de poder que legislan y gobiernan hipócritamente contra las libertades de las mujeres y que, por el contrario, manipulan y ejercen violencia contra ellas.

La exposición *Iconografías femeninas*

La *figura 126* corresponde a la carátula del catálogo de la exposición, para la cual se usó la pintura realizada por Juan Antonio Canales Hidalgo. Esta imagen fue escogida por su consistencia como elemento simbólico que representaría una lucha política por la vida y los espacios de las mujeres en momentos de crisis por las violencias de género.

En este subcapítulo hacemos el ejercicio de revisar y analizar cómo están abordando los artistas contemporáneos la figura femenina y el tema de las mujeres.

El análisis lo pudimos hacer gracias a esta exposición denominada *Iconografías Femeninas* (Toloz, 2019), que se estructuró con artistas, investigadores y docentes, que abordan temas de las mujeres desde visiones y medios diversos, que permitió hacer una revisión comparativa entre estos y la historia de las iconografías femeninas. Resultado de ello, observamos que los métodos de creación funcionan como herramientas de activismo sociopolítico alrededor de las violencias de género y la sensibilización, y concluimos que

eluden el espectáculo injustificado en sus obras, al tiempo que destacan la importancia que tienen las prácticas culturales comunitarias en espacios marginales y lo autobiográfico, donde se definen nuevos sentidos de intercambio simbólico.

No podemos develar ni sustentar identidades solo desde teorías feministas foráneas, pero sí podemos aproximarnos a través del contraste entre la producción artística local y la de otras latitudes, como vía de acceso para empezar a construir genealogías cercanas y coherentes, que nos permitan, asimismo, empezar a escribir en contexto.

Como meta, nos hemos trazado -una vez realizada la curaduría y abierta la exposición al público en la ciudad de Bucaramanga- revisar y analizar la obra de los artistas invitados y contrastarla en el contexto de ciertos momentos sustanciales en la historia del arte contemporáneo en los que han sobresalido características notables sobre la instauración de modelos y rompimientos en lo que concierne a las mujeres en el arte.

La mayoría de las artistas que aceptaron participar de la curaduría *Iconografías femeninas* han venido trabajando sobre las representaciones femeninas y en asuntos relacionados con las mujeres en la sociedad actual, o, de alguna forma, han tomado posición frente al tema en los distintos escenarios en que se mueven: creación, docencia, investigación y activismo. Artistas que también han formado parte de exposiciones cuyo tema en general no necesariamente ha sido el de las mujeres, aunque sus obras sí han mantenido dicho interés; es decir, ha sido su enfoque de investigación desde los sesgos particulares que cada cual sigue.

Respecto a la curaduría, realizamos una selección de obras de once artistas de nacionalidad mexicana, española y colombiana, algunos de los cuales se han radicado, estudian o trabajan en otros países como Brasil, Canadá, España, México y Colombia.

En sus obras, los artistas plantean reflexiones críticas o interpretaciones personales desde varias aproximaciones: una sociedad de protagonismos estereotipados y reivindicaciones de la mujer en un ámbito cultural de vetos y diferentes tipos de violencia de género agazapados. También posiciones críticas sobre las resignificaciones de lo femenino frente a discursos tradicionales y patriarcales, representaciones personales desde el lente de la ensoñación, lo sobrenatural, el mismo cuerpo de la mujer como problema plástico y autobiográfico, y los estereotipos frente a las realidades de poder y manipulación, enfocados desde el sarcasmo o la crudeza posporno y, por supuesto, la postura de combate frente a la violencia de género.



Figura 127. Presentación de grupo de danza, acto inaugural de la exposición. Rafael Prada, 2018.

El título de la exposición, *Iconografías femeninas*, tiene la intención de aludir a la acción de contemplar y analizar formas y significados en las obras artísticas expuestas sobre la mujer. Nos proponemos, a partir de las imágenes dibujísticas, pictóricas, escultóricas, fotográficas o de video, entrar en la interpretación de los contenidos de las obras desde las variaciones y particularidades que nos ofrecen las formas de sus materializaciones.

La exposición tuvo como escenario la sala Macaregua de la Universidad Industrial de Santander, situada en una de las sedes que tiene la universidad en la ciudad de Bucaramanga (sede UIS Bucarica), en pleno centro de la ciudad. La edificación, en la cual funcionó un prestigioso hotel, fue construida en los años 60 y es patrimonio arquitectónico del Departamento de Santander. Su ubicación privilegiada frente al icónico Parque Santander permite que sea visitada por un público muy diverso, en el que tiene especial protagonismo la población de transeúntes frecuentes de la zona y la comunidad académica de la Universidad. En la noche de inauguración se pudo evidenciar una nutrida presencia de estudiantes, egresados y profesores del programa de Artes Plásticas de la UIS, el único programa profesional de la ciudad. Pero, igualmente, se constató la presencia de un público bastante diverso de personas adultas y de niños.

Para el acto inaugural (*Figuras 127 y 128*) se invitó un grupo de jóvenes bailarines de danza contemporánea dirigido por el coreógrafo y profesor del programa de Artes Plásticas Eugenio Cueto. La acción brindó a la velada una atmósfera fresca y dinámica en torno al cuerpo y el movimiento. La coreografía estuvo centrada en el género, en un pulso de tensión entre el amor y la violencia. En general, y según se desprende del



Figura 128. Panorámica de la sala, noche de inauguración. Rafael Prada, 2018.

diálogo directo con los asistentes, el tema despertó un gran interés, ya que no ha sido un asunto frecuente en la ciudad. De otra parte, la diversidad de técnicas que integraron la muestra generó empatía, pues las obras ofrecieron un amplio espectro de manejos técnicos para todos los gustos: dibujo a lápiz y acuarela, carboncillo, dibujo de impresión digital, pintura de bastidor, pintura mural, escultura blanda, video, fotografía, performance y arte relacional.

Diana Bama

Diana Bama es una artista española que reside y trabaja en Ciudad de México. Ha desarrollado su formación académica entre Valencia y Ciudad de México. Conocimos a Diana por referencia del artista español Juan Canales, en México, en octubre de 2017, cuando viajamos a realizar la estancia de investigación en la UNAM. Allí supimos de su trabajo en murales en los que aparece reiteradamente la figura de la coneja, (**Figura 129**), como en el realizado en una azotea de un antiguo edificio en el centro de Ciudad de México; posteriormente, pudimos apreciar sus dibujos de formato intimista (**Figura 130**).

Amablemente, Diana accedió a concedernos una entrevista, algunas de cuyas preguntas y respuestas que se exponen a continuación dejan claro de qué va su trabajo y su opinión sobre su residencia en México:

Germán Toloz: *Diana, tu posición como persona y como artista está relacionada con el movimiento que han llamado ecofeminismo. ¿Puedes, por favor, definir cómo ves esa postura como artista en el contexto que vivimos actualmente?*

Diana Bama: *Llevo una de las teorías del ecofeminismo a mi campo, el del arte, y en este caso podríamos llamarlo arte urbano no solo porque se sitúa en un espacio público, sino porque necesita de este para completar su significado. Centrándome en la idea del cuidado y el respeto no solo entre las personas (como pretende el feminismo), también ampliando su mirada hacia los animales (una parte del ecofeminismo) y generando un vínculo entre el animal y la mujer existe un movimiento hacia el empoderamiento de la mujer, creo que todavía falta mucho por trabajar y trabajarnos. Por otro lado, siento que en el aspecto animal es un poco diferente, en el que estamos todavía muy lejos de alcanzar un respeto hacia las otras especies.*

G. T.: *He visto que haces dibujos en pequeño formato, pero creo que la forma de materializar tu obra tiene especial vínculo, o quizás debo decir vínculo definitivo, con la realización de pinturas murales. ¿En qué momento y por qué decides seguir esta ruta o modo de hacer?*

D. B.: *Sí, siempre he trabajado en pequeño formato por la comodidad que ello implica, tanto económica como a la hora de transportar las obras. Pero también tuve siempre ese interés por las intervenciones en los espacios públicos, solo que por varios motivos nunca me di la oportunidad hasta llegar a la universidad, donde cursé algunas materias que estaban relacionadas con el arte y el entorno. A partir de ese momento me di cuenta de que era algo que me estimulaba a generar otras cosas, y en 2014 empecé a convertirlo en una parte más de mi trabajo. Ese mismo año me concedieron una beca de creación en México y desde entonces no he dejado de pintar e intervenir paredes.*



Figura 129. Proyecto Central de Muros. Diana Bama, 2017c.



Figura 130. Perder el miedo. Diana Bama, 2018.

G. T.: *Haces uso reiterado de la imagen de la coneja, quizás con una clara o frecuente sugerencia de preñez.*

D. B.: *La idea de las conejas surge a partir de una exploración gráfica de intentar generar imágenes en las que se creara un vínculo formal entre la mujer y el animal, persiguiendo esta idea de que estamos hechos de la misma materia. Al principio eran diferentes animales y poco a poco fui reduciéndolo a la coneja por diferentes motivos. Creo que formalmente el conejo tiene una anatomía que funciona muy bien mezclándola con la de la mujer, pero sobre todo por las ideas o connotaciones de promiscuidad que el animal tiene. En España a la vulva se le llama conejo y por otro lado, hay que aclarar que estas conejas son medio mujeres, de ahí que tengan manitas, pechos y vagina... esto no implica que están gestando. En la imagen de la **Figura 190** Diana Bama realiza un mural de gran formato (20 x 6 m) con el tema de la coneja preñada rodeada de zanahorias. Se trata del proyecto Central de Muros desarrollado en 2017 en la Central de Abastos de Ciudad de México.*

G. T.: *¿De qué manera te relacionas, o cuál es tu posición frente a los feminismos y de cara a la realidad diaria?*

D. B.: *En mi caso, dentro de los feminismos creo que rescato esa parte del ecofeminismo en la que los animales tienen cabida, donde se busca una equidad también hacia las otras especies, y es que está muy relacionada la opresión de la mujer con la del animal, tanto que dentro de la explotación animal las hembras suelen ser las más perjudicadas.*



Figura 131. *Wearing their national costumes.* Leonardo Caballero Piza, 2016.

Leonardo Caballero Piza

Leonardo Caballero Piza¹¹ estudió Historia y posteriormente Bellas Artes en la Universidad Industrial de Santander; luego, realizó una maestría en Artes, Cultura y Lenguajes en la Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil.

Su trabajo, y en especial sus dibujos, se consolidan a partir de la interpretación que hace de las imágenes de reinas fotografiadas en diferentes situaciones, en sus sesiones de maquillaje, en sus

11 Si desea conocer más sobre el artista, visite sus páginas: www.instagram.com/caballeropiza y www.caballeropiza.com

12 Para saber más sobre el artista, visite su página: <http://juancales.net/>

salidas a pasarela y sus retratos, entre otras circunstancias; un mundo que regularmente asociamos a la idea consumista de la belleza (*Figura 131*).

Los recursos clave son un color asordado que crea gamas inusuales, un dibujo tajante que consolida la forma y el fragmento como parte de un entramado que relaciona el bordado y los decorados de indumentarias y accesorios, y una controlada deformación del gesto. A veces excesivo en el detalle decorativo y la línea ornamental, a veces con la simplicidad del plano del color y el trazo que delimita, lo cierto es que logra detener la escena en un punto arrebatado, burlesco o irónico. Elementos que bien pueden permitirnos evocar a un referente como Aubrey Beardsley, el ilustrador británico conocido porque en sus obras se conjugan el humor satírico, las formas y líneas orgánicas, elegantes, y también un decorativismo excelso.

Juan Canales Hidalgo

Juan Canales disfruta de las relaciones entre la imagen y las palabras, las metáforas nada explícitas, quizás sin sentido aparente. El joven practica la toma de apuntes ocasionales sobre lo cotidiano y ensoñado que convierte en pintura: (re)presentación poliédrica y bastarda de objetos y signos. (Canales, J., 2018, p. 14)

En las pinturas y dibujos de este artista español¹² -que realizó sus estudios de maestría y doctorado en la Universitat



Figura 132. *Ella*. Juan Canales Hidalgo, s.f.

Politécnica de València, donde es profesor, y cuyo principal campo de investigación ha sido el del arte urbano- sentimos un encuentro con la memoria profunda, la invención que

permanece radiante en las cosas que se actualizan en cada señal que regala el camino, solo si como caminante se logra ver futuro en cada roca y cada recodo.

Percibimos en sus trabajos una concurrencia con la realidad en un estado que celebra su existencia, la comunión de la segunda oportunidad que revela su forma, su luz y su elemental verdad, elementos suficientes que permiten al espectador comprometido develar la poética que reside allí, sin remedio, en el umbral de la realidad y la pintura.

Un palito de árbol desprendido; una roca cuyo silencio canta una historia milenaria y su belleza en sus vetas grises y blancas, su volumen y su brillo logrado pacientemente; una planta moribunda con aura de azúcar rosa, una tienda de campaña que sobre fondo naranjado sintetiza todos los refugios y los viajes. Incluso, todas aquellas cosas que solas y en dibujos de marcadores podrían semejar mamarrachos, se aparecen como coladas en el escenario, no reclamando sino evidenciando su esplendor.

Creemos que es un caso en que subyace y emerge, en muy buen sentido, una sensibilidad femenina respecto al mundo, sin intereses especiales de grandeza, más bien con el coraje de mirar desinteresadamente la poesía que emana de entre las propiedades más elementales y toscas de la pintura y la aparición de actores que son cosas al margen. Es como reconocer que todo paisaje tiene rendijas, accesos no solo a la memoria sino a universos latentes donde se activan nuestros silencios y olvidos. Encontramos en su obra, pintura y conocimiento sustentados en parcialidad y sencillez, algo que reevalúa los intentos hegemónicos por totalidades, verdades y protagonismos arrogantes.

En las obras que hicieron parte de la exposición, *Ella* y *Ni una menos*, se plantean posturas aparentemente diferentes. En *Ella* veo una pintura extraña en la cual aparece la mujer, en un pulso que confronta lo privado y lo público; es más, es importante saber que se parte de una fotografía de índole familiar, registro tal vez de una circunstancia propia en los desplazamientos de sus asuntos cotidianos (*Figura 132*).

Aunque todas las imágenes se dejan leer, la pintura se torna un callejón de difícil acceso, que pone en forcejeo las señales: la bermuda amarilla en que parecen estamparse geografías y geometrías, el rostro cortado ocultando sus ojos y un trazo de aerosol rojo que parece cohibir su paso o prevenirle de algo fuera del cuadro. El relato sigue su construcción a medias, la figura presurosa, los pechos expuestos e iluminados por la luz de su destino, sobre los cuales pende lo que parece ser un amuleto o un diablillo. El suficiente gesto de complacencia de su boca, la disponibilidad al viaje que se evidencia en la forma como agarra su mochila y su blusa, todo sigue la lógica del fragmento como matriz para imaginar historias.

De otra parte, en lo formal, se da un encuentro de los códigos de la pintura de caballete con el gesto del aerosol, el blanco y negro, el color medido, lo autobiográfico, configurando un relato furtivo en torno a la figura femenina que sabe reservarse algo.

Por el contrario, en *Ni una menos* (*Figura 133*), el ocultamiento está explícito en una mujer enmascarada, y la figura puede ser relacionada con toda una población y con una intencionalidad concreta. Como el mismo Juan dice: “Ñaja deviene más bien en símbolo universal, arquetipo que pide el NO sufrir”. Su mirada en actitud desafiante, triste, pero en lucha y dispuesta



Figura 133. Ni una menos. Juan Canales, s.f.

a todo, una imagen que puede fácilmente verse como bastión de militancia. La transparencia comunicativa de la imagen es seductora, tajante y robusta.

Pensar la mujer como geografía es frecuente en la poética y la vida diaria; intentar entender sus latitudes, temperaturas y misteriosa sensación de viaje permanente, es un intento de la

conciencia por comprender la naturaleza de la mujer entre la permanencia y la ensoñación.

Juan Carlos Domingo

Artista de Teruel, España, doctor de la Universidad Politécnica de Valencia, donde es profesor y miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno¹³. Los dibujos y esculturas de Juan Carlos Domingo sugieren, en primera instancia, la cohabitación entre la abstracción y la emergencia de lo reconocible, en una apacible relación entre lo etéreo y la materialidad invitada. De otra forma podría interpretarse como que la sustancia se deja arrebatar por la persistencia de la memoria. Un volumen transita entre el mundo vegetal y el cuerpo humano, tanto en sus dibujos o esculturas, centellea también la presencia de los animales -como en *Ángel*, *Unicornio en Lisboa*, *Trampolín* o *Tronco, cactus y abrazo*-.

Según la reseña de la publicación *Descongelarte*, en el catálogo de la exposición “Repensar la sociedad. En torno al arte y el compromiso”, en la Fundación Chirivella Soriano, de Valencia, puede leerse sobre la producción de Domingo: “Su obra gira en torno a la dialéctica Hombre-Naturaleza, entendida ésta, en principio, como contradicción primigenia; el hombre es al mismo tiempo parte íntima de una naturaleza, de la que se diferencia hasta su destrucción” (*Descongelarte*, 2011, párr. 2).

Y es que la delicadeza y levedad están presentes en los cuerpos, bien de seres humanos, de animales, de plantas o de las cosas,



Figura 134. *Umbral*. Juan Carlos Domingo, 2017.

13 Si desea conocer más sobre el artista, visite su página: <http://art.carlosdomingo.es/>

como si a la superficie del mundo que reconocemos, emergiera la esencia luminosa, devolviendo vida a todos los seres en una misma sintonía de belleza y correspondencia. Esto es visible finamente en obras como *Arquero y Narnj*, realizadas, como es habitual en sus trabajos, en lápiz sanguina, técnica que va bien, perfectamente diríamos, para la circulación del concepto entre forma, imagen y materia, del mismo modo que sangre, muerte y reanimación, en el proceso creativo del dibujo.

En el dibujo presentado en la exposición, *Umbral* (2017) (**Figura 134**), lo mencionado se hace completamente latente en lo que interpreto como la imagen de alguna mujer sagrada que se expande entre la abstracción de la representación y la conciencia del espectador que conecta con una realidad temporal y espacial específica. Un manto cubre su cabeza y su cuerpo, revelando atributos corporales femeninos, y la actitud de sus manos señala una suerte de ofrecimiento desde la espiritualidad. Cuerpo oscuro y cuerpo luminoso se intersecan. Esta obra nos transporta a los confines de la prehistoria, a un portal en que dimensiones de la vida y la muerte se encuentran y fluyen, integralmente en una sola figura mítica, la diosa madre, el arquetipo paleolítico.

En *El mito de la diosa*, al analizar diferentes figuras del paleolítico y del neolítico, Baring y Crashford, respecto a la Venus de Lespugue y la Diosa de Willendorf, de entre el 20 000 y el 18 000 a. C., sostienen:

[...] parece que muchas de estas imágenes, del culto de la diosa madre, de las que tuvimos noticias más tarde, tuvieron aquí su más temprana manifestación. Imágenes de parto, del arte de amamantar, y del recibir al muerto de nuevo en el útero para su renacimiento (1991, p. 27).

Sin embargo, consideramos que aquí la figura de la mujer se presenta no desde una definición que se interese por una ubicación en el género, sino como una personificación universal de la mujer, del acto de creación, del mundo de las ideas y de la relativización de nuestras conjeturas para definir las dualidades entre lo real y lo imaginario, o lo falso y lo verdadero, y así indefinidamente para poder ser aplicado a cada uno de nuestros juicios de ubicación. Lo científico y lo sobrenatural, lo malo y lo bueno, lo apprehensible y lo fugitivo.

Veamos lo que Juan Carlos expresa sobre su obra *Umbral*:

Parece asumido que el ser y el parecer son dos posiciones enfrentadas. Si la primera se asocia a lo sustancial y lo verdadero, la segunda lo hace con lo superficial y engañoso. Sin embargo, y al menos para mí, sus límites carecen de tal nitidez. Ambos comparten un lugar común que imaginamos como una amplia zona de sombra (Iconografías Femeninas, 2018, p12).

Nadia Granados



Figura 135. Carro limpio, conciencia sucia. Nadia Granados, 2013.

Nadia Granados se asume a sí misma de forma integral en el ámbito artístico y en la vida cotidiana, no solo desde las emociones, preocupaciones y filiaciones propias como individuo y como mujer, sino como una pantalla de refracción y activación política de un cuerpo social integrado por mujeres que son víctimas en un escenario contemporáneo manipulado por sesgos machistas desde todos los ámbitos. En ese escenario, las mujeres son cosificadas, abordadas y apropiadas desde intereses sexistas, y también violentadas desde lo jurídico. Nadia se apropia de los relatos cotidianos que aparentan ser normalizados, que traducidos en acciones performáticas en vivo y en video performances para los *mass media*, se convierten en mecanismos detonantes para el activismo político (*Figura 135*).

La artista¹⁴ es clara y enfática sobre su posición feminista y su diagnosis patriarcal, a partir del formato de expresión simbólica y política que ofrece su propio cuerpo. Veamos un fragmento de un comentario de prensa que hace Manuela Saldarriaga para el periódico *El Espectador*, en el contexto de la participación de Granados en el Museo de Antioquia en 2017:

Contra el terrorismo de Estado, contra el mal gobierno, contra la impunidad, contra los sistemas de representación dominados por el heteropatriarcado, contra el discurso endémico de lo que se entiende por ser mujer, contra la violencia y, contra todo pronóstico. tendríamos el cuerpo como receptor oprimido. Según Nadia: «Quienes nacemos con vagina tenemos aprendizajes más nocivos implícitos en la cultura de masas que quienes nacemos con pene» (2017, párr. 1).

Estos relatos provienen de los diferentes repertorios del entretenimiento, de los ritos populares y también de la escena política, de manera que tanto las letras de las canciones, las conductas y estéticas pseudonarco de ciertos estratos, los modos de manipulación en el amor, las leyes contra el aborto y la violencia de género se convierten en artefactos de alto impacto para La fulminante, en diferentes escenarios culturales. Nadia expresa:

14

Para conocer más sobre la artista, puede visitar las páginas: nadiagranados.com y lafulminante.com

[...] la idea del cuerpo como herramienta de comunicación alternativa está cargada de un gran potencial, porque el cuerpo es utilizado también para transmitir constantes discursos de violencia en espacios públicos y mediáticos (descuartizados, embolsados, fotos de cadáveres, etc.); de la misma manera, por medio del performance podremos generar imágenes que cuestionen estas violencias naturalizadas atravesándonos en la calle a espectadores ocasionales. (*Iconografías Femeninas*, Toloza, G. 2018).

Mujeres en espiral

Mujeres en Espiral¹⁵ es un grupo de investigación constituido en 2008 en la Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], en el Programa Universitario de Estudios de Género [PUEG]. Conforman el grupo Patricia Piñones, Rían Lozano, Zac-nicte Reyes, Yadira Cruz, Gisel Tovar, Anaid Martínez, Nictexa Ytza y Marissa Belausteguigoitia, quien lo dirige.

Su trabajo evade los modos convencionales de materialización de objetos artísticos y elige construir procesos interdisciplinarios. Basa su metodología en construir acciones de resistencia y visibilización de las mujeres por medio de prácticas artísticas, pedagógicas y jurídicas desde una perspectiva de género.

En el caso concreto del video *La-mentada de la llorona*, presentado en la exposición (**Figura 136**), el grupo genera un proceso de interrelaciones, testimonios, talleres lúdicos,



Figura 136. *Cinetiquetas: La/mentada de la Llorona. Mujeres en Espiral, 2018.*

acciones en el espacio público y la construcción colectiva de una memoria audiovisual, en el que mujeres que son reclusas de la cárcel de Ciudad de México expresan no solo las causas por las que han sido sentenciadas, sino su sentirse en esos espacios cotidianos.

Para ello, estas mujeres utilizan soportes como la pintura en papel y en el espacio público a través de murales, pero también comparten sus testimonios de vida tomando parte activa en la construcción del documental. Estos recursos se ponen en contraste con comentarios que hace la gente en las calles sobre la condición de estas mujeres y especulan sobre las motivaciones que pueden haberlas llevado allí. De otra parte, se alternan participaciones de especialistas del sistema jurídico oficial y las conceptualizaciones de las investigadoras del grupo Mujeres en Espiral.

15

Para conocer más sobre el grupo, se puede acceder a la página: <http://espiral.dreamsengine.io/www.facebook.com/Mujeres-en-Espiral-260932757422780/> nota

Finalmente, nos parece importante mostrar el impacto social que ha tenido el grupo Mujeres en Espiral, que ha trascendido, incluso, las fronteras mexicanas. Este informe de referencia lo hace la licenciada Hannia Novell en la revista digital *Mujer es Más*, en enero de 2019, en el artículo titulado “El ring de los debates: Mujeres en Espiral, una esperanza para las mujeres reclusas”:

A diez años de distancia, Mujeres en Espiral ha demostrado que tiene consolidados objetivos académicos y de creación artística. Ojo: no se trata de un proyecto asistencial. El Cefereso de Santa Martha se ha convertido en una extensión del campus universitario no sólo para quienes están privadas de la libertad sino para los académicos, artistas, activistas, servicios sociales, becarios, alumnos y egresados (2019).

Dinora Palma

Dinora Palma es mexicana, desarrolló estudios de Producción, práctica y pensamiento contemporáneo en la Universidad de Artes y Ciencias de Chiapas, y ha sido profesora en la Escuela Nacional de pintura, dibujo y grabado de la Esmeralda, Coyoacán, Ciudad de México¹⁶.

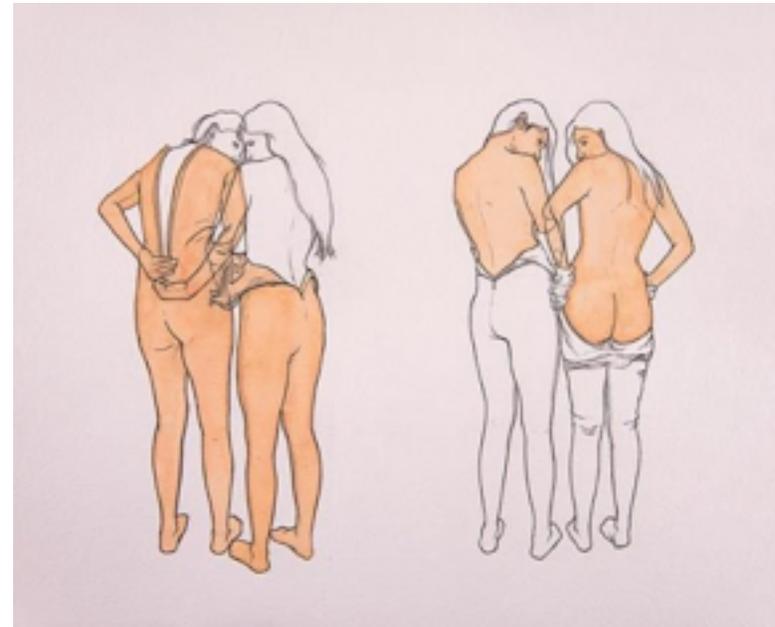


Figura 137. De la serie: *Piel Interior*. Dinora Palma, 2016.

Sorprende la pulcritud, limpieza formal y levedad de sus dibujos, que brindan a la mirada una inmediata inmersión en lo poético con respecto al mundo femenino. Poética que sin embargo guarda en su delicadeza un profundo sentido crítico y exploratorio respecto a la dimensión de la mujer desde lo autobiográfico, en un ángulo intimista-metafórico.

En la serie *Piel interior (Figuras 137 Y 138)* Dinora vive la práctica del dibujo, como ella misma señala, como autoconocimiento y proceso psicoterapéutico. Esto ubica la práctica artística como un espejo de reencuentro. Vale aquí

16

Si desea conocer más sobre la artista, visite su página: <http://memuac.com/2016/12/22/dinora-palma/> <https://www.artesproyecta.com/artistas/dinora-palma-chiapas/>

mencionar una vez más el espejo de Venus a que alude Bram Dijkstra, respecto a la posibilidad de la mujer de verse a sí misma en el mundo y ver el mundo a través de su reflejo en el espejo.

Para Dinora dibujar es un acto performático que le permite unificar el arte y la vida como una sola esencia para integrar su personalidad, en la que se encuentra como artista, como mujer y como parte de una comunidad. En este sentido, por ejemplo, ella manifiesta la importancia del bordado, una actividad atribuida ancestralmente a las mujeres, en la que se reconoce en familia, actividad íntimamente relacionada con la



Figura 138. De la serie: Piel Interior. Dinora Palma, 2016.

espiral del tiempo. Su propia vida es entonces partida y llegada. Así, generar espacios para el hacer y el pensar en sociedad, no es un compromiso por cumplir, sino un fluir en creación. Dinora forma parte del proyecto El Rastro Gráfica, un taller de producción gráfica que acoge artistas y públicos diversos, en talleres y conversatorios para la práctica, la reflexión y la calidad de vida en creación, en Chiapa de Corzo, México.

Volviendo a las cualidades plásticas de sus dibujos, Dinora utiliza una línea pura, exacta, en espacios de papel completamente exentos de escenarios innecesarios; el silencio visual y el vacío son, en cambio, la potencia que exalta los relatos. Además de hacer aflorar la línea sensible y el color contenido en lo justo, aparece la poética de la materia en gestos como la aplicación del ahumado y los hilos cosidos sobre papel.

Andrea Rey

Desde comienzos del 2000, cuando inicia sus estudios en el programa de Bellas Artes de la Universidad Industrial de Santander, Colombia, Andrea¹⁷ muestra un interés especial por trabajar con materiales encontrados que están dentro de su contexto personal e íntimo. Pronto deja el dibujo y la pintura en su sentido tradicional y comienza a experimentar usando telas, hilos y materiales orgánicos como uñas y cabello a los que trasladaba, de todas formas, el dibujo y el color. Estas experimentaciones la diferenciaron rápidamente en el escenario artístico de Bucaramanga, ciudad donde este tipo aproximaciones eran prácticamente nulas. La artista abre en



Figura 139. De encaje y piel. Andrea Rey, 2017.



Figura 140. De encaje y piel (Detalle). Andrea Rey, 2017.

la ciudad un nicho explorable para las nuevas generaciones en cuanto a la investigación con materiales blandos para la

escultura, y temáticamente en torno a los asuntos de género, en lo concerniente al cuerpo y a las llamadas “iconografías femeninas para un nuevo arte” (*Figura 139*).

Al sumergirnos en su obra es inevitable recordar a Eva Hesse y Louise Bourgeois, quienes pulen las aristas de este tipo de materializaciones y temas. Estas dos artistas ofrecen un legado maravilloso en el hacer desde la perspectiva femenina. Así que en este legado expresivo se develan aspectos autobiográficos y familiares, ausencias, lo efímero, las asociaciones orgánicas, la vulnerabilidad del cuerpo y la emoción, el interés por lo psicológico, los miedos, lo confesional desde el propio cuerpo y el amor. Podemos decir que nos encontramos con los traumas cotidianos que no se cuentan, las exploraciones de la infancia propia.

En 2014, en el contexto de la exposición *Presentes*, el filósofo bumangués Martín Camargo escribió que Andrea Rey no había dejado, entonces, de indagar en las posibilidades de mediación que le ofrecían determinados elementos como extensiones poéticas de su subjetividad y de su cuerpo. Se refería al uso, en sus esculturas, de materiales como telas, hilos, cabellos y maderas. Pero Camargo subraya luego el giro que da Rey al “utilizar la donación erótica de la obra como metáfora de pasividad femenina, [...] como un espacio de acogida, recepción y resguardo en el cual resguardar la frágil subjetividad del espectador” (2014, párr. 2-3).

Las cualidades textiles (*Figuras 140*), lo membranoso, el abultamiento, el pliegue, la contención y el afloramiento de la forma orgánica, los hilos y los nudos, la textura de encaje, lo velado del nailon, lo maternal del algodón, el color rojo, el rosa, los grises y la pulcritud del blanco son códigos con los

que se juega para permitir que emerjan en un lenguaje íntimo aquellas cosas que los seres humanos pocas veces aprendemos a decir. Podemos asegurar que Andrea rescata el cuerpo de la mera mirada y, nos aboca a activar otros sentidos para la comprensión del cuerpo. Citemos a Luce Irigaray:

Invertir en la Mirada no es tan privilegiado para las mujeres como en los hombres. Más que otros sentidos, el ojo objetiviza y enriquece. Se pone a la distancia, se mantiene a distancia. En nuestra cultura, el predominio de la Mirada sobre el olfato, el gusto, el tacto y el oído, ha ocasionado un empobrecimiento de las relaciones corporales. En el momento en que la Mirada domina, el cuerpo pierde su materialidad (1978, p. 54).

Laura Ribero

Laura Ribero¹⁸ estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Bogotá; luego, realizó maestría y doctorado en la Universidad de Barcelona. Actualmente, vive y trabaja en Brasil. La primera impresión al apreciar sus fotografías es una suerte de suspensión de incertidumbre, marcada sobre todo por el ensimismamiento del personaje -que regularmente es ella misma- y el lugar en que se escenifica. Sin embargo, en esa conjunción del personaje y el lugar pensamos que no es ella misma, precisamente por el carácter dramático de la escenografía, que puede ser las dos cosas: encontrada y planificada. Asumir en el proceso no ser ella misma no implica una renuncia a la dimensión

autobiográfica, sino una conciencia de proyectar su experiencia a una problemática más amplia social y culturalmente.

Dentro de la estructura formal de las fotografías hay algunos elementos comunes, planos arquitectónicos que aportan silencio al lugar, una matemática visual en la cual cada objeto o cada accidente lineal dialoga simbólicamente con esa entrega reflexiva del personaje en soledad. Ese diálogo compositivo de los elementos nos habla de lugares transitorios, una demolición, una cafetería, un teatro, la calle o la cocina, en la que el personaje mira hacia adentro o quizás a la distancia, a través de un artefacto de memoria que puede ser una taza de café, un libro, una naranja, una lámpara de noche o un elemento más habitual en la literatura y la pintura, como una ventana (*Figuras 141 Y 142*).

Si permitimos que esos elementos narrativos cobren resonancia autobiográfica en los recorridos que Laura ha emprendido, entonces podremos abarcar relatos políticamente vigentes en relación con las migraciones. Desembarcar en otras culturas significa confrontar al otro y ser leído como el extranjero, y esto aboca a mirarse a sí mismo en el trasunto de identidad.

Pero interesa sobremanera que sea la imagen de la mujer la que aparece en sus fotografías, y en especial, la propia artista, que quiere verse reflejada en sí misma. Claudia Weinzierl (2011), subraya en su obra la presencia del motivo de las *vanitas*, el *mise en abyme*, la imagen que se contiene a sí misma a través de espejos y autorreflejos que plantean la fugacidad, y, al tiempo, lo infinito de la existencia, como algo sustancial en la condición de ser nómada y nostálgico.



Figura 141. Lugares transitorios. Laura Ribero, 2013.

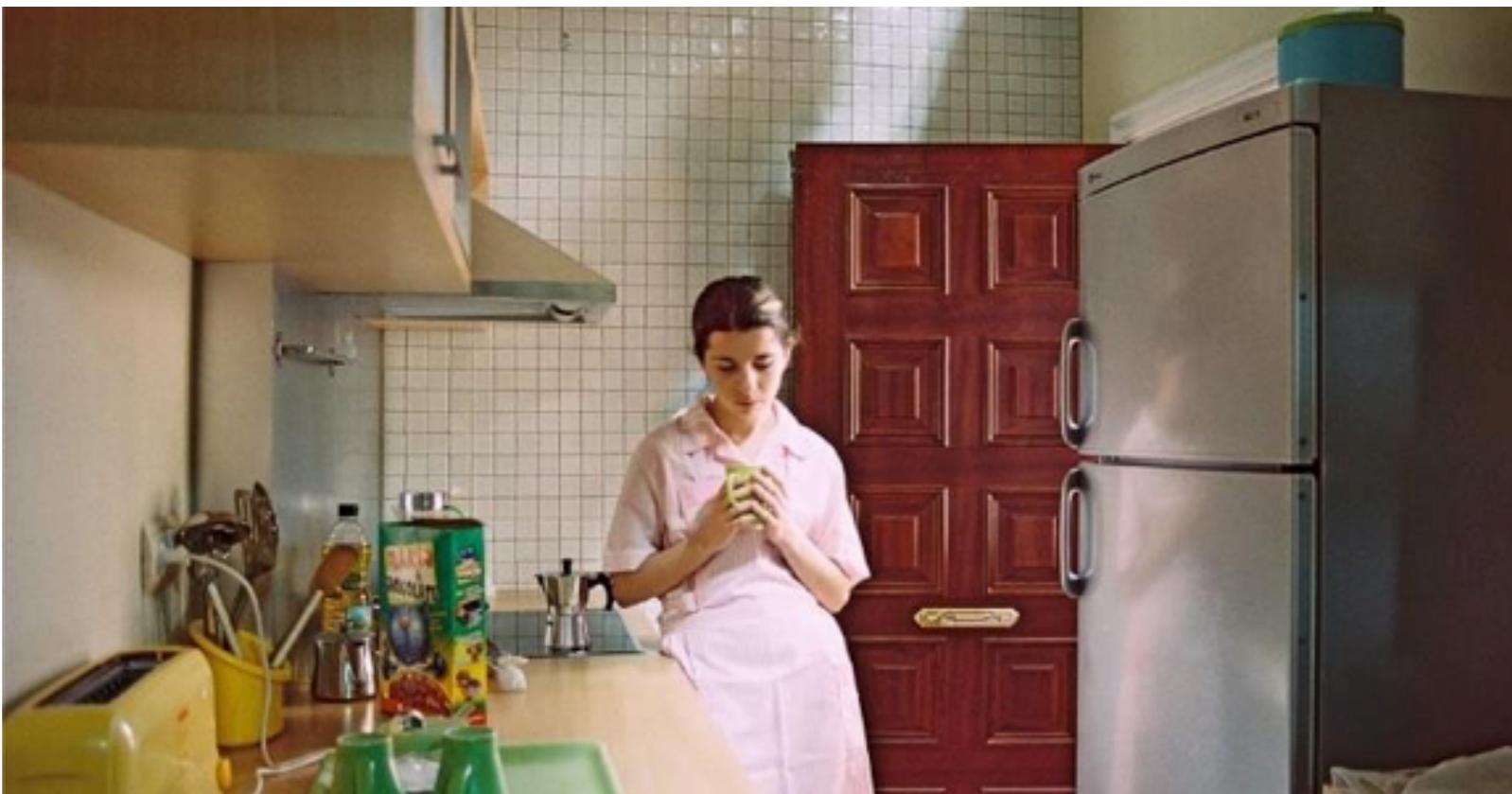


Figura 142. *Electrodoméstica*. Laura Ribero, 2003/2004

En este punto, es importante citar a Dijkstra (1998), quien al desarrollar el misterio del espejo de Venus plantea que la mujer, habiendo vivido entre mujeres, vivió sola, completamente autocontenida, que miró a otras mujeres y otras mujeres la miraron a ella, haciendo énfasis en esa capacidad de verse a sí misma en el mundo y ver el mundo a través de su reflejo. Verse a sí misma era su único dominio de la realidad: si ella fue el espejo de la naturaleza, luego el agua el espejo natural, fue la fuente de su impersonal, autocontenida identidad. Para evitar la pérdida de sí misma, tenía que reafirmarse continuamente de su existencia mirándose en ese espejo natural -la fuente de su ser, por así decirlo-, “el agua de la que, como Venus, había venido y, a la que, como Ofelia, estaba destinada a regresar” (Dijkstra, 1988).

María Isabel Rueda

Esta artista, nacida en Cartagena de Indias, en el Caribe colombiano, estudió en Bogotá, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional, y regresó a instalarse en el Caribe, esta vez en Puerto Colombia, apartada un poco de las ciudades del turismo convencional y las muchedumbres.

En la obra de María Isabel Rueda¹⁹ emerge, de entre lo oscuro, la brillantez que genera la fricción entre la noche, la naturaleza y el amor. Lo oscuro está presente siempre como una condición de fondo, como un bosque atemorizante por el que hay que pasar de todas formas²⁰.

¹⁹ Puede conocer más sobre la artista en: <http://mariaisabelrueda.wix.com/mariaisabelrueda>

²⁰ María Isabel Rueda es una artista en cuya obra se aprecia un interés por lo “oscuro”, los otros de la sociedad, los “seres B”, como se suele identificar a los que están al margen o por fuera del canon (Ochoa, U., 2016, párr. 2).

Sobre esa pantalla negra aparecerán figuras femeninas, tristes pero bellas, pálidas pero radiantes, disgustadas con su siglo. También emergen, en otros planos, plantas, flores y figuras de amantes. Hay en estos senderos de dibujo aves e insectos que rememoran el deseo y el dolor, la amenaza que subyace en el Eros.

El interés que tenemos por la obra de María Isabel se enfoca en dos elementos en especial: los personajes góticos que aparecen en sus fotografías de formatos medianos, en blanco y negro, y la forma como utiliza figuras femeninas y masculinas en escenarios de prolija naturaleza en convivencia con plantas y animales, generando una actividad poética y simbólica de gran sensualidad plástica, y de activación de la memoria y de los sentidos con respecto a la continua danza entre la vida y la muerte (*Figuras 143 Y 144*). Emiliano Valdés, quien fuera curador del Museo de Arte Moderno de Medellín, escribió:

María Isabel Rueda se interesó entonces por lo oculto, lo anormal y lo sobrenatural –o “supernatural”-, intereses que describe delicadamente en múltiples medios, incluida una múltiple producción de dibujos en la que el amor y la comunión con el mundo, también son temas centrales. Ese interés por lo esotérico llevó a Rueda a retratar lugares, personas e historias que son oscuras solo a la luz de la idea modernista de progreso, en la cual la luz representa el símbolo del conocimiento racional [...]. (2016, párr. 3)



Figura 143. *Vampiros en la sabana (a)*. María Isabel Rueda, 2012.

Si miramos ligeramente su obra podemos, equivocadamente, dar por entendido que no se establecen relaciones con los ámbitos temáticos que leen el acontecer histórico de Colombia, perspectivas sobre las cuales ha transitado la mayoría del arte realizado en este país. Sin embargo, es su método y el abecedario de imágenes el que no se acomoda a esa tendencia en los modos de hacer tradicionales. Inicialmente, propicia un acercamiento a personas reales que asumen un modo de vida que no es el de la mayoría de la población. Su comportamiento se da como un acto político que de forma anárquica mira y evalúa la indiferencia de un sistema viciado. Estas personas actúan, como otras tribus urbanas, desde una posición contracorriente, de arrojo y decisión por una forma de estética y de vida relacionada con lo oculto, el misterio y la desilusión frente una sociedad fallida centrada en el confort.



Figura 144. *Vampiros en la sabana (b)*. María Isabel Rueda, 2012.

Si vemos su obra desde el punto de vista de los intereses de esta tenemos que decir que parte de su producción está fundamentada en los viejos y conflictivos estereotipos neogóticos y prerrafaelitas. Sus mujeres de *Vampiros en la sabana* tienen relaciones ancestrales con las mujeres fatales, concretamente las mujeres vampiro propias del Neogótico en arquitectura, pintura, diseño y literatura, desde Walter Scott a Bram Stoker y otros, mitos que han sido traspasados al cine.

En la obra de Rueda, el sentido de reivindicación parte de la realidad de un nicho de la cultura urbana contemporánea. Aquí el reconocimiento del otro es fundamental, al igual que el rol que como artista se asume en esas representaciones. Gilles Lipovetsky (2006), en su libro *La era del vacío*, deja en claro las decepciones de las nuevas individualidades frente a las fallidas instituciones del Estado, la Iglesia y la familia, que arrojan a los jóvenes hacia nuevas formas de vivir en soledad o, incluso, en pequeñísimos clanes o cofradías, pero que resultan significativos en la sociedad global.

Juliana Silva

Juliana Silva es una artista colombiana que estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional Colombia, en Bogotá, y cursa una maestría en la Emily Carr University, en Vancouver. Su obra²¹ se construye a partir de materiales cuyas cualidades tienen la capacidad de ejercer como ornamento, cuyo diseño, color y textura son evidencias de un diálogo entre personas, comunidades y espacios, cruzados

por intereses que, permaneciendo aparentemente en el nivel del gusto y la decoración, son la punta visible de tensiones de intercambio político, económico y cultural. Sobre una de sus obras, titulada *Lenguas de luz*, que fue expuesta en La Galería, en Bogotá, la crítica y curadora de arte Silvia Suárez escribió:

Salvajino y Leopardo-Tigre son trabajos en los que J. S. usa patrones tomados del *animal print*. Ella libera estos signos sueltos del torrente de producción que los desperdiga en innumerables textiles, adornos, juguetes y prendas de vestir. Dentro de ese sistema, los vestigios de la potente voz de estos signos en el lenguaje de la naturaleza son ya casi imperceptibles, así que J. S. los rearticula en un juego de luz, color y texturas, en un mundo plenamente artificial. A este mundo pertenecen también sus *Objetos Suntuarios*, presencias a medio camino entre el objeto de lujo y un salvaje, insidioso y pequeño animal (2014, párr. 2).

Sobre su obra *Organismos vivos para espacios interiores*, la artista afirma que se interesa por los materiales vulgares, que se producen masivamente y que imitan estéticas dominantes, como el terciopelo, el encaje, los hilos de oro, entre otros, que vienen de un legado europeo y de una cultura textil diferente; muchos de estos elementos se erigen, sutilmente, como símbolos de poder que luego son apropiados por la cultura popular transformándolos en algo diferente (Silva, 2017).

21

Para conocer más sobre la artista: www.julianasilva.co



Figura 145. *Specimens I*. Juliana Silva, 2017.

Juliana sabe que cuando utiliza un material que emula el refinamiento y se vanagloria en lo ornamental, se está ejerciendo un acto de engaño reconocible. En este sentido, es importante recordar el artículo escrito por Adolf Loos “Ornamento y delito”, en el que plantea:

Los platos ornamentados son muy caros, mientras que la vajilla blanca que le gusta al hombre es barata. Este ahorra mientras el otro se endeuda. Así ocurre con naciones enteras [...]. Es conocida la situación en los oficios de talla y adorno, los sueldos criminalmente bajos que se pagan a las bordadoras y encajeras. El ornamentista ha de trabajar veinte horas para lograr los mismos ingresos de un obrero moderno que trabaje ocho horas. El ornamento encarece, por regla general, el objeto (1908, p. 4).

Juliana realizó dos obras que trazaban claramente sus ambiciones conceptuales con la ornamentación y los espacios arquitectónicos. En 2005, en su trabajo de grado, realizó *in situ* una transformación de la fachada del edificio de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, colocando elementos decorativos propios del *pastillaje* en pastelería, siguiendo las líneas arquitectónicas de este edificio blanco y robusto, llevándolo a una situación entre el ridículo, el sinsentido y el despilfarro.

Esta misma estrategia la desarrollaría en 2012, en una exposición de profesores del Programa de Bellas Artes de la Universidad Industrial de Santander, cuando tomó las dos columnas centrales de la sala de exposiciones Macaregua, lisas y blancas, y las pintó del piso al techo con un color celeste y luego agregó figuras moldeadas en azúcar de pastelería, que

con el pasar de los días comenzaron a derretirse, manifestando su composición y su carácter efímero.

Hay un elemento que nos interesa mucho en la obra de Juliana, que se fortalece aún más en las últimas obras, en especial en las dos fotografías presentadas en la curaduría *Iconografías femeninas*, la llamada *sensibilidad femenina* en la historia del arte. Sus trabajos asumen de frente materiales y modos de hacer que en otros momentos de la historia podían ser calificados como parte de una supuesta sensibilidad femenina, representada en el ornato, la delicadeza, la suavidad y la elegancia.

Specimens I y II son fotografías de objetos escultóricos (*Figuras 145 Y 146*), una suerte de apretujamientos de telas, la una, terciopelo rojo y la otra, un textil dorado, atrapadas en unas mallas tejidas en hilo, que las contienen y les dan formas ameboides. Dan la impresión de ser, en sí mismas, unas materializaciones absurdas que podrían, en determinado momento, reírse de lo que es, puede ser o quiere ser arte. Pero en realidad son lo que Juliana misma llama, en el contexto, sus escritos, organismos vivos, en el sentido de que se proponen como artefactos. Los objetos textiles definen situaciones de intercambio, estatus, poder y dominación. Ella misma gusta de hablar de las diferencias en los atuendos que solían llevar la realeza y los plebeyos en las sociedades europeas, en la edad media, ya fuera en los materiales de elaboración, el color y los diseños.

Todas estas novedades que imponía la moda gótica no fueron adoptadas por el conjunto de la sociedad, “[...] El vestido gótico funcionaba realmente como un símbolo, del rango social a que se pertenecía,



Figura 146. *Specimens II*. Juliana Silva, 2017.

mientras la aristocracia y burguesía enriquecida visten según los últimos gustos de la moda, los más humildes se conforman con lo que necesitan para abrigarse”. (Sigüenza, 1997, p. 358)

A modo de conclusión sobre este ejercicio curatorial, podemos decir que a lo largo de la historia del arte las representaciones de la mujer han ido sufriendo transformaciones significativas

con el devenir de las sociedades, en los que no se puede ignorar el peso de la mirada masculina, sobre el desnudo femenino y la emergencia de un nuevo imaginario agazapado en las construcciones mediáticas y culturales de la sociedad industrial.

4. 5. MUJERES EN CUERPO Y ALMA



Figura 147. *Mujeres en cuerpo y alma.*
Diseño de presentación de la exposición, 2019.



Figura 148. *Mujeres en cuerpo y alma,*
Inauguración de la exposición, 2019.

Esta actividad de comisariado, realizada en 2019, fue movida por los intereses de investigación en el proceso de doctorado, y también con el propósito de aportar al acontecer artístico de la ciudad de Bucaramanga. Inicialmente, reservamos la Sala de exposiciones Macaregua de la Universidad Industrial de Santander, y luego convocamos a la historiadora Cristina Úsuga como asistente de producción, comunicación, difusión y corrección de estilo en textos. Hicimos una selección cuidando que hubiera diversidad en enfoques temáticos y distintos modos de hacer. Nos interesaba que participaran egresadas del programa de Artes Plásticas, estudiantes activas de este, y una artista con cierta trayectoria radicada en el exterior. La producción de la exposición fue financiada con recursos propios y algunos aportes del Instituto de Proyección Regional y Educación a Distancia de la Universidad Industrial de Santander.

El comisariado *Mujeres en cuerpo y alma* (**Figuras 147 Y 148**) tiene la intención de exaltar el arduo y comprometido trabajo que vienen adelantando las mujeres en diferentes modos de hacer en el arte. La expresión “en cuerpo y alma” no pretende aludir a la visión platónica del cuerpo como cárcel material del alma, y el alma como el elemento espiritual, divino e inmortal. En cambio, se inspira en el dicho popular entregarse en cuerpo y alma para remitir a la tenacidad y la persistencia.

Esta curaduría, conformada por mujeres artistas que viven y trabajan en Barrancabermeja, Cúcuta, Bucaramanga y Vancouver, se articula a un proceso que inició en 2018 con la exposición *Iconografías femeninas*, que incluyó artistas de España, México y Colombia, de la que se espera poder hacer una segunda gran versión en el 2020, a la que deseamos se vinculen otros artistas de la ciudad en la proyección y elaboración misma de la curaduría, para hacerla más interactiva, orgánica y participativa en conceptos y forma.

Las Magdalenas

El Colectivo Artístico Las Magdalenas, conformado por mujeres artistas de Bucaramanga y Barrancabermeja que construyen sus experiencias artísticas de manera integral a partir del performance, la teatralidad, la música y el espíritu literario, en un deseo por vivir como iguales y singulares, libres de categorías (Las Magdalenas, *Sororidad*, 2019). Ellas trabajan desde el concepto de hermandad y solidaridad entre las mujeres y en consonancia con la necesidad de otras por ser oídas. Sororidad es un término que recogería el propósito de hermandad, y que nos evoca la hermosa metáfora medieval



Figura 149. Fotograma Sororidad. Las Magdalenas (Colectivo), 2019.



Figura 150. Fotografía del performance del colectivo Las Magdalenas.

de *La Ciudad de las Damas*, de Cristina de Pizán, sobre la construcción de una gran ciudadela con fuertes cimientos para defender la dignidad y la justicia en las mujeres.

A continuación, incluimos la reseña sobre la obra, hecha por el colectivo:

Antes de nacer, los cuerpos sin género son libres, la bolsa de tela es piel sin género, es metáfora del cuerpo larva, que se conjuga uno con el otro en movimientos de reconocimiento como iguales y singulares, libres de categorías; por ello, el movimiento no se premedita, no se cohibe, ni se representa, es libre, es “NO-nombrado”. Los cuerpos nacen, y saliendo de los sacos tan pronto inicia la música, la cual junto a los elementos la nombran Mujer, la sonoridad corresponde a una mezcla de canciones populares altamente machistas, que devienen en distorsión, como metáfora del ruido cultural y violento de estos mensajes para la vida de las mujeres. El tiempo final de la acción (*Figuras 150 y 151*) es el reconocimiento de la una a la otra, los cuerpos mujeres se redefinen en el encuentro con al “Otra”, la sororidad ocurre, entonces los elementos pueden ser leídos de una manera diferente.

LaColectiva



Figura 151. Ronda de bordado. LaColectiva, 2019

LaColectiva genera propuestas de interacción a través de labores femeninas como el bordado y la costura como formas de resistencia. Al respecto,

Rozsika Parker afirmaba que el motivo principal por el cual el bordado sirve como vehículo en creación de la feminidad está en el dónde y quien: mientras la esfera pública es el espacio del hombre en el que realiza actividades profesionales a cambio de un salario, la esfera privada es el ámbito de la mujer en el que realiza tareas y actividades relacionadas con el ocio y el placer. La razón por la que se establece esta doble situación es la opresiva división del trabajo desarrollada por la sociedad patriarcal (Lampón, 2015).



Figura 152. Instalación en la sala de la obra Ronda de bordado. LaColectiva, 2019

El proyecto “Ronda de bordado” (*Figuras 151 y 152*) ha sido presentado en los eventos “Enmanadas por los derechos 2018” y “Festival de acciones al margen 2019”, en donde las integrantes de LaColectiva se ubican en un círculo a modo de ronda, cada una lleva una falda que es bordada por otra integrante.

Con respecto a este trabajo hay un referente importante en Valencia, España: el proyecto de arte participativo con perspectiva de género, a partir del bordado, “CraftCabanyal”, que inició en 2013, y que finalizó el 9 de diciembre de 2018, en Madrid. El proyecto logró que los vecinos y vecinas del barrio El Cabaña bordaran, aguja común e hilo en mano sobre tela

blanca, 6681 palabras, 35 821 caracteres, de 17 páginas, que conforman la Orden Ministerial que paralizó el plan urbanístico en el barrio El Cabanyal, por considerarlo expolio (EFE, 2018). El proyecto fue coordinado por Bia Santos, y participaron en el entramado de los hilos, del ir y venir de las agujas, tejiendo historias, memorias, sentimientos, Empar Cervero, Maria Marí, María Villora, Lola Serón, Susanna Mengual, Manolo Exposito, Visantin Esquer, Mar Fina, Rosa Pérez de Tudel, Pepa Dasi, Brigida Sevilla, Rosi Moreno, Tina Díaz, Carmen Sevilla, Rosa Server, Empar Gualbert, Lydia Espí, Àngels Espí, Aina Gallart, Mercè Galán, Beatriz Martínez, Silvia Molinero Domingo, Maribel Domènech, Lidón Artero, Charo Moreno, Sandra Gilbert Adelantado, Rose Marie Meichtry, y muchos colaboradores puntuales que han dejado sus huellas. (<http://www.espai214.org/craftcabanyalproyectos/>).

Doris Yaneth Vargas

Doris Yaneth Vargas trabaja con procesos relacionales, escultóricos y de video, y en el trabajo que presenta realiza un recorrido por una barriada marginal de Girón, en el que va recogiendo basura y compactándola en una gran bola (*Figura 153*) que la artista empuja continuamente hasta el atardecer, evocando el castigo que le fue impuesto por Zeus y Hades a Sísifo de empujar una gran roca por la cuesta de la montaña, la cual, justo antes de llegar a la cima, se rueda de nuevo, por lo cual la acción debe continuar eternamente, como una metáfora que nos pone en relación con el absurdo. En la acción de Doris Yaneth nos podemos ver ante el espejo, construyendo un mundo irracional.



Figura 153. Mucho mugre. Doris Yaneth Vargas, 2019

“Mucho mugre indaga sobre el papel del ciudadano en cuanto al manejo de los desechos, la conciencia respecto del medio ambiente y el valor que les damos a los espacios habitados” (Vargas, comunicación personal, 2019).

Juliana Silva

Juliana Silva, mediante el registro fotográfico (*Figuras 154 Y 155*), recrea escenas de una fiesta de matrimonio con piezas de azúcar que representan la novia, el novio, los invitados, el pastel y hasta una lechona típica en las fiestas populares, figurillas con las que, de manera irónica y crítica, cuestiona el



Figura 154. Bienvenidos al cuento de hadas (serie de fotografías). Juliana Silva, 2002.



Figura 155. Bienvenidos al cuento de hadas (serie de fotografías). Juliana Silva, 2002.

tradicional rol que la cultura masculina asignaría a la mujer para su realización vital. En muchas culturas el ritual del matrimonio es considerado como una forma de realización de la mujer. En los cuentos las princesitas esperan a un príncipe azul que las hará felices. Pero aquí la escena pastelera muestra a la novia decepcionada ante su novio borracho, recostado contra la mesa el día mismo de la boda. El título sentencia el fallido estereotipo social: “Bienvenidos al cuento de hadas”. El filósofo y magíster en Literatura Hispanoamericana Serafín Martínez González, escribió sobre la obra de Juliana:

En *Bienvenidos al cuento de hadas*, Juliana aborda el tema mediante el recurso de una narrativa, en la cual va desglosando una especie de parodia de cuento de hadas: es decir, ese imaginario pequeñoburgués del matrimonio que se viste de blanco y etiqueta en un alarde de elegancia, mediante la cual trata de acomodarse a los clichés que le llegan por el lado de las revistas de peluquería o de las recomendaciones de una modista aldeana. Es obvio que incluye la ilusión naif del príncipe azul y del paraíso encantado del hogar, que se incluye en la infaltable agenda de los sueños matrimoniales (Martínez G, 2018).

Gabriela Ballesteros



Figura 156. Instalación con atarraya tejida, carpeta tejida y velones.
Gabriela Ballesteros, 2015.

Gabriela Ballesteros expone un tejido de gran formato que recupera la lógica constructiva del chinchorro y la atarraya, el cual genera un fuerte impacto por su forma, textura, colorido y dimensión. Esta instalación, que se toma y transforma el espacio, rememora una masacre ocurrida en su tierra natal, Barrancabermeja. El tejido, oficio que subsume diversos contenidos: la urdimbre de historias, la emergencia de la belleza, la constancia y el sacrificio de la mujer frente a la vida. El tejido contiene el significado de la creación cósmica y el ciclo de vida humano, por lo tanto, esta obra se torna un tributo a la vida frente al horror de la masacre en un contexto de pescadores

(Figura 156). El tejido, como el bordado y la costura, además de haber servido desde las sociedades primitivas como ajuar utilitario y de embellecimiento, también se ha empleado como ritual de magia y protección. El historiador y filósofo de la Universidad Industrial de Santander, Roger Díaz, escribió sobre la obra de Gabriela:

En este contexto, *Valentía* es una instalación que se incrusta como memoria de un hecho violento particular que ha afectado directamente a la artista, cuyo reflejo se materializa en un tejido multicolor que evoca las atarrayas usadas por los pescadores del río Magdalena y que trae a la memoria un suceso violento que tuvo como escenario el municipio de Barrancabermeja a finales de los años 90. Por ello, *Valentía* fue instalada en el lugar de los hechos, y se presenta como metáfora del duelo, cuya intención es hacer latente la ausencia de aquellos seres queridos que fueron víctimas de la intolerancia y la barbarie, pero que permanecen presentes en la memoria de quienes los recuerdan (2016).

Yeilerth Romero



Figura 157. Sin salida (a). Yeilerth Romero, 2019

Yeilerth Romero realiza una escultura-instalación (*Figuras 157*) como un ejercicio de resiliencia surgido a partir de la presencia de la esquizofrenia en su mundo familiar. Para ello se vale de una suerte de jaula o corral en el cual está atrapado el torso de un maniquí envuelto en una venda clínica. La artificiosa figura, el encerramiento del espacio y el ensamble

en general, que incluye unos dibujos propios relativos al caso, logran transmitir el dolor de asistir de cerca la situación de un ser querido, la imposibilidad de expresarse o de decir lo que realmente piensa que tiene el esquizofrénico. En el fondo de la obra se muestran los bocetos que hice en el tiempo en que mi madre estuvo más enferma, cuando intentaba comprender su estado a través de intentar la generación de su imagen en el dolor, la pérdida, el desalojo de sí misma.

Grecia Quintero

Grecia Quintero expone el registro de un performance en el que, semidesnuda, se acuesta bocarriba sobre el mostrador de una carnicería, y el encargado de la venta dispone sobre su vientre cortes de carne que va fileteando (*Figura 158*). Seguidamente, el hombre de la carnicería pone la balanza electrónica sobre el vientre de Grecia y pesa la carne; en otras ocasiones, saca filo al cuchillo. El público de la plaza es espectador asombrado de la inusual escena. La acción es incómoda y genera suspenso, pues el cuchillo pasa muy cerca del cuerpo de la artista. La mujer convertida en soporte reemplaza la superficie de cerámicas blancas o de frío acero.

“El cuerpo se abre ante nosotros como en un acto de extrema desnudez, y la carne, descartada o separada para su reutilización, se nos presenta ajena al individuo, como una carcasa o un accesorio desvinculado de lo vital” (Amador, 2018).



Figura 158. Secuencia de performance *Filo*. Grecia Quintero, 2019.

Respecto a su trabajo, Grecia Quintero expresa:

Filo es una acción donde el cuerpo de la artista es puesto como objeto, convertido en un elemento usado para cumplir una función específica, como mesa de corte, cosificado, reducido a servir al otro. Es un resumen de los lugares, situaciones y asignaciones que las mujeres han debido enfrentar en lo cotidiano, es evidenciar lo evidente, incomodar de manera directa y exponer de forma clara que la lucha de la mujer por hacer respetar su condición de ser humano está en pleno desarrollo, no ha acabado, y, por el contrario, requiere todas las acciones que se puedan sumar para reeducar desde la igualdad (Palabras de la artista).

Finalmente, es preciso decir que el comisariado y la exposición *Mujeres en cuerpo y alma* deja muchas enseñanzas. Primero, señala la necesidad de acercarse y seguir la producción artística de estas mujeres. Segundo, evidencia que hay un impresionante talento artístico de parte de mujeres colectiva o individualmente, que trabajan por medio del performance, la fotografía, la escultura y el taller comunitario.

Un proyecto que nos gustaría desarrollar el año entrante, en tanto lo consideramos necesario, es realizar una gran exposición que dé continuidad a la primera curaduría realizada en 2018, *Iconografías femeninas*, articulándola con esta experiencia de *Mujeres en cuerpo y alma*, para convocar a *Iconografías femeninas 2021 o 2022*, e invitar a grupos de mujeres para que formen parte del proceso del comisariado y la producción de la exposición.



CON
CLUS
SIONES

CONCLUSIONES

Exponemos algunas conclusiones producto de una sentida motivación y de un disfrutado análisis de la diversidad de campos que se fueron relacionando.

Como lo planteamos en la hipótesis inicial, a lo largo de esta tesis hemos mostrado que en la cultura contemporánea han cohabitado los usos exacerbados y sobreexplotados de la figura femenina en los medios de comunicación y en el arte. Pero comprobamos que, sobre todo, en el campo de las artes plásticas ha habido un cambio sustancial en los enfoques temáticos sobre las mujeres y la construcción de las representaciones, mediado por una ética de la responsabilidad y el respeto, y asociado con la lucha contra las desigualdades y las violencias de género.

Constatamos que esta tesis se justifica en el propósito de coadyuvar a mejorar los procesos de formación artística en lo relacionado con los estereotipos en el arte y, por supuesto, en nuestras relaciones cotidianas, en lo personal y en lo laboral, pues son muchos los argumentos nuevos, los temas y los autores para replicar en la academia. Esto se verifica en el ejercicio académico (docencia y coordinación) que hemos desarrollado de manera paralela en el Programa de Artes Plásticas de la UIS, así como en los artículos publicados y en las charlas y exposiciones.

Leyendo el libro *Historias de mujeres, historias del arte* de Patricia Mayayo (2015), y el artículo de Linda Nochlin (2007) titulado “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” corroboramos que las estudiantes de la academia artística europea no podían tomar clases de dibujo del desnudo con modelos, fueran estos femeninos o masculinos, lo que creaba un gran vacío en el proceso de formación de un artista, pues

fue una materia muy importante desde el Renacimiento hasta la última década del siglo XIX.

Al acceder a planteamientos como los que hace Mira Schor (2007) en “Linaje paterno”, Linda Nead en sus análisis sobre el desnudo femenino en la historia del arte, o Pollock y Mayayo en sus revisiones sobre la presencia de las mujeres en la historia del arte, y confrontarlos con nuestras experiencias como estudiante y como profesor en la academia artística, corroboramos que en realidad la educación artística sí ha contribuido a la generación de estereotipos femeninos y a ampliar la brecha de desigualdades de género. De lo anterior concluimos que esta investigación nos revela lo sustancial y urgente de nuestro compromiso como artistas y sobre todo como docentes, pues ahí existe un nicho importante de nuevas generaciones de jóvenes con quienes podemos replicar el análisis crítico, visitar la historia y retomar temas. De hecho, un resultado de estas inquietudes fue un artículo sobre la formación machista en la academia artística, publicado en la revista *Docencia Universitaria* de la Universidad Industrial de Santander, donde laboramos, titulado “La formación machista en la academia artística: linajes paternos, estereotipos y negaciones académicas”. (Toloz, 2019).

En razón de los objetivos pudimos analizar y contrastar algunas de las más destacadas autoras de la teoría feminista y de investigadoras de la participación de las mujeres en la historia y la teoría del arte (Pollock G., Mulvey L., Haraway D., Mayayo P., etc.), y de la literatura norteamericana, europea, latinoamericana y colombiana (Paglia C., Pinker S., Legarde M., Lozano R., Curiel O., Thomas F., etc.); análisis que nos permitió constatar la presencia de grandes antagonismos pero también de puntos en común. De igual forma, estudiamos

los estereotipos femeninos a través de la obra de destacados investigadores como Praz M., Dijkstra B., Mayayo P. y Nead L., entre otros, y pudimos constatar su impacto en la práctica artística, la publicidad y el cine.

Durante el proceso de la investigación advertimos que si bien los diferentes movimientos feministas comparten ideales comunes en sus perspectivas de lucha, relacionados sobre todo con la defensa por los derechos igualitarios de las mujeres en las diferentes instituciones sociales y políticas, y con la redefinición de conceptos fundamentales como el significado de ser mujer, el género, la sexualidad, el cuerpo femenino, la batalla contra la violencia de género, entre otros, también hay diferencias sustanciales.

En este escenario pudimos constatar que aparecen otros grupos de mujeres feministas que si bien comparten algunos ideales se apartan de las corrientes centrales del feminismo progresista, entre otras cosas porque algunos de estos grupos ignoran enormes conglomerados femeninos por cuestiones de raza, por pertenecer a países periféricos, por hacer parte de movimientos antiabortistas o porque apoyan a las mujeres que desean quedarse en su casa a cuidar de sus hijos. Existe además una llamada Cuarta Ola del feminismo, situado en el siglo XXI, que plantea sobre todo liberarse del marco hegemónico del feminismo tradicional de las tres olas anteriores para aspirar a ser más inclusivas, plurales y diversas, más cosmopolitas y vinculadas al fenómeno de redes propio de la dinámica de los ciberactivismos. Acotamos, a propósito de la red, que el origen de esta Cuarta Ola se atribuye a la emergencia del fenómeno *#MeToo* promovido en redes por Alyssa Milano en 2017.

Por contraste, advertimos también la emergencia de un feminismo conservador, impulsado por mujeres disidentes como Camille Paglia y Susan Pinker. Aparentemente el feminismo progresista dominante, al promover la victimización de la mujer y la retórica antipatriarcal impediría un análisis riguroso de datos sobre la enorme diversidad de la condición femenina.

Volviendo nuestra mirada a Colombia, fue muy importante darnos cuenta de la dinámica del feminismo en este país, constatar que existen mujeres como Florence Thomas y Ochy Curiel, quienes, siendo extranjeras, trabajan en Colombia poniendo en contexto el feminismo a partir de problemáticas propias de la región; Thomas, desde una permanente actividad de diálogo con las mujeres en la Universidad Nacional de Colombia, y tomando posición y haciendo activismo en las publicaciones locales, y Curiel desde un feminismo decolonial, autónomo y lésbico.

Respecto a la apropiación como método creativo, pudimos darnos cuenta de que la conocíamos superficialmente a través de algunos referentes y la aplicábamos en las pinturas propias sin mucha atención sobre lo que constituye como posibilidad de producción coherente con la época que vivimos, y sin reparar seriamente en las consecuencias sobre los derechos de autor. Abordar el tema con mayor cuidado nos ha centrado en sus bondades y también en los cuidados éticos que no debemos perder de vista.

Las imágenes de las mujeres se han utilizado en el arte, la televisión, el cine y la internet como si fuera un acto inocente disfrutarlas como entretenimiento, sin importar el impacto que tienen sobre distintos terrenos: el educativo, los niveles

de violencia solapada hacia la mujer, y, sobre todo, en la connotación de cosificación y degradación. Eso se representa en las estrategias que mencionamos en este documento, como la llamada fragmentación de los cuerpos femeninos para enfocarse en lo sexual, anulando la identidad de las mujeres.

Ese escenario es, sin embargo, una gran fuente como lugar de apropiación de imágenes para su análisis y recontextualización. Reformuladas como artefactos artísticos las imágenes pueden reactivar la percepción del espectador, como herramientas críticas hacia afuera y como autocrítica también en lo que llamamos formación de públicos. Las mismas imágenes que cultivan los estereotipos, adecuadamente redirigidas, nos permiten confiar en que el mismo mal contiene la cura.

Conocer los estereotipos femeninos en la literatura, la pintura, la mitología y la Biblia, y relacionar la manera como se proyectan y se transforman en áreas como la publicidad y el cine, fue fundamental en la investigación, pues amplió nuestro horizonte y nos permitió hacer una lectura más profunda de obras artísticas, tradicionales y contemporáneas que tuvimos la oportunidad de apreciar y analizar con una mirada más aguda.

La figura mítica de la *femme fatale* nos ha impactado de forma significativa, pues su concepto encarna la fatalidad, estigmatiza a las mujeres y personifica el poder que ha tenido la manipulación y el control masculino sobre la población femenina. Pero al tiempo que desata emociones se torna en un asunto conflictivo que exige ser revisado críticamente. De ello podemos concluir -con asombro un tanto ingenuo- que la poética ha vivido a expensas de la crueldad contra las mujeres y su infortunio. En este sentido, una conclusión muy

personal en la interpretación de los estereotipos y frente a los trasfondos de construcción poética de la visión masculina es que los estereotipos son como mecanismos de defensa ante el temor que sentimos algunos hombres frente a las mujeres.

No obstante, en este complejo universo de la naturaleza humana cabe la posibilidad de que la *femme fatale* sea tan solo una arista del prisma de la personalidad femenina a través de la Historia, una manera de revelar su multiplicidad, complejidad y versatilidad para afrontar los diversos desafíos que le plantea la relación con su entorno, con la naturaleza, la sociedad y la familia, al mismo tiempo que se rebela contra las imposiciones de la sociedad patriarcal. La elaboración de estereotipos podría verse, entonces, como una respuesta de los varones frente a esa complejidad que le resulta en cierta forma inabarcable e inquietante.

Constatamos la trampa que puede haber en una lectura superficial de las imágenes, no solo en el campo de la publicidad, donde nos es más frecuente creer que pasa, sino también en aquellas pinturas que hemos convertido en míticas representaciones de genialidades artísticas, ante las cuales sucumbimos por su innegable belleza formal. Esto gracias a los análisis de investigadores como Griselda Pollock, Laura Mulvey, Patricia Mayayo y Mario Praz, por citar algunos ejemplos. Estos referentes nos permitieron hilar más fino sobre un caso tan particular como el de los prerrafaelistas, con especial énfasis en las obras de Dante Gabriel Rossetti, y preguntarnos si sus representaciones de la figura femenina mitológica y bíblica (Perséfone, Venus, Lilith), muchas de ellas con modelos próximas a la vida del artista, no corresponden a retratos de mujeres sino a proyecciones de fetiches sexuales.

En la vida cotidiana, en diferentes estilísticas de imágenes, tanto fijas como en movimiento, en escenarios de la comunicación y del entretenimiento, nos seguimos encontrando con estereotipos mediáticos. Ejemplo de ello fueron las *Pin-up girls*, seductoras imágenes de la cultura popular norteamericana que muestran chicas semidesnudas, cuyos afiches, que exhiben un gesto ambiguo entre la dulzura coqueta y la erótica, eran instalados por doquier. Práctica que hoy se replica en calendarios de repuestos de automotores o del fútbol en Latinoamérica, que exhiben a las fans en miniprendas con los colores del club, jugueteando con balones.

También pudimos ratificar que en los años 60 comenzaron a aparecer figuras femeninas que plantearon una ruptura interesante respecto de los estereotipos de la mujer débil y desprotegida. Las mujeres guerreras, anuncio de nuevas protagonistas de una emancipación respecto de la figura salvadora del héroe masculino, hegemónica en la historia del cine, la Mujer Maravilla, Barbarella, la Mujer de 50 pies, la Mamba Negra y Ellen Ripley, entre otras, ofrecen testimonio de esa nueva saga de mujeres que se toman las armas y se salvan a sí mismas y al mundo.

Al revisar algunos casos de estereotipos en el ámbito colombiano y de algunos países latinoamericanos pudimos cerciorarnos de que un gran número de mujeres se sienten inclinadas por la forma exuberante en senos y glúteos, incluso en los labios, interés que ha contribuido a hacer del campo de la cirugía estética un próspero mercado, aun a costa de los riesgos físicos, emocionales —e incluso de la vida misma— que una cirugía mal hecha acarrea. El auge por reconstruir o pulir los contornos corporales ha contribuido a perfilar el estereotipo de las mujeres culonas. Y, en un sentido opuesto

al aumento, encontramos la reducción de volumen mediante la liposucción, que ha generado estereotipos como el de la cintura de avispa. Al contrastar estos fenómenos con el referente histórico europeo del uso de polisones y corsés, hemos podido ver que la necesidad de agrandamiento de los glúteos ha estado presente en otras culturas y épocas, con métodos distintos. Antes, por simulación con artefactos ocultos bajo el vestido, como estructuras de tapicería, ahora por cortes e implantaciones en carne viva.

Frente a la normalización de ver mujeres en las que se destacan con exuberancia el busto y el trasero gracias a la cirugía estética, vimos que se generó también un mercado singular de prostitución, constituido por mujeres que invierten grandes sumas de dinero para remodelar sus cuerpos y satisfacer una demanda que pide mujeres perfectas y sofisticadas. Ello propició en Colombia la emergencia de las llamadas “pre pago”, que, a diferencia de otras prostitutas, regularmente estudian en universidades o trabajan en la televisión, tienen una buena capacidad adquisitiva, su estilo de vida es bastante sofisticado y atienden a domicilio por llamadas o páginas de Internet.

Habernos enfocado en el caso específico de las “Chicas Águila” de la publicidad de la cervecería Bavaria, en Colombia, y el de las carátulas de los discos “14 cañonazos bailables” nos permitió arrojar luz sobre lo determinante que es estar atento a la lectura de las imágenes que circulan como normales y su uso misógino. Pudimos deducir, a partir de estos casos de la publicidad, lo amañado y normalizado de la mirada escopofílica, una mirada dirigida a la fragmentación de la mujer a sus partes sexuales en una imagen que anula cualquier rasgo de identidad como sujeto.

Esas imágenes de las “Chicas Águila” las apropiamos como materia prima para la creación pictórica para señalar asuntos tan normalizados en el cotidiano que se tornan invisibles. Por ejemplo, al retirar los textos y el logo que acompañan un afiche publicitario, se hace más explícito el gesto -propuesto subliminalmente por el publicista- de que la modelo señale de forma sutil su trasero. Un resultado paralelo de la indagación en este tema fue la ponencia “Las ‘Chicas Águila’”.

Concluimos que analizar los artistas colombianos cuyas pinturas participan del uso de la figura femenina fue situar en contexto algunos asuntos de los estereotipos femeninos y ubicar esta línea de análisis de la historia del arte colombiano en la perspectiva de enfoques sobre la mujer. Destacamos la importante relación entre mujer y paisaje en las obras de Alejandro Obregón, Débora Arango y Fernando Botero en el contexto social y político colombiano. En el caso Obregón, con su pintura *Violencia* constatamos cómo el cuerpo femenino se convierte en una metáfora de la violencia en Colombia, ejercida sobre las mujeres y sobre los territorios que han sido escenario de desplazamientos y masacres. Al acercarnos a la obra de la artista antioqueña Débora Arango pudimos ratificar la manera como su forma de vivir y su obra confrontaron esquemas convencionales en la sociedad y en el arte que ponían restricciones para las mujeres en la primera mitad del siglo XX. Y pudimos también constatar la forma como se usa la figura de la mujer en las pinturas de Fernando Botero, que las ubica fuera de las tendencias consumistas sobre la belleza del cuerpo femenino basada en cánones idealizados, y sí, en cambio, en una óptica que articula la estética y la gracia del volumen, el color y el relato pueblerino en la dimensión del realismo mágico, unas veces dando gran volumen, agraciado

y equilibrado, a las famosas féminas de la historia de la pintura como la *Infanta Margarita*, la *Gioconda* y la *Dama del armiño*, y otras, con especial sofisticación y generosidad corporal, a las primeras damas de la sociedad colombiana o a las mujeres de pueblo.

Respecto a la producción propia pudimos estudiar con más rigor algunos símbolos y referencias que al iniciar la investigación no eran claros. Por ejemplo, comprendimos que al escoger imágenes de mujeres del mundo del espectáculo de la Internet, estas pinturas se configuran en un acto de pretendida evasión, y que al usarlas establecemos relaciones inconscientes con la pérdida de personas en la vida real. Es el caso de la muerte de nuestra hija Kelly, cuya imagen refractamos en otras donde creemos ver la magia perdida en una especie de atajo que aparentemente evita el dolor. De esta manera, las imágenes externas se convierten en espejos retrovisores para no mirar de frente. Al fin y al cabo, algunas pinturas, como *Pink Kate*, *La venus del Gallineral* y *Black Swang and the turrones*, son evocaciones de fantasmas femeninos en ilusiones desconocidas, traídas a paisajes cercanos.

El análisis de las pinturas propias despejó mejor el camino de estudio en lo autobiográfico, hecho que fortalece el proceso creativo personal gracias a una mayor conciencia de lo recorrido. Anteriormente no era de rigor analizar las pinturas propias, por tanto, esta ha sido una gran oportunidad para autodescubrirnos y notar que muchas de las imágenes que creímos realizar evitando lo autobiográfico sí tienen relación profunda con nuestra vida, lo que sugiere que en ocasiones creemos poder desligarnos y crear desde un sinsentido en el que podemos evadirnos de nosotros mismos.

La exposición individual que hicimos de nuestras pinturas en el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga, titulada *Estereotipos femeninos*, nos dejó varias lecciones. Primero, nos permitió detectar temáticas notablemente distintas unas de otras a pesar de tratar la figura femenina y de haberse hecho casi en simultáneo. Reflexionar, por ejemplo, sobre el retrato femenino, sobre la mujer y la guerra, y sobre la mirada depredatoria sobre la mujer troceada -lo que Mulvey llama mirada escopofílica-. De otra parte, los comentarios de algunas personas del público —que no sabían si las imágenes eran usadas en la pintura porque se estaba de acuerdo con su uso, si pretendían perpetuar estereotipos o imaginarios o si eran actitudes críticas del pintor que señalaba el estereotipo— nos permitieron plantearnos interesantes cuestionamientos. Esas dudas dan cuenta de las finas y sensibles inquietudes del público hacia el tema y las imágenes, y nos permite concluir que, dado el sentido polisémico de las imágenes, debemos estar muy atentos en asumir una posición y una responsabilidad en su uso.

La realización de comisariados nos ha permitido conocer de cerca las propuestas de los artistas y aproximarnos a la manera como llegan a los temas relacionados con las mujeres. De estos procesos surgieron dos exposiciones; la primera, *Iconografías femeninas*, realizada en 2018 en la Sala Macaregua de la Universidad Industrial de Santander, en Bucaramanga; y *Mujeres en cuerpo y alma* en 2019, en el mismo escenario. Ambas nos proporcionaron un material valioso para contrastar con la historia y para proponer a futuro otras experiencias investigativas nuevas e innovadoras con semilleros de estudiantes. Los artistas que participaron en los dos comisariados nos permiten comprobar que, definitivamente, han cambiado los enfoques de representación

en la obra artística cuando se abordan temas sobre las mujeres: las representaciones asociadas a la cosificación y la objetualización de la mujer como elemento pasivo para el consumo de un espectador activo masculino tienden a ser superadas o, al menos, son objeto de análisis, como lo hemos podido constatar en el campo de las artes plásticas.



ΕΠΙ
ΛΟ
ΓΟ

ΕΠΙΛΟΓΟ

SOBRE DOS ENCUENTROS ESPECIALES: FALLERAS Y CATRINAS

Las falleras

En el contexto general de la fiesta de las Fallas en Valencia, cuyos protagonistas son el fuego, las *masclètás* y los castillos, los monumentos escultóricos llamados fallas y ninots, las *cremàs*, la gastronomía, el turismo y las ofrendas a la Virgen de los Desamparados, entre otros sucesos, nos llamaron especial atención las falleras, mujeres bellas en finísimos trajes valencianos, tejidos en sedas con decorados florales y de colores exquisitos en todas las tonalidades.

Arregladas con maquillajes y elementos de la moda y el atuendo tradicional como las moñas en espiral, peines, joyas, rebozos, cintas reales y demás apliques propios de su indumentaria, incluyendo un ramo de flores, proyectan una imagen impactante y comunican un aura de exuberante elegancia y realeza, y una sensación radiante de esplendor. El impacto creció cuando vimos desfilar un río interminable de falleras hacia la plaza de la Virgen, el día en que visten el manto de la Virgen de los Desamparados.

La *fallera* es la representante de una comisión fallera, durante el periodo de un año de reinado, en que se realizan los festejos y diferentes actividades de socialización y comunicación ante comitivas, públicos y medios de comunicación. También hay fallera infantil como representante de los niños. La fallera actúa como representante simbólica de la fiesta de las Fallas. Ahora, contextualicemos mínimamente las fiestas en que

tienen sentido las falleras. Las fiestas de *las Fallas* se realizan entre el 15 y el 19 de marzo y se hacen en honor a Sant Josep, patrono de los carpinteros. En el evangelio de San Mateo, San José era carpintero, y el gremio de los carpinteros era muy importante en Valencia cuando se empezaron a celebrar las Fallas en el siglo XIX.

Claro que se ha criticado recientemente si la fallera cumple un papel de figura decorativa, como suele suceder con las reinas de los carnavales latinos. Ante este riesgo de ser estigmatizadas como figuras de adorno se ha intentado enfatizar su función como *embajadoras del evento ante las diferentes instancias políticas y las comunidades*.

Sin caer en miradas acusatorias ni ignorar la crítica política ¿Serán acaso ellas ignorantes de sus propios imaginarios?

La Catrina

Al viajar a Ciudad de México en octubre de 2017 para realizar la estancia de investigación nos encontramos con un universo poblado de personajes maravillosos, habitantes de un tiempo que se mueve entre el pasado prehispánico y la posmodernidad, en un sincretismo que deja aflorar fantásticos alebrijes, dulces Fridas caricaturizadas, corazones de metal martillado, calaveras floridas y sonrientes, y la absurdamente elegante y afrancesada catrina, herencia transformada de aquella Catrina ilustrada por Guadalupe Posada.

La vemos en los mercadillos de Coyoacán como porcelana, o como muñeca con vestidos de tela con impactantes colores:

negro y verde viridiana, rojo pasional, amarillo y violeta, en todas las combinaciones en que un esqueleto muestra su curvilínea sensualidad y su elegante porte, con enormes sombreros con plumones. Catrina es una mujer esqueleto que encarna la Muerte, pero vestida a la manera afrancesada de las damas de la burguesía de la época de Porfirio Díaz. Se trata de un personaje político y social creado por José Guadalupe Posada con el objetivo de satirizar al gobierno y criticar a los mexicanos que renegaban de su ascendencia indígena y su condición pueblerina, por ello, la Catrina materializa una relación artística con la cultura del momento, que emparenta el juego y la carcajada monstruosa.

No podemos decir que este personaje se configure como un estereotipo, pero en él sí subyace un estereotipo al haberle otorgado género femenino a esta caricatura de tan profunda crítica social y política; bien pudo haber sido un hombre, pues como ya dijimos, originalmente se la llamó Calavera Garbancera y fue realmente inspirada en los vendedores de garbanzos.

Con todo eso, la Catrina es hoy día un ícono popular posmoderno que ha sido absorbido por la cultura de masas. Es un adorno obligado y chistoso del día de muertos, un esqueleto que aparece tamaño natural sentado a la mesa en las terrazas de los restaurantes frente a los platos vacíos, pero eso sí, con un elegante vestido colorido y un sombrero afrancesado con enormes plumas.

Catrina es la vanidad humana representada en “la huesuda”. *No nos llevamos nada a la tumba y ante la muerte, todos somos iguales.*

REFERENCIAS

ABC, Sociedad. (2013). El origen de los zapatos rojos del papa. *Autor*. Abc.es/sociedad

Abcplay. (2017, 18 de enero). *Los juegos del Hambre, una versión sangrienta y despiadada de esa idea “gran hermano”*. https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-los-juegos-del-hambre-katniss-jennifer-lawrence-201701182107_noticia.html

Acuña, A. (2014). *Georgia O’Keeffe o las flores que se parecían a vaginas* [Reseña para Mundo Cabaret]. <https://mundocabaret.com/georgia-okeeffe-pintora-flores-vaginas/>

Aguilar, P. (2007). El cine una representación patriarcal del mundo [Artículo]. En J. Plaza y C. Delgado (Eds.), *Género y comunicación*. Universidad Pontificia de Salamanca. Fundamentos.

Aguilar, N. (2020). Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola. *FEMERIS: Revista Multidisciplinar de Estudios de Género* V.5 (2). pp. 121 - 146. <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/FEMERIS/article/view/5387>

Albán, A. y Rendón, J. (2010). Colonia y emancipación: procesos centrales relacionados con la propiedad de la tierra y los medios de producción en Colombia. *Entramado*, 6(2). <https://revistas.unilibre.edu.co/index.php/entramado/article/view/3374>

Álvarez, I. (2015). *Una aproximación al trabajo de fotomontaje en la obra de Joseph Renau*. Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes.

Amador, G. (2018). *Ricardo Marujo, El cuerpo construido* [Catálogo de la exposición Belleza y Juventud]. Imprenta Romeu.

Amaro, B. (2017). *Condenan otra vez a Jeff Koons por plagio de fotografía*. miabogadoenlinea.net/secciones/el-derecho-y-el-entretenimiento

Andersen, C. (2013). *Cuentos daneses, cuentos infantiles. Los Zapatos rojos*. Imprenta nacional, Digital. Recuperado 12 de abril de 2020 de imprentanacional.go.cr

Andújar, D. (2008). Apropiacionismo. *Apología de la apropiación legítima*. Universidad Politécnica de Valencia. Poliformat.upv.es

Ángel, M. (2011, 11 de mayo). Raíces y proceso de la violencia en Colombia. Porqué nos matamos los colombianos. *Semana*. <http://www.semana.com/opinion/expertos/articulo/raices-proceso-de-la-violencia-en-colombia/324186>

Arango, S. (2011). Comienzos de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia. *Revista Historia y Sociedad*.

Armada de Colombia. (s.f.). Pañol de la Historia. Fascículo 1. Primera Sección. Ministerio de Defensa - Gobierno de Colombia. <https://www.armada.mil.co/es/content/primera-secci%C3%B3n-10>

Aristóteles. (1988). *Acerca del alma* (T. Calvo, Trad.). Gredos.

Ballestas, L. (2010). *Las formas esquemáticas del diseño precolombino de Colombia: relaciones formales y conceptuales de la gráfica en el contexto cultural colombiano* [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

Barba, M. (2018). *Las tres olas del Feminismo*. AboutEspañol. <https://www.aboutespanol.com/las-tres-olas-del-feminismo-1271639>

Baring, A. y Cashford, J. (1991). *El mito de la diosa*. Ediciones Siruela.

Barrios, S. y Guazzaroni, V. (2011). Cristina de Pizán y la Ciudad de las damas: La mujer como sujeto jurídico activo. *La aljaba. Segunda época*, 25.

Bataille, G. (1957). *El erotismo*. Tusquets Editores.

BBC, News. (2017). Cuán poderosa es la GBU-43/B MOAB, la "madre de todas las bombas" que EE.UU. lanzó contra Estado Islámico en Afganistán. bbc.com

Berger, J. (2008). *Ways of seeing*. Penguin.

Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Gustavo Gili.

Bernández, C. (2005). Transformaciones en los medios plásticos y representación de las violencias en los últimos años del siglo xx. V Bozal (Ed.) *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. La balsa de la Medusa.

Bernard, E. (2010). Ilicitud de las representaciones degradantes y humillantes del cuerpo femenino en la publicidad. *Icono 14*. icono14.net

Berthet, D. et al. (2008). Apropiacionismo: todo lo tuyo es mío. *EXIT Express*, (38).

Betin, T. (2013). “Cada segundo, en Colombia se toman 76 cervezas Águila”: Presidente de Bavaria. *El Heraldo* <https://www.elheraldo.co/noticias/economia/cada-segundo-en-colombia-se-toman-76-cervezas-aguila-presidente-de-bavaria-112158>.

Bock, G. (2001). *La mujer en la historia de Europa. De la Edad Media a nuestros días*. Crítica.

Bornay, E. (1994). *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Cátedra.

Bornay, E. (2004). *Las hijas de Lilith*. Cátedra.

Boyer, A. (2009, julio). Archipelia. Lugar de la relación entre (geo)estética y poética. *Nómadas*, (31). http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502009000200002

Braidotti, R. (2015). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Gedisa.

Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Gedisa.

Bulfinch, T. (2012). *La edad de oro del mito y la leyenda*. Edimat Libros, S.A.

Camargo, M. (2014). *Presentes 2014*. andreareysandoval.blogspot.com

Camargo, M. (2018). *Germán Toloza: la piel del deseo* [Catálogo Estereotipos femeninos]. Universidad Industrial de Santander.

Campos, V. (2008). El fetiche: un resplandor que ciega en la magna mujer de la publicidad. *Pensar la Publicidad, Revista internacional de Investigaciones Publicitarias* v. 2 (2), pp. 171 - 188. <https://revistas.ucm.es/index.php/PEPU/article/view/PEPU0808220171A>

Canales, J. (2018). *Juan Canales Hidalgo*. <https://juancanales.net/>

Castañer, X. (2009). Las artistas valencianas del siglo XX. De la participación en la vanguardia al discurso del cuerpo. Hermosilla, J. (Coord.). *La ciudad de Valencia* v. 2. pp. 483-491. Universitat de València. <https://roderic.uv.es/handle/10550/28634>

Castejón, M. (2015). Mad Max: la consagración de la heroína. *Pikara online magazine*. pikaramagazine.com

Castillo, A. y Uhía, A. (2009). *Mitos y leyendas colombianas*. Educar.

Castro, M. (2011). *Helena de Troya cuenta su propia historia*. Universidad Complutense de Madrid. Eprints.ucm.es

Cázares, G. (2013). El ícono femenino en el arte contemporáneo, el estereotipo de la virgen-madre, la prostituta-femme fatale y el concepto de víctima. *MAGOTZ Boletín Científico de Artes del IA*, v. 1 (2).

Celia Cruz. (1988). La vida es un Carnaval [Canción]. En *Mi Vida Es Cantar* [Álbum].

Colombia's Next Top Model. (2012). Llega Colombia's Next Top Model. <https://www.vanguardia.com/entretenimiento/farandula/llega>

Celis, B. (2015). *Martha Rosler artista feminista subversiva*. heroínas.net

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. (2012). cnrtl.fr/etymologie/sororit 

Chicago, J. y Schapiro, M. (1973). Female Imagery. *Womanspace Journal*, (1).

Cid, E. (2015). La ideología en Los Juegos del Hambre. *Cactus*. <https://www.revistacactus.com/la-ideologia-en-los-juegos-del-hambre/>

CNN. (2019). Bajan los secuestros y los muertos en combate, pero se intensifican los asesinatos de líderes sociales y exguerrilleros: así va la paz en Colombia. *CNN*. <https://cnnespanol.cnn.com/2019/06/19/bajan-los-secuestros-y-los-muertos-en-combate-pero-intensifican-asesinatos-de-lideres-sociales-y-exguerrilleros-asi-va-la-paz-en-colombia/>

Clark, K. (2006). *El desnudo: Un estudio de la forma ideal*. Alianza Forma.

Cobo, J. (2017). *Dos bocetos de 'Violencia', la obra de Alejandro Obregón* (párr. 3). Red cultural del Banco de la República en Colombia.

Collado, E. (2018). Fallas de Valencia: un producto cultural multidisciplinar. *Culturas*, 5 (2).

Cook, P. (2004). *The modernistic Posthuman Prophecy of Donna Haraway*. Centre for Social Change Research, University of Technology.

Cordero, K. y Sáenz, I. (comps.). (2007). *Critica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana; A.C.; Universidad Nacional Autónoma de México.

Correa, J. (2014, agosto– septiembre). Cuando la creatividad se mueve en la cuerda floja. (D. Guerrero, Ed.). *Periódico Arteria*, (45).

Crespo, J. (2014). *Fuentes teóricas sobre la figura humana en la escultura. De la antigüedad al barroco*. Grupo de Investigación eumet.net. Universidad de Málaga.

Cué, E. (2018). *Paula Rego: Con mi arte solo quiero defender a las mujeres*. [http:// www.abc.es/cultura](http://www.abc.es/cultura)

Curiel, O. (2013). *La nación heterosexual. Análisis del discurso jurídico y régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Editoriales Brecha Lésbica y En la frontera.

De Beauvoir, S. (2014). *El segundo sexo*. Editorial Debolsillo.

De la Torre, P. (2016). *Pintura neometafísica. Dos décadas de historia a través de sus exposiciones programáticas*. Universidad Politécnica de Valencia.

De Miguel, A. (2002). *Feminismos*. C. Amorós (Dir.), *10 palabras clave sobre la mujer*. Verbo Divino.

De Pizán, C. (2000). *Le livre de la Cité des Dames* [La Ciudad de las Damas]. Ediciones Siruela.

Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. PRE-TEXTOS.

Decisión Andina 351 de 1993 régimen común sobre derecho de autor, Artículo 22. Dirección Nacional de Derecho de Autor. [http:// derechodeautor.gov.co/home](http://derechodeautor.gov.co/home)

Departamento Administrativo Nacional de Estadística - DANE. (2020). *Información de los grupos étnicos en Colombia Gobierno de Colombia*. <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/grupos-etnicos/informacion-tecnica>

Díaz, R. (2016). *Valentía* [Texto en el trabajo de grado de Gabriela Ballesteros]. Universidad Industrial de Santander.

Dijkstra, B. (1986). *Idols of Perversity: fantasies of feminine Evil in Fin-de-Cycle Culture*. Oxford University Press.

Domingo, C. (2011). La naturaleza del arte. *Pequeña edad del hielo*. descongelarte.blogspot.com/2011/07/carlos-domingo-la-naturaleza-del-arte

Domínguez, J. (2005). *¿Quién le teme a la belleza? Belleza y vida humana, arte y estética*. La Carreta.

Dussán, Y. (2017). Mas mujeres en la fuerza pública de Colombia. *Diálogo*. Foro de las Américas. dialogo-americas.com

Echeverri, L., Rosker, E. y Restrepo, M. (2010, mayo-junio). Los orígenes de la marca país Colombia es Pasión. *Estudios y Perspectivas en Turismo*, 19(3). Centro de Investigaciones y Estudios Turísticos. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-17322010000300006&tlng=es

Eco, U. (2006). *Historia de la belleza*. Lumen.

Ecured. (s.f.). *Vallenato*. <https://www.ecured.cu/Vallenato>

Edición C. Valenciana. (2018). El bordado de la orden que paralizó el expolio del Cabanyal concluye en Madrid. *Agencia EFE* <https://www.efe.com/efe/comunitat-valenciana/10>

EFE. (2017). El 49,73 % de víctimas del conflicto en Colombia son mujeres. *ElMundo.com*. <https://www.elmundo.com/noticia/El-49-73-de-victimas-del-conflicto-en-Colombia-son-mujeres/348053>

Elliot, T. (1919). La tradición y el talento individual.

Escobar, C. (2002). *Al ritmo de nuestro folclor*. San Pablo.

Espejo, M. y Roza, N. (2011). El léxico de la violencia en Colombia en algunas obras de la literatura de violencia. *XXVII Congreso de Lingüística, Literatura y Semiótica*. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. http://www.uptc.edu.co/export/sites/default/eventos/2012/cnills/documentos/el_lexico_violencia_Colombia.pdf

Espinosa, M. (2019). La mujer en las fallas, más allá de ser fallera. valenciaplaza.com

Ewald, B. et al. *Mujeres de Roma: Seductoras, maternas, excesivas*. Obra Social La Caixa.

Fait d'hiver: Jeff Koons assigné en justice à Paris pour contrefaçon. francetvinfo.fr/culture/arts-expos

Fanjul, S. (2012). Prostitutas de novela. *El País, Cultura*. elpais.com

Ferreirós, H. (2019). La suma de todos los miedos: cómo Alien cambió la historia del terror en el cine. *La Nación*. lanacion.com.ar

Foxsport. (s.f). *Kathe Martínez quiere ser la musa de la selección Colombia*. foxsports.com.co

Franceinfo. (2016). *Fait d'hiver: Jeff Koons assigné en justice à Paris pour contrefaçon*. francetvinfo.fr/culture/arts-expos

Fuembuena, J. (2018). Extraña belleza. *Belleza y Juventud. Esclavitud contemporánea* [Catálogo de exposición]. Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad.

Fundación Ideas para la Paz. (2017). Ocho de cada diez colombianos temen ser víctimas de homicidio. *El Espectador*. ElEspectador.com

Furió, D. (2014). *Apropiacionismo de imágenes, found footage*. Universidad Politécnica de Valencia. <https://riUNET.upv.es/bitstream/handle/10251/37019/APROPIACIONISMO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Galán, L. (2012). Paula Rego: “No consigo la obra que quiero” [entrevista]. https://elpais.com/cultura/2012/02/15/actualidad/1329313075_915517.html

Galduf, A. (2012). *Venus prehistóricas, ¿diosas o amuletos?* Arquehistoria.com/venus-prehistóricas

Gálvez, J. y Ortega, P. (2018). El relato en directo del asesino de Pioz: “Los niños se agarran mientras los voy a matar”. *El País*. elpais.com

Garsán, C. (2016). *Museari, el museo virtual que amenaza con cambiar la forma de promocionar el arte*. valenciaplaza.com

Gayet, J. (2013). *Del espejo al sensor*. Universidad Politécnica de Valencia.

Giraldo, S. (2009). *Cuerpo de Mujer: modelo para armar*. Alcaldía de Medellín.

Glavic, K. (2017). El lugar de la decisión sobre “Otras Mujeres” de Judith Romero. *ATLAS Revista Fotografía e Imagen*. <https://atlasiv.com/2017/12/16/lugar-la-decision-otras-mujeres-judith-romero/#fn-5048-1>

Gombrich, E. (1995). *Historia del arte*. Diana.

González, A. (2017). *Debora Arango: Política, mujer, familia y maternidad* [Tesis de maestría]. Universidad Jorge Tadeo Lozano.

González, N. (2006). *Colombia en la pintura de Fernando Botero. El realismo mágico en el imaginario boteriano* [Tesis doctoral]. Universidad Politécnica de Catalunya.

González, O. (2017). *La morfología del cuento, Vladimir Propp*. elciervoherido.wordpress.com

González, R. y Molineras, I. (2010). La violencia en Colombia. Una mirada particular para su comprensión. De cómo percibimos la violencia social a gran escala y hacemos invisible la violencia no mediática. *Investigación y Desarrollo*, 18 (2), 346 -369. Universidad del Norte.

Grajales, D. (2018). *Nadín Ospina: Entre San Agustín y Bart Simpson*. www.pressreader.com/

Grass, I. (2018). *El rerefons de la societat actual*. <https://irenegrascruz.com/2018/10/07/el-rerefons-de-la-societat-actual/>

Graves, R. y Patai, R. (1969). *Los mitos hebreos*.

Grimal, P. (1997). *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós.

Griñó E. (2018). *Ricardo Marujo: el cuerpo construido* [Catálogo Belleza y Juventud]. Valencia, Museo Valenciano de la Ilustración y de la Imagen.

Gutiérrez, M. y De Andrés, M. (s.f.). *Morfología y simbología en el cuento popular maravilloso español: la princesa encantada*. http://www.fuesp.com/pdfs_revistas

Guzmán, D. (2014). *El Derecho de Cita y la apropiación artística*. Universidad Externado de Colombia. <https://propintel.uexternado.edu.co/el-derecho-de-cita-y-la-apropiacion-artistica/>

Hamer, M. (2018) Seis cosas que probablemente no sabías sobre Cleopatra. *BBC News*. bbc.com/mundo/noticias

Haraway, D. (1984). *Manifiesto Cíborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*. https://xenero.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf

Haraway, D. (1988). El conocimiento situado: la cuestión de la ciencia en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. *Feminist Studies*, 14 (3), 575-599.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*. Universidad de Valencia, Instituto de la mujer. Cátedra.

Harland, R. (1994). Attack of the 50 Foot Woman (1958). *TCMDb Archive Materials*. <http://www.tcm.com/tcmdb/title/16187/Attack-of-the-50-Foot-Woman/articles.html>

Hinojosa, D. (2016). Sobre el simbolismo del amor y la muerte en Ofelia de John Everett Millais. *Culturama*. culturama.es

Hola. (s.f). *Kate Moss. Noticias, fotos y biografía de Kate Moss*. hola.com/biografias/katemoss

Hustvedt, S. (2017). La mujer que mira a los hombres que mira a las mujeres. *Ensayos sobre feminismo, arte y ciencia*. Planeta.

Hustvedt, S. (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*. Seix Barral.

Ingraml, D. (2015). *La vida es una pasarela* [Pista en Corto animado de My Little Pony: Esquestria Girls]. Rainbow Rocks. Hasbro Studios Shorts.

Iñiguez, M. (2003). *La víctima: aspectos sustantivos y procesales* [Tesis doctoral]. Universidad de Alicante.

Irene, V. (2015). *Crítica y placer en la obra de Ghada Amer*. Culturacolectiva.com

Irigaray, L. (1978/2007). Les femmes, la pornographie et l'erotisme. M.-F. Hans y G. Lapouge (Eds.) en K. Cordero e I. Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana.

Jacanamijoy, B. (1993). *El chumbe: arte inga* [Tesis de maestría/doctorado]. Editorial Santa Fé de Bogotá.

Jasso, L. y Carla, L. (2008). *Arte, tecnología y feminismo: Nuevas figuraciones simbólicas*. Ibero.

Jaus, H. (1992). *Literature und Karneval. Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus.

Junca, H. (2005, diciembre). Obras Saloneras, gigantescas y vacías. Esgrima con machete. *Arcadia*, (3).

Kranzfelder, I. (1994). *George Grosz*. Benedikt Taschen Verlag.

Kraus, R. (2007). El retrato de la artista como filete. En K. Cordero e I. Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana; Universidad Nacional Autónoma de México.

La Biblia, Reina Valera. (1960- 1569).

Lampón, M. (2015). *Costura: de la reivindicación política a la recreación poética. El procedimiento de la costura como recurso creativo en la obra de arte* [Tesis doctoral]. Universidad de Vigo.

Lamus, D. (2009). Movimiento feminista o Movimiento de mujeres en Colombia. *Temas Socio-Jurídicos*, v. 27(57). pp. 121 - 132. <https://revistas.unab.edu.co/index.php/sociojuridico/article/view/1321>.

Lamus, D. (2008). Resistencia contra-hegemónica y polisemia: conformación actual del movimiento de mujeres/feministas en Colombia. *Revista La Manzana de la Discordia*. v. 3 (1). https://manzanadiscordia.univalle.edu.co/index.php/la_manzana_de_la_discordia/article/view/1484

Landaluce, E. (2018). "Sin el hombre, la mujer nunca hubiera salido de la cueva". Entrevista, *El Mundo* <https://www.elmundo.es/papel/lideres/2018/04/09/5ac7599d22601dd71d8b45d5.html>

Legarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México.

León A., (2010). *Una aproximación analítica al feminismo de género*. [Tesis doctoral] Universidad Autónoma de Barcelona.

Lipovetsky, G. (2006). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama.

Llorca, J. (2016). Sobre la figura de la Fallera Mayor. *El Mundo*.

Lomas, D. (2007). Lenguajes corporales: Kahlo y la imaginería médica. En K. Cordero e I. Sáenz, (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana.

Loos, A. (1908). *Ornamento y delito*. www.tecnne.com

López, Ch. (2001). *Representación de las relaciones de Poder, (Un estudio a partir de la propia actividad pictórica)* [Tesis doctoral]. Universidad Politécnica de Valencia.

Lozano, R. (2010). *Prácticas culturales a-normales, un ensayo alter-mundializador*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Magli, P. (1992). El rostro y el alma. En M. Feher, R. Naddaff y N. Tazi (Eds.). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Taurus.

MAKMA. (2015). Mundo B (Bajo sospecha) de Mavi Escamilla. *Makma revista de artes visuales y cultura contemporánea*. <https://www.makma.net/mundo-b-bajo-sospecha-de-mavi-escamilla>

Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Paidós.

Manzano, L. (2019). ¿Es el #MeToo un movimiento? Una revisión sobre el concepto “movimiento social” y su relación con las redes sociales. Paredes, G. (edit.). *Investigar las redes sociales. Un acercamiento interdisciplinar*. Egregius. pp. 15-34.

Marco, F. (2000): *Eschatoi andrón: La idealización de Celtas e Hiperbóreos en las fuentes griegas*.

Marrades, L. (2018). *Museari, museu de l'imaginari*. Apocalipsi. imaginari.com

Martín, I. (2020). Camille Paglia: «El resentimiento contra los hombres que enseña el feminismo moderno es puro veneno». Entrevista en ABC Cultural. <https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-camille-paglia>

Martínez, M. (2015). *Iconografía y estereotipos femeninos a través de programas de retoque fotográfico* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada. Recuperado 19 de abril de 2019 de Digibug. <http://digibug.ugr.es/handle/10481/41723>

Martínez, S. (2004, febrero). Bienvenidos al cuento de hadas. *Catedralibre*.

Matar al buda-crítica y difusión literaria. mataralbuda.wordpress.com

Mateo, J. y Ojeda, M. (2009). Repensando las dicotomías sexuales desde las relaciones de poder: un enfoque comparativo. *Quaderns*. Universitat Autònoma de Barcelona.

Matías, P. (2017). *La decisión de no ser madre, tema de la muestra de la fotografía Judith Romero*. <https://www.proceso.com.mx/510944/la-decision-madre-tema-la-muestra-la-fotografia-judith-romero>

Mayayo, P. (2015). *Historias de Mujeres, Historias del arte*. Cátedra.

Mayayo, P. (2018). *Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo*. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.

Mayordomo, C. (2016). *Mujeres en el arte: Martha Rosler*. Tribunafeministaelplural.com

McKiernan, M. (2009). Henri de Toulouse-Lautrec. Medical Examination, Rue des Moulins (1894). *Oxford University Press*. watermark. silverchair.com

Medellín, M. (s/f). *La belle dame sans merci, de John Keats*. Círculo de Poesía.

Medina, Á. (s.f.). *Violencia: Alejandro Obregón*. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango.

Méndez, L. (1910). El hogar mexicano. *El álbum de la mujer. Antología ilustrada de las mexicanas* (vol. IV, 1991). Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Menton, S. (1998). *Historia verdadera del realismo mágico*. Fondo de cultura económica.

Meyer, R. (Escritor y director). (1975). *Supervixens* [Película]. Estados Unidos.

Mill John, S. (2020). *El sometimiento de las mujeres* EDAF.

Molina, A. (2015). *Rosler y Renau, cara a cara*. Elpais.com

Montoya, L. y Morales, S. (2015). La prostitución, una mirada desde sus actores. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 6(1), 59-71.

Moreno, D. (2015). *Desplazamiento forzado en Montes de María entre 1997 a 2003 (Colombia)*. <https://www.monografias.com/docs111/desplazamiento-forzado-montes-maria-colombia/>

Moreno, E. (2003-2004). La cara kitsch de la modernidad. *Documentos Lingüísticos y Literarios*. (26-27; 23-26).

Mujeres en Espiral. (2018). *Sistema de justicia, perspectiva de género y pedagogías en resistencia*. <https://mujeresenespiral.com/>

Mulvey, L. (1988). *Placer visual y el cine narrativo*. Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.

Mulvey, L. (2007). El placer visual y el cine narrativo. K. Cordero e I. Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México.

Muñoz, J. (2019). “Una nueva ola feminista... más allá de #MeToo. Irrupción, legado y desafíos”. Universitat de Barcelona.

Museo D’Orsay. (2019). [Placa con información sobre *Rolla* [Pintura]]. muse-orsay.fr

National Geographic. (2019). ¿Cuál es el origen de “La Catrina”? ngenespanol.com

Nead, L. (1998). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Tecnos.

Nelli, R. (1990). Las recompensas del amor. En M. Feher y R. Naddaff (Eds.). *Fragments para una historia del cuerpo humano*. II. Taurus; Alfaguara.

Nemolato, L. (2018). *Jane Fonda la guerrera de las estrellas*. Esquire.com

Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Cordero e I. Sáenz, (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana.

Noragueda, C. (2015). *La sífilis a lo largo de la historia*. hipertextual.com

Novell, H. (2019, enero). El ring de los debates: Mujeres en Espiral, una esperanza para las mujeres reclusas. *Mujer es Más*. Recuperado 30 de mayo de 2019 de <http://mujeresmas.mx/2019/01/22/el-ring-de-los-debates-mujeres-en-espiral-una-esperanza-para-mujeres-reclusas/>

Obrist, H. (2009, 17 de octubre). La curaduría, un proceso de investigación y metodología.

- Ochoa, U. (2016). *María Isabel Rueda: Oscuro diario*. Recuperado 26 de mayo de 2019 de Artishockrevista.com
- Olivares, D. (2014). Las Harpías. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 11, 1-12. Universidad Complutense de Madrid. ucm.es
- Organización de las Naciones Unidas. (2019). *Día Internacional de la mujer*. Un.org
- Ortiz, J. (2007). El nacimiento de venus: la construcción de una imagen femenina. En A. Dallal (Ed.), *Miradas disidentes: géneros y sexo en la historia del arte*. Universidad Autónoma de México.
- Ortuño, E. (2017). Contribución de la mujer en misiones internacionales de las fuerzas armadas [Informe]. *Sanidad Militar*, 73. Recuperado 25 de junio de 2019 de scielo.isciii.es
- Owens, S. (2020). Sinópsis para The Glasgow Antiques and Fine Arts Society. Recuperado 11 de abril de 2020 de glasgowfinearts.wordpress.com/Aubrey-beardsly
- Paglia, C. (1990). *Sexual personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Yale Nota Benet. Yale University Press. London.
- Paglia, C. (2020). *Sexual personae: arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*. Vásquez, P. (Trad.). Deusto.
- Palacios, J. (2018). *Barbarella cumple 50 años*. Elcultural.com/barbarella-cumple-50-anos
- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre Iconología*. Alianza.
- Peninou, G. (1976). *Semiótica de la publicidad*. Gustavo Gili, S.A.
- Papini, G. (2010). *Gog*. Rey Lear.
- Parra, C. (2018). Si viaja a éste país buscando el cuerpo ‘perfecto’, cuidado: la podría operar un dentista. *El nuevo herald*.
- Pedraza, P. (1991). *La bella, enigma y pesadilla, la esfinge, medusa, pantera*. Tusquets Editores.
- Peninou, G. (1976). *Semiótica de la imagen*. Gustavo Gili

Peña, C. (2015). Fruko el teso, toda una leyenda. *El Tiempo*. Recuperado 17 de enero de 2020 de Eltiempo.com

Peñarroya, M. (2003). *¿Quién es qué en Matrix?* [Blog]. Recuperado 9 de julio de 2019 de <https://www.montsepenarroya.com>

Perasso, V. (2011). Los zapatos rojos del Mago de Oz se quedan sin comprador. *BBC Mundo*.

Perez, Amelia, (2014). *Literaturas románicas: el prerrafaelismo en las literaturas castellana y catalana*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. <https://eprints.ucm.es/25957/1/T35420>. (p.15).

Pérez, F. (1978). En *El verdadero origen de la ofrenda de flores a la virgen de los desamparados*. valenciabonita.es

Piedrahita L. (2009). *Letras Anónimas*. <https://www.elcolombiano.com/blogs/letrasanonimas/la-curaduria-un-proceso-de-investigacion-y-metodologia-a-proposito-del-texto-when-attitudes-become-form-de-harald-szeemann-hans-ulrich-obrist/5157>

Pini, I. (2008). *Germán Toloza El estado del vacío* [Catálogo de exposición]. Bogotá- Bucaramanga.

Plaza, J. y Delgado, C. (2007), (eds). *Género y Comunicación*. Fundamentos.

Pollock, G. (2007a). Modernidad y espacios de la femineidad. K. Cordero e I. Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana.

Pollock, G. (2007b). Visión, Voz y Poder: historias feministas del arte y marxismo. K. Cordero e I. Sáenz, (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana.

Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.

Praz, M. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. El acantilado.

Praz, Mario. (1967) *Mnemosine. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Taurus ediciones.

Propp, V. (1977). *Morfología del cuento*. Fundamentos.

Puelles, L. (2010). Ilusiones de Eros. Tensiones del cuerpo y las imágenes. *Revista Arte y Parte*, 84.

Ramírez, N. (2013, 2 de septiembre). Seis locuras que debes saber sobre la Barbie humana. *El País*. <https://smoda.elpais.com/moda/seis-locuras-que-debes-saber-sobre-la-barbie-humana/>

Real Academia Española. (2019). del.rae.es/sororidad

Redacción del Tiempo. (2002). Primera condena de la justicia especializada. *El Tiempo*. Eltiempo.com

Redacción Judicial. (2016). Así engañaron a Jessica Cediel para ponerle biopolímeros en los glúteos. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/asi-enganaron-jessica-cediel-ponerle-biopolimeros-los-g-articulo-621248>

Redacción Judicial. (2019, 23 de mayo). 702 líderes sociales y 135 excombatientes habrían sido asesinados desde firma del Acuerdo. *El Espectador*. elespectador.com

Rehaag, I. (2010). La paradoja sexual: de mujeres, hombres y la verdadera frontera. CPU-e, Revista de Investigación Educativa, 11. Instituto de Investigaciones en Educación, Universidad Veracruzana. <http://www.uv.mx/cpue/num11/resena/rehaag-paradoja-sexual.html>

Revista Credencial (2018) Lo que es y no es el feminismo: Florence Thomas. Parr. 4 y 5. <http://www.revistacredencial.com/credencial/noticia/personajes/lo-que-es-y-no-es-el-feminismo-florence-thomas>

Revista del Círculo de Bellas Artes, 49-53. Recuperado 13 de febrero de 2020 de circulodebellasartes.com

Revista Esquire. (2012, abril). *Sofía Vergara, una bomba latina: estos son sus momentos más explosivos*. <https://www.bekia.es/celebrities/noticias/sofia-vergara-momentos-mas-explosivos/>

Revista Protagonista. (2018, abril). *Toda una bomba sexy: Sara Uribe se destapo ante las cámaras de la revista Maxim*.

Revista Semana. (1991). *De patito feo a Bomba Sexy, Julia Roberts, el símbolo sexual de los 90, resucita las leyendas del cine americano*. <https://www.semana.com/de-patito-feo-bomba-sexy/14661-3/>

Revista Semana. (2005). *El plan prepagado*. *Semana*. semana.com/especiales/articulo/el-plan-prepagado/72843-3

Revista Tv y Novelas. (2010, 14 de mayo). *Manuela González De bella Ceci a bomba sexi* [Portada de revista]. <https://tvlatinoamericana.wordpress.com/2010/05/14/manuela-gonzalez-es-portada-de-la-revista-tv-y-novelas/>

Rico, A. (2010). *La Influencia de las pin-up en los cánones actuales*. Fundación ESCO.

Rodríguez, C. (2015). *Jeff Koons, ¿plagiar o parodiar?* Elmundo.es/cultura/2015

Rodríguez, N. (2007). *Archivo y memoria femenina. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)* [tesis doctoral]. Universidad Politécnica de Valencia.

Rodríguez, N. (2012). *Las mujeres y un pintor. La imagen de la femme fatale y la mujer española de principios del siglo XX*. Instituto de investigaciones feministas, Universidad Complutense de Madrid.

Romero, A. (2015). *Imaginarios sociales que sobre el prepaguisismo tienen las mujeres que ejercen esta práctica en la ciudad de Quibdó, Chocó* [Tesis]. Universidad de Antioquia.

Romero, J. (2017). *Otras mujeres* [Exposición]. Museo de arte contemporáneo de Oaxaca, México.

Romero, M. (2015). Género y seguridad: el papel de la mujer en la guerra. *El Orden Mundial*. elordenmundial.com.

Roncero, I. (2011). Producción, re-producción, post-producción. La culminación de los procesos de desaturización de la obra artística en el contexto de las nuevas tecnologías. *Revista Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, (16).

Rueda, S. (2011). *Debora Arango, acuarela, oleo y fresco*. Santiagorueda.wordpress.com/2011

Ruiz Navarro, C.(2019). *Las mujeres que luchan se encuentran*. Editorial Literatura Random House. Estas son las causas de la lucha imparable que une hoy a las mujeres, por María Camila González y Daniela Pinto Molinares, El tiempo, 2019. Consultado el 18 de octubre de 2020, en: <https://www.eltiempo.com/vida/mujeres/cuales-son-las-luchas-feministas-de-hoy-en-colombia-335258>

Salcedo, E. y Paes-Machado, E. (2019). Victimización y desplazamiento forzado de mujeres en el conflicto armado colombiano. *Mana*. v. 25 (1). <https://doi.org/10.1590/1678-49442019v25n1p095>

Saldarriaga, M. (2017, 21 de abril). Nadia Granados: Colombia no menstrua hasta que se desangre. *El Espectador*.

- Sánchez, F. (2019). ¿Qué es lo camp? 10 notas de Susan Sontag [Ensayo]. *Arcadia*. Revistaarcadia.com
- Sánchez, M. (2008). Plagio y apropiación. Estrategias artísticas de subversión representativa. *Intervenciones Filosóficas: filosofía en acción* [XLV Congreso de Filósofos Jóvenes]. Granada. Segato, R. (1992). *Ciudadanía: ¿porque no?* Universidad de Brasilia.
- Sánchez-Biosca, V. (2014). El mudable semblante de las víctimas: Imágenes de la aflicción en Camboya (1975-2013). *Revista de pensamiento contemporáneo*, 44. Universitat de València. <http://roderic.uv.es/handle/10550/37481>
- Schor, M. (2007). Linaje Paterno. En K. Cordero e I. Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana, Universidad Autónoma de México.
- Schwartz, D., Hurley, M. y Cajero, P. (Productores). (1989- 2001). *Guardianes de la bahía* [serie de televisión]. Fremantle.
- Searle, A. (2016). *John Currin review – meta-painter dances on the knife edge of taste* [Sobre la exposición en Sadie Coles Londres]. Theguardian.com
- Segato, R. (2014, mayo -agosto). Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres. *Revista digital Sociedade e Estado*, 29. scielo.br
- Serrano, E. (2008). *Germán Toloza El estado del vacío* [Catálogo de exposición]. Bogotá- Bucaramanga.
- Sigüenza, C. (1997). *La vida cotidiana en la edad media. La moda en el vestir en la pintura gótica*. Museo de la Rioja. [Dialnet-LaVidaCotidianaEnLaEdadMedia-563913%20\(2\).pdf](http://Dialnet-LaVidaCotidianaEnLaEdadMedia-563913%20(2).pdf)
- Skidmore, M. (2015). *The many selves of Gilliam Wearing*. Anothermag.com
- Simons, P. (1988). Women in frames: the gaze, the eye, the profile in Renaissance portraiture. *Oxford Journals*. Oxford University Press.
- Spacey, A. (2018). Analysis of Poem "La Belle Dame Sans Merci" by John Keats. <https://owlcation.com/humanities/Analysis-of-Poem->
- Suárez, A. (2015). Reseña de La tierra en la historia de Colombia. *Memoria y Sociedad*, 19 (39). http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-51972015000200012
- Suárez, S. (2014). *Lenguas de luz* [Texto para la exposición]. La Galería. Bogotá. julianasilva.co

Summerson, J. (1984). *El lenguaje clásico de la arquitectura. De L.B. Alberti a LeCorbusier*. Gustavo Gili.

TED (2017, octubre). *Revelando estereotipos que nos representan*. Yolanda Domínguez [Video]. Youtube.

Tischler, N. (2006). *All the things in the Bible: An Encyclopedia of the Biblical World*.

Toloz, G. (2019). Cómo se aproximan los artistas contemporáneos al tema de la mujer: En torno a la curaduría Iconografías femeninas. *I+D Revista de Investigaciones*. V. 4 (2). pp. 122 - 141.

Toloz, G. (2018). *Iconografías Femeninas*. Universidad Industrial de Santander.

Toloz, G. (2019). La formación machista en la academia artística: linajes paternos, estereotipos y negaciones académicas. *Revista Docencia Universitaria*, v. 20 (1). pp. 33 - 53. <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistadocencia/article/view/9545>

Torán, E. (2019). *Hoy es San José, pero ¿por qué es el patrón de Las Fallas?* 7tevalencia.com/es/por-que-celebramos-hoy-el-dia-de-san-jose/

Torres, S. (2015). Mundo B (Bajo sospecha) de Mavi Scamilla [Texto para el catálogo, (exposición)].

Tribe, M. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Paidós.

Unidad para la atención y reparación integral de víctimas. Recuperado 7 de marzo de 2017 de www.gov.co

Universidad Nacional de Colombia. (s.f.). *Proyecto Educativo del Programa Artes Plásticas*, sede Bogotá. http://www.pregrado.unal.edu.co/docs/pep/pep_2_47.pdf

Úsuga, C. (2018). *Mirar y ser mirada* [Catálogo Estereotipos femeninos]. Museo de Arte moderno de Bucaramanga. Publicaciones UIS, Universidad Industrial de Santander.

Vaidyanathan, R. (2011, 20 de febrero). Traseros Grandes: ¿De dónde viene la obsesión? *BBC News*. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/02/110216_aumento_gluteos_gluteoplastia

Valdeleón, J. (2018). Susan Pinker: “Ya no hablamos con quienes piensan distinto a nosotros”. *Revista Leer*, entrevista. <http://revistaleer.com/2018/11/susan-pinker-ya-no-hablamos-con-quienes-piensen-distinto-a-nosotros/>

Valdés, C. (2017, 1 de julio). En Colombia la violencia no desaparece, se transforma. *Semana*. <http://www.semana.com/nacion/articulo/carlos-valdes-director-del-instituto-de-medicina-legal->

Valdés, E. (2016). *Oscuro Diario*. Museo de Arte Moderno de Medellín. <https://mariaisabelrueda.wixsite.com/mariaisabelrueda/oscurodiario>

Valiña, C. (s.f.). *¿Qué es la tercera ola del feminismo?*. periFéricas, Escuela de Feminismos Alternativos. <https://perifericas.es/blogs/blog/que-es-la-tercera-ola-del-feminismo>

ValenciaBonita. (2017). *El verdadero origen de la ofrenda de flores a la virgen de los desamparados*. <https://www.valenciabonita.es/2017/03/07/>

Valencia. Cultura y Espectáculos. (2005). El Patronat Martínez Guerricabeitia presenta en una exposición en La Nau el ‘Mundo B’ de Mavi Escamilla. *elperiòdic.com*. https://www.elperiodic.com/valencia/patronat-martinez-guerricabeitia-presenta-exposicion-mundo-mavi-escamilla_371450

Vanguardia Liberal. (2013, 2 de febrero). Colombia ya tiene sus Chicas Águila 2013. *Autor*. <https://www.vanguardia.com/entretenimiento/farandula/colombia-ya-tiene-sus-chicas-aguila-2013>

Varela, N. (2018). *Feminismo para principiantes*. Penguin Random House Grupo Editorial.

Vázquez, A. (2005). “La reina de la noche” (Placa Burney). Relieve. Universidad Nacional de Educación a Distancia. https://www2.uned.es/geo-1-historia-antigua-universal/ASIRIA/BABILONIA/la_reina_de_la_noche_PLACA_BURNEY.htm

Vázquez, W. (2016). La escuela nacional de bellas artes de Colombia: el origen de la enseñanza moderna de un arte academicista. *Revista Credencial*. Recuperado 21 de enero de 2020 de revistacredencial.com <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/alberto-urdaneta-y-la-escuela-nacional-de-bellas-artes-de-colombia-el-origen-de-la>

Vélez, A. (2010). Belleza y costo, un matrimonio de conveniencia. En J. Domínguez, C. Fernández, E. Giraldo y D. Tobón (Eds.). *¿Quién le teme a la belleza?* La carreta Editores; Universidad de Antioquia.

Verjat, A. y Martínez, L. (2006). *Las flores del mal* de Charles Baudelaire. Cátedra.

Villarreal, A. (2013). *La representación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de su imaginario* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. <https://core.ac.uk/download/pdf/19723967.pdf>

Villaveces, J. (2019). Progreso y restauración: 200 años de la ley de Tierras. *Portafolio*. <https://www.portafolio.co/economia/liberalismo-y-progreso-conservatismo-y-restauracion-200-anos-de-la-ley-de-tierras-530998>

Virgilio. (2003). *La Eneida* (Libro III). Panamericana. (Obra original publicada alrededor de I a.c.)

Von Mach, E. (2013). *Escultura Griega*. Parkstone.

Wearing, G. (2015). *Gillian Wearing* [Exposición]. Valencia, España. www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos

Yablonsky, L. (2011). *Artifacts-Gillian Wearing's True Stories*. <https://tmagazine.blogs.nytimes.com/2011/05/12/artifacts-gillian-wearings-true-stories/>

Yrache Jiménez, L. (2007): Imagen de la mujer y el hombre en la publicidad. Plaza, J.F.y Delgado, C. (Eds.), *Género y comunicación*. Fundamentos.

Zizek, E. (2013). "*Lacrimae rerum*" *Ensayo sobre cine moderno y ciberespacio*. Debate.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Los académicos de la Real Academia. Johan Zoffany, 1771c.....	34
Figura 2. Do women have to be naked to get into the Met. Museum?. Guerrilla Girls, 1989.....	35
Figura 3. Una clase de escultura básica. Artes Plásticas, Universidad Industrial de Santander.....	38
Figura 4. Dignatario adornado. Nadín Ospina, 2000.	50
Figura 5. Nurse. Richard Prince, sf.	51
Figura 6. The belgian politician. Luc Tuymans, 2005.	52
Figura7. Fotografía de Art Rogers (der.). Cadena de cachorros (izq). Jeff Koons, 1988.	53
Figura 8. Fait d’hivert. Jeff Koons, 1988.	53
Figura 9. Fait d’hivert. Frank Dadidovici, 1985.	53
Figura 10 <i>Naked</i> . Jeff Koons, 1988. <i>Enfant</i> . Jean Francois Bauret, 1975.	54
Figura 11. <i>Ídolo con calavera</i> . Nadín Ospina, 1999.	55
Figura 12. <i>Guerrillero Lego (de la serie Colombialand)</i> . Nadín Ospina, 2004.	55
Figura 13. <i>Autorretrato con la familia</i> . Franz Von Lembach, 1903.....	63
Figura 14. <i>La maja desnuda</i> . Francisco de Goya y Lucientes, 1795 - 1800c.....	65
Figura 15. <i>Olimpia</i> . Eduouard Manet, 1863.	65
Figura 16. <i>Lady Lilith</i> . Dante Gabriel Rossetti, 1866-1868.	66
Figura 17. <i>Femme fatale</i> . Kees van Dongen, 1905.	68

Figura 18. <i>Venus Verticordia</i> . Dante Gabriel Rossetti, 1863-1868	68
Figura 19. <i>Perséfone</i> Dante Gabriel Rossetti, 1974.	69
Figura 20. <i>Circe</i> . Meyer Altson, 1906.....	70
Figura 21. <i>Pornokrates</i> . Felicien Rops, 1878	71
Figura 22. <i>Helena of Troya</i> . Evelyn de Morgan, 1898.....	72
Figura 23. <i>Eva</i> . Walter Crane, 1917.....	74
Figura 25. <i>Portada álbum Oral Fixation V.2</i> . de Shakira. 2005.	75
Figura 24. <i>Eva</i> . Lucien Lévy-Dhurmer, 1896.	75
Figura 25. <i>Lilith</i> . Kenyon Cox, 1892.	76
Figura 26. <i>Spot Hypnotic Poison</i> by Dior con Monica Bellucci. 2007.....	77
Figura 28. <i>Serpentine</i> , publicidad de Roberto Cavalli.	78
Figura 29. <i>El pecado</i> . Franz von Stuck, 1893-1895	78
Figura 30. <i>Eva Green en el cartel de la película Sin City 2</i>	79
Figura 31. <i>Lilith/ Astarté/ Ishtar</i> . 2000 a.c.	79
Figura 32. <i>La aparición</i> . Gustave Moreau, 1876.	80
Figura 33. <i>Judith decapitando a Holofernes</i> . Artemisia Gentileschi, 1620.	82
Figura 34. Ava Gardner, pin-up de Alberto Vargas.	84
Figura 35. <i>One more</i> . Vaughan-Alden-Bass, sf.	85
Figura 36. <i>C-47. Do it, nose art</i> . Django Studios, sf.	86
Figura 37. <i>De bella Ceci a Bomba Sexi</i> . Portada Revista TV y Novelas. Mayo, 2010.....	86

Figura 38. <i>Pin-up 513 con falda hawaiana</i> . Alberto Vargas, 1945c.	87
Figura 39. <i>Witch Pin-up girl</i> . George Petty, 1937.....	88
Figura 40. <i>Pin-up with puppies</i> . Harry Eckman, sf.	88
Figura 41. <i>Pin-up barriendo</i> . Pearl Frust, sf.	89
Figura 42. <i>Pin-up Lupita</i> . Vaughan - Alden - Bass, 1930s.....	89
Figura 43. <i>Barbie Frida Kahlo</i> . Artículo de Mercado Libre, 2020.....	90
Figura 44. <i>Barbie Tokidoki, detalle</i> . Artículo de Mattel, 2015.....	91
Figura 45. <i>Valeria Lukyanova, la Barbie humana</i> . La Prensa, 2016.....	91
Figura 46. <i>Portada de Kalimán, el hombre increíble</i> . México: Editora Cinco, sf.	92
Figura 47. <i>Linda Carter retratada como la Mujer Maravilla en un cartel televisivo de la década de 1970</i> . Huffpost, 2018.....	95
Figura 48. <i>Afiche de la película The attack of the 50 ft. woman</i> . Reynold Brown, 1958.	97
Figura 49. <i>Jane Fonda en la escena del Orgasmatrón de la película Barbarella</i> . Roger Vadim, 1968.	98
Figura 50. <i>Uma Thurman como Beatrix Kiddo. La Novia o la Mamba Negra</i> . Kill Bill, 2003.	99
Figura 51. <i>La teniente Ripley (Sigourney Weaver) junto al alien en Alien 3</i> . David Fincher, 1992.	100
Figura 52. <i>Charlize Theron como Imperator Furiosa en Mad Max: Fury Road</i> . Gorge Miller, 2015.....	101
Figura 53. <i>Ethel Granger</i> . Vogue, 2011.....	110
Figura 54. <i>Revelan secretos de la “cintura de avispa” de Thalía</i> . El Vigía, 2014.....	111
Figura 55. <i>Kim Kardashian</i> . Sureste Informa, 2020.....	112
Figura 56. <i>Portada de la Revista Paper, Invierno, con Kim Kardashian</i> . Papermag, 2014.	113
Figura 57. <i>Polisones de 1889</i> . Diana Fernández, Vestuario Escénico, 2012.....	114

<i>Figura 58. 14 cañonazos bailables, vol. 1. Discos Fuentes, 1961.....</i>	<i>117</i>
<i>Figura 59. 14 cañonazos bailables, volumen 6. Primera carátula que incluye una figura femenina. Discos Fuentes, 1966.....</i>	<i>118</i>
<i>Figura 60. Carátula del disco Vaquiano, Horizonte y Verso. Vol. 1. Estudios Ingeson, 1978.</i>	<i>120</i>
<i>Figura 61. Carátula de Rosa Jardinera de los Hermanos López y Jorge Oñate. Discográfica CBS, 1974.....</i>	<i>120</i>
<i>Figura 62. Carátula Fania All Stars – Machine. México: Fania Records, 1977.</i>	<i>121</i>
<i>Figura 63. Carátula del disco 14 Cañonazos Bailables, vol. 9. Discos Fuentes, 1969.</i>	<i>121</i>
<i>Figura 64. Carátula 14 cañonazos bailables, vol. 28. Discos Fuentes,1988.....</i>	<i>126</i>
<i>Figura 65. La chica con frutas, carátula vol. 36. Discos Fuentes, 1996.</i>	<i>122</i>
<i>Figura 66. La chica de la conga, carátula vol. 30. Discos Fuentes, 1990.....</i>	<i>122</i>
<i>Figura 67. “Chicas Águila”, calendario 2016. Publicidad de Bavaria S.A.</i>	<i>125</i>
<i>Figura 68. Registro de decoración en tienda de Flota Cáchira, Bucaramanga. 2019.....</i>	<i>126</i>
<i>Figura 69. Calendario de las Chicas Águila. Publicidad Bavaria S.A, 2012.....</i>	<i>128</i>
<i>Figura 70. Taller de mecánica automotriz en Bucaramanga, 2019.....</i>	<i>128</i>
<i>Figura 71. Modelo celebrando. Publicidad de Bavaria S.A.</i>	<i>129</i>
<i>Figura 72. Chica Águila haciendo señal de corazón. Publicidad de Bavaria S.A. s.f.....</i>	<i>130</i>
<i>Figura 73. El avioncito, Chica Águila celebrando gol. Publicidad Bavaria S.A., s.f.</i>	<i>130</i>
<i>Figura 74. Chica Águila con bandera de Colombia. Publicidad Bavaria S.A., s.f.....</i>	<i>132</i>
<i>Figura 75. Logo Colombia es pasión. Marca País, 2005.</i>	<i>132</i>
<i>Figura 76. Chicas Águila en carnaval. Publicidad Bavaria S.A., s.f.</i>	<i>134</i>
<i>Figura 77. Grupo de las Chicas Águila. Publicidad Bavaria S.A. s.f.....</i>	<i>135</i>

<i>Figura 78. Selfie grupal de las Chicas Águila. Publicidad Bavaria S.A. s.f.</i>	136
<i>Figura 79. Escena del carnaval de Barranquilla. Fotografía de Miguel Ángel Toloza</i>	136
<i>Figura 80. Grupo de Chicas Águila. Publicidad Bavaria S.A., s.f.</i>	137
<i>Figura 81. Angélique Noire. Top Black Pin Up Destined To Be An Icon. Pin Up Passion, s.f.</i>	138
<i>Figura 82. Violencia. Alejandro Obregón, 1962.</i>	139
<i>Figura 83. Flor carnívora. Alejandro Obregón, 1980.</i>	140
<i>Figura 84. Masacre del 10 de abril. Alejandro Obregón. 1948.</i>	142
<i>Figura 85. La madona del silencio. Débora Arango, 1944.</i>	144
<i>Figura 86. Mi nacimiento. Frida Kahlo, 1944</i>	145
<i>Figura 87. El recreo. Las monjas y el cardenal. Débora Arango, 1987.</i>	146
<i>Figura 88. En la playa. Fernando Botero, 1998.</i>	147
<i>Figura 89. Mona Lisa. Fernando Botero, 1978.</i>	148
<i>Figura 90. Bailarina. Fernando Botero</i>	149
<i>Figura 91. Bailarines. Fernando Botero, 2002.</i>	149
<i>Figura 92. La casa de María Duque. Fernando Botero. Pintura, 1970.</i>	151
<i>Figura 93. El hombre del guanábano. Germán Toloza, 2005.</i>	155
<i>Figura 94. International siembra. Germán Toloza, 2002.</i>	159
<i>Figura 95. International siembra (detalle). Germán Toloza, 2002.</i>	161
<i>Figura 96. Episodio escabroso: el collar bomba. Radio Nacional de Colombia, 2000.</i>	164
<i>Figur 97. La venus del collar (Detalle). Germán Toloza, 2007.</i>	166

<i>Figura 98. Pedrito. Fernando Botero, 1974.</i>	169
<i>Figura 99. Aliento y tempestad. Germán Toloza, 2008</i>	170
<i>Figura 100. Kelly es la mar. Germán Toloza, 2009.</i>	172
<i>Figura 101. Tras sus pasos. Germán Toloza, 2009.</i>	173
<i>Figura 102. Corazón para Kelly. Germán Toloza, 2009.</i>	174
<i>Figura 103. Kelly ante el universo. Germán Toloza, 2009.</i>	175
<i>Figura 104. El bosque rojo. Germán Toloza, 2009.</i>	176
<i>Figura 105. Pescadero Road. Germán Toloza, 2009.</i>	177
<i>Figura 106. Pink Kate. Germán Toloza, 2009 .</i>	179
<i>Figura 107. La venus del Gallineral. Germán Toloza, 2010.</i>	181
<i>Figura 108. The black swang and the turrone. Germán Toloza, 2010.</i>	183
<i>Figura 109. Fachada del Museo de Arte Moderno de Bucaramanga. Rafael Prada, 2018.</i>	184
<i>Figura 110. Vista de la sala 1 del Museo de Arte Moderno de Bucaramanga. Rafael Prada, 2018.</i>	184
<i>Figura 111. Carátula musical de 14 cañonazos bailables vol. 31. Discos fuentes, 1991.</i>	185
<i>Figura 112. Serie 14 cañonazos bailables. Germán Toloza, 2017.</i>	187
<i>Figura 113. De la serie “Avenida del Puerto-Cabanyal”. Germán Toloza, 2017.</i>	188
<i>Figura 114. De la serie “Avenida del Puerto-Cabanyal”. Germán Toloza, 2017.</i>	188
<i>Figura 115. De la serie “Avenida del Puerto-Cabanyal”. Germán Toloza, 2017.</i>	189
<i>Figura 116. Santa Culona. Germán Toloza, 2017.</i>	190
<i>Figura 117. San Agustín. Andrea de la Robbia, 1490</i>	192

Figura 118. <i>Cleaning the drapes. De la serie bello hogar: trayendo la guerra a casa. Martha Rosler, 1967c.</i>	192
Figura 119. <i>MOAB, La madre de todas las bombas. Germán Toloz</i> a	194
Figura 120. <i>La madre de todas las bombas. Germán Toloz</i> a, 2017.	195
Figura 121. <i>“La sexi bomba”. Germán Toloz</i> a, 2017.....	196
Figura 122. <i>Que viva la vida mediterránea. Germán Toloz</i> a, 2017.....	198
Figura 123. <i>Juliana. Germán Toloz</i> a, 2016-2017.....	200
Figura 124. <i>Eva. Germán Toloz</i> a, 2016-2017.....	201
Figura 125. <i>Cristina Vainilla. Germán Toloz</i> a, 2018.	202
Figura 126. <i>Portada del catálogo a partir de la pintura Ni una menos. Iconografías femeninas. Juan Canales Hidalgo, 2018.</i> ..	205
Figura 127. <i>Presentación de grupo de danza, acto inaugural de la exposición. Rafael Prada, 2018.</i>	207
Figura 128. <i>Panorámica de la sala, noche de inauguración. Rafael Prada, 2018.</i>	208
Figura 129. <i>Proyecto Central de Muros. Diana Bama, 2017c.</i>	210
Figura 130. <i>Perder el miedo. Diana Bama, 2018.</i>	211
Figura 131. <i>Wearing their national costumes. Leonardo Caballero Piza, 2016.</i>	212
Figura 132. <i>Ella. Juan Canales Hidalgo, s.f.</i>	213
Figura 133. <i>Ni una menos. Juan Canales, s.f.</i>	214
Figura 134. <i>Umbral. Juan Carlos Domingo, 2017.</i>	215
Figura 135. <i>Carro limpio, conciencia sucia. Nadia Granados, 2013.</i>	217
Figura 136. <i>Cinetiquetas: La/mentada de la Llorona. Mujeres en Espiral, 2018.</i>	218
Figura 137. <i>De la serie: Piel Interior. Dinora Palma, 2016.</i>	219

<i>Figura 138. De la serie: Piel Interior. Dinora Palma, 2016.</i>	220
<i>Figura 139. De encaje y piel. Andrea Rey, 2017.</i>	221
<i>Figura 140. De encaje y piel (Detalle). Andrea Rey, 2017.</i>	221
<i>Figura 141. Lugares transitorios. Laura Ribero, 2013.</i>	223
<i>Figura 142. Electrodoméstica. Laura Ribero, 2003/2004</i>	224
<i>Figura 143. Vampiros en la sabana (a). María Isabel Rueda, 2012.</i>	226
<i>Figura 144. Vampiros en la sabana (b). María Isabel Rueda, 2012.</i>	226
<i>Figura 145. Specimens I. Juliana Silva, 2017.</i>	228
<i>Figura 146. Specimens II. Juliana Silva, 2017.</i>	230
<i>Figura 147. Mujeres en cuerpo y alma. Diseño de presentación de la exposición, 2019.</i>	231
<i>Figura 148. Mujeres en cuerpo y alma, Inauguración de la exposición, 2019.</i>	231
<i>Figura 149. Fotograma Sororidad. Las Magdalenas (Colectivo), 2019.</i>	232
<i>Figura 150. Fotografía del performance del colectivo Las Magdalenas.</i>	232
<i>Figura 151. Ronda de bordado. LaColectiva, 2019</i>	233
<i>Figura 152. Instalación en la sala de la obra Ronda de bordado. LaColectiva, 2019</i>	234
<i>Figura 153. Mucho mugre. Doris Yaneth Vargas, 2019.</i>	235
<i>Figura 154. Bienvenidos al cuento de hadas (serie de fotografías). Juliana Silva, 2002.</i>	235
<i>Figura 155. Bienvenidos al cuento de hadas (serie de fotografías). Juliana Silva, 2002.</i>	235
<i>Figura 156. Instalación con atarraya tejida, carpeta tejida y velones. Gabriela Ballesteros, 2015.</i>	236
<i>Figura 157. Sin salida (a). Yeilerth Romero, 2019.</i>	237
<i>Figura 158. Secuencia de performance Filo. Grecia Quintero, 2019.</i>	238

ANEXOS

“Mirar y ser mirada”

Santander es un departamento enclavado en la cordillera oriental colombiana. Asido, como está, a tierras agrestes, de relieves abruptos, semiáridas, que nos ofrecen paisajes de una belleza parca y esquiva, se precia de contar con gentes de recio carácter, el único capaz de domeñar estas altivas breñas, como reza su himno. Es, además, como casi toda Colombia, un pueblo de tradición orgullosamente machista, aunque las mujeres digan, con voz fuerte y acento brusco (como se habla aquí), que son ellas las que “llevan los pantalones”.

Está tan arraigada esa manera de ver el mundo y de relacionarse con el otro, pese a los decididos desafíos de las generaciones más jóvenes -aun construyendo el camino, si bien con determinación y lucidez-, que son reducidos los círculos donde se cuestionan esos comportamientos, normalizados desde diferentes perspectivas.

En ese sentido, es bienvenida la más reciente exposición del maestro Germán Toloza, quien en contravía de las costumbres

heredadas de su familia (como cualquiera otro de su generación) y de lo establecido tradicionalmente en la sociedad santandereana, propone una revisión a los estereotipos femeninos que a través de diferentes vías se han entronizado en nuestro imaginario.

Sus mujeres en poses -seductoras-, en bikini, exhibiendo los atributos corporales que la mirada del hombre ha designado como más deseables, o los trozos de cuerpos femeninos (a los que nos acostumbramos hombres y mujeres por igual, desde niños, porque con ellos se ilustraban las carátulas de los elepés de música navideña, entre otros), que se enfocan descaradamente en los genitales, reduciendo la mujer a una parte de su anatomía (modelada además por el deseo masculino), o sus mujeres fatales, casi amantes de la guerra, o sus bellas damas de rostros angelicales situadas en escenarios incoherentes, pueden pasar por ofensivas, por desconcertantes, por absurdas.

Y es que no nos gusta pensar que este orden patriarcal, tradicional, donde la mujer -es la reina de su hogar-, o donde todavía se dice que -la mujer es de la casa y el hombre de la calle-, debe ser transformado, y que esa urgente transformación no recaer solo en los hombres -que beben cerveza en la tienda de la esquina después del partido de fútbol del domingo, y acosan verbalmente a las jovencitas entre risotadas y celebraciones grotescas, mientras las mujeres -de la casa- cocinan- sino también en las mujeres, perpetuadoras de los modelos de crianza e incapaces de rebelarse contra las imposiciones -del hombre de la casa-. No obstante, en buena hora, como ya lo dije antes, en esta ciudad provincial y montañera van surgiendo enclaves que con su discurso y su práctica prometen ayudar a deconstruir esas otras prácticas y esos otros discursos, añejos, dañinos, equivocados. Y quizá sea aquí donde tenga cabida la mirada, o mejor, el señalamiento reflexivo que propone Toloza, quien también se encuentra

en pleno proceso, revisando, destruyendo y rearmando sus visiones particulares sobre la mujer, sobre el feminismo, sobre el machismo, sobre la imagen que el arte y la publicidad han propuesto, sin muchas objeciones, sobre el cuerpo femenino, y más allá de este, sobre la mujer misma.

Por último, quisiera proponer una serie de preguntas, básicamente producto de una reflexión de vieja data que se reactivó frente a la obra de Toloza y que me condujo a escribir este texto: ¿qué tenemos que decir las mujeres sobre nosotras mismas, sobre esa mirada a través de la cual nos hemos construido en lo público y en lo privado? ¿Cómo queremos que se nos mire? ¿Queremos que se nos mire?

¿Estamos nosotras mismas observándonos y observando a las otras mujeres con -ojos de hombre-, como un objeto, y cuantificando sus atributos físicos, o clasificándolas según nuestros propios y estrechos cánones de comportamiento? ¿Cómo vemos a la otra, cómo la designamos, cómo la medimos? ¿La aceptamos y la reconocemos, o la señalamos y la aislamos, la criticamos, la juzgamos y la condenamos amparadas en los sutiles pero férreos mandatos de esta sociedad machista, conservadora, timorata? ¿O quizá la idealizamos y elevamos a la categoría de criatura semidivina, impoluta, víctima inocente e incapaz de tocar a otro -ni con el pétalo de una rosa-? ¿O tal vez somos capaces de reconocer que alguna vez en la vida hemos caído en la trampa de vernos a nosotras mismas y a las demás a través de esa lente distorsionada de los estereotipos?

Ojalá esta muestra, junto al ingente trabajo que desde otros frentes realizan hombres y mujeres comprometidos con un nuevo paradigma, nos ayuden a reflexionar, a proponer y a actuar de nuevas maneras, desde la esfera de lo íntimo y lo familiar, hasta lo público (2018, p. 9).

María Cristina Úsuga Soler, 2018

-Germán Toloza: la piel del deseo-

Hace algunos años, puntualmente en el 2009, esboqué un texto en el que me arriesgué a afirmar que con su obra de finales de la década de 1990 Germán Toloza había sido el primer artista en implementar en la pintura santandereana estrategias post-conceptuales. Al proponer esta interpretación estaba convencido -y aún lo sigo- de que fue el único artista que hizo suya la cuestión del grado mínimo de la pintura y la imposibilidad de encontrar el cero absoluto en un -vacío- que siempre oculta algo -así sea la huella de lo que alguna vez se manifestó como una débil presencia-. Tras señalar esto, también me atreví a afirmar que, al convertir la superficie en una -imprimatura transparente-, Toloza había recubierto con una frágil membrana el plano pictórico que los artistas santandereanos habían utilizado como el fondo neutral sobre el cual proyectar una gran diversidad de figuras y representaciones. Todo esto, dentro de un movimiento reflexivo que hizo posible transformar ese fondo en algo con una profundidad insospechada; en un lugar excedente recubierto con una piel empleada para proteger las imágenes de su memoria y ocultarlas de la mirada fiscalizadora de la conciencia. En fin, una estrategia que, afortunadamente, terminó revelándose como un intento fallido, cuando estos jirones del recuerdo ejercieron tal presión sobre la superficie interior de esa membrana, que terminaron desgarrándola y escapando de ella como imágenes de acentuado carácter onírico, como fragmentos enmarcados en ausencia.

Hoy, a casi diez años de distancia de haber propuesto esta interpretación, considero que conserva toda su fuerza, a pesar de que muchas de las obras pictóricas hechas por Toloza para su exposición *Estereotipos femeninos* (2018) hayan dejado de lado esta imprimatura transparente para, en apariencia, volver a la saturación de la superficie pictórica. Y digo -en apariencia- porque considero que, en estos años, lo que ha ocurrido es que la piel original del sub-consciente se ha transformado en la piel del deseo. Es decir, en una superficie sobre la que emergen otro tipo de imágenes, que pueden leerse como si se tratara de los apuntes tomados en su libreta por un psicoanalista que funge simultáneamente como un analizado. Imágenes que hablan del modo en que el deseo heterosexual masculino ha sido estereotipado en ciertas medidas y poses corporales adoptadas por las mujeres en la publicidad, la moda y la cultura popular; que muestran de qué modo el arquetipo de la *femme fatale* -la identidad entre la mujer y la muerte, la doble M- se ha transformado en una musa que juguetea con una bomba aérea y que oculta su rostro tras la máscara de la destrucción masiva. Pero que también muestran, en oposición dialéctica a las anteriores, de qué manera, y a pesar de las imposiciones patriarcales sobre las fantasías masculinas, siempre es posible encontrar un resquicio para que el amor irrumpa y cuestione los clichés femeninos. Es decir, para que la pintura se deje infiltrar por la singularidad existencial de las relaciones afectivas y por el cariño no codificado que solo se profesa a personas concretas. (2018, p. 11)

Martín Camargo



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Universitat Politècnica De València

Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación

Facultad de Bellas Artes de San Carlos

Valencia, Marzo 2022.