

Cuadernos

EX-LIBRIS

11

La experiencia de lo femenino
a través de la imagen

Tres miradas de mujeres artistas

Por: *Carolina Passega Bernal*

AGENDA
CULTURAL
GIMNASIO MODERNO



BIBLIOTECA
Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

Cuadernos

EX-LIBRIS

GIMNASIO MODERNO

Víctor Alberto Gómez Cusnir

Rector del Gimnasio Moderno

Juan Sebastián Hoyos Montes

Vicerrector del Gimnasio Moderno

Federico Díaz-Granados

Director de la Agenda Cultural del Gimnasio Moderno

Camilo De-Irisarri Silva

Director Centro Cultural y Oficina de Comunicaciones

© Carolina Passega Bernal

© **2013, AGENDA CULTURAL
GIMNASIO MODERNO**

Carrera 9 No. 74 - 99, Bogotá

Tel. (57 1) 540 1888

www.GimnasioModerno.edu.co

Biblioteca@GimnasioModerno.edu.co

ISBN: 978-958-57854-3-4

Primera Edición: Julio de 2013

Oficina de Comunicaciones del Gimnasio Moderno

Concepto de diseño y diagramación:

Natalia Ibáñez L.

Impreso en Colombia



Cuadernos

EX-LIBRIS

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	Pág. 3
Carolina Cárdenas y la delgada línea interior	Pág. 9
La mujer niña: ruptura del arquetipo infantil en la obra de Rossina Bossio	Pág. 19
La multiplicidad femenina a través de la mirada de Débora Arango	Pág. 29



Cuadernos

EX-LIBRIS

INTRODUCCIÓN

Tres artistas reflejan en sus pinturas la estrecha relación que mantienen con el cuerpo a través del retrato o de la representación de mujeres en diversas situaciones. Rossina Bossio, Carolina Cárdenas y Débora Arango logran desarrollar un lenguaje que permite una conexión profunda con el ser mujer, desplegando una sensibilidad específica reflejada en el uso del color, espacios representados, tema, tratamiento del cuerpo y motivo. En sus trabajos se puede notar una alteración de la imagen femenina a través del uso de arquetipos, la ruptura de roles de representación o simplemente la expresión de una situación particular, conectándose con la obra desde el interior. Esto no es una visión excluyente y binaria de la relación de los géneros con el arte, simplemente se apelan a categorías de género para analizar cómo estas tres artistas logran una conexión con la imagen y trabajan a partir de ella con unas características específicas.

El cuerpo es un punto que atañe buena parte de las representaciones realizadas por mujeres puesto que a partir de él se han producido las restricciones y diferenciaciones en la imagen, pero también una comunicación con el interior. Pintarlo, manipularlo y jugar con su simbología permite establecer una relación con la sensibilidad, con lo biológico e incluso se conecta con experiencias vividas que se transmiten a través del arte. El cuerpo físico, el cuerpo psicológico, el cuerpo político, el cuerpo construido, cultural, y todo lo que compone el espacio en el que se mueve y se desempeña, se refleja en la representación de manera intensa sin que muchas veces nos demos cuenta.

En la imagen “la mujer” se ha representado destacando su cuerpo biológico, encasillándola desde una categoría que limita su actuar y que le asigna tácitamente un comportamiento que la define (De Lauretis, 1982). El cuerpo se convierte en el eje central de distinción y establece relación con objetos, oficios, y espacios que lo categorizan e insertan en etiquetas casi inamovibles que facilitan su vigilancia. Las imágenes muchas veces apelan a dichas distinciones en la representación, reproduciendo imaginarios colectivos que difícilmente pueden salir de

los parámetros impuestos por cada sociedad. Sin embargo en ellas también hay elementos que indican cierta transgresión, procesos de subjetivación interior que inevitablemente se reflejan en las obras y que le dan cierta libertad que apela a los modos de representación, estableciendo significados profundos.

Siguiendo esta línea, en Colombia se cree que la pintura y la escultura han construido un sujeto femenino único sin discriminar contextos ni particularidades, e incluso a nivel historiográfico se ha ignorado la producción de las mujeres. El poder de la imagen ha encasillado a “la mujer” sin distinguir de tendencias sexuales, gustos, relaciones con el cuerpo y con la identidad. La dependencia del arte hacia regímenes extra artísticos como la política, la religión y las restricciones de una cultura patriarcal, han limitado la participación pública, la producción de las mujeres en distintas épocas y sobre todo las interpretaciones de las obras. Pero si buscamos en el tiempo y en el espacio aparecen artistas que trabajaron en la imagen una conexión profunda con sus identidades intentado transgredir, subvertir o analizar las categorías impuestas a través de la pintura. Así pues las obras se convierten en testimonios de vida, experiencias y estados de ánimo que nos indican la profunda relación que tuvieron con lo que consideraron más que un oficio, desarrollando una sensibilidad característica que al estudiarla con detenimiento, permite un acercamiento a la vida de estas mujeres.

Más allá de hacer un estudio de la imagen femenina en el arte occidental y norteamericano tal y como lo han hecho Guerilla Girls, Amelia Jones o Linda Nochlin, interesa notar que a través de las pinturas realizadas por mujeres colombianas surgen elementos que evidencian la relación que mantiene con su cuerpo y que operan en torno a las artistas. Estas obras muchas veces deconstruyen el ideal de “mujer” y lo que se espera que aparezca en las imágenes, ahondando en el interior y sacando elementos de manera independiente a los dictámenes sociales. Las partes simbólicas del cuerpo femenino adquieren relevancia al ser alteradas o mostradas de manera poco convencional, generando cierto choque en el espectador y significándose desde y para el artista. Por ello en las obras que involucran el cuerpo y que han sido realizadas por mujeres se nota cierto énfasis en los rostros, pelo, senos, miradas y espacios representados, acorde a situaciones que muchas veces surgen

involuntariamente y que pueden ser estudiadas a luz de las teorías de género. Gracias a ello se puede notar que la construcción social de lo femenino desde la imagen responde a agentes externos como el vestuario, el pelo, el maquillaje y ciertas posiciones corporales, pero que ésta misma es la que permite ir más allá para analizar la relación de las mujeres en este caso, con sus obras, encontrando testimonios interesantes.

En Colombia muchas mujeres han trabajado esto desde comienzos del siglo XX exponiendo públicamente las imágenes que pueden chocar con los contextos, despertar opiniones, o dejar un legado sobre el análisis de diversos ámbitos que circundan la vida y sensibilidad de la artista. Al hacer un rastreo sobre su participación en la pintura colombiana, rápidamente se pueden encontrar nombres que surgen una y otra vez en los catálogos, artículos y exposiciones museísticas. Débora Arango, Beatriz González, Ana Mercedes Hoyos y Mari Paz Jaramillo, son algunas de ellas cuyas obras y referencias se repiten una y otra vez sin profundizar en la concepción que manejan de lo femenino, y sin abrir perspectivas novedosas para analizar sus imágenes.

Tres mujeres reflejan en sus trabajos la relación profunda que mantienen con sus obras, con su identidad y con lo femenino. Al ver su producción se puede determinar que para ellas la pintura es o fue más que un oficio, es un vehículo que amplía la conexión con su parte interior estableciendo así nuevas sensibilidades. En las temáticas elegidas se pueden ver que las experiencias personales reflejadas en las imágenes, transmiten la conexión arte – vida a partir del análisis de espacios, colores, motivos representados, etc. La imagen se constituye en un legado casi autobiográfico que permite analizar el lugar que ocuparon respecto a lo que las rodeaba y cómo percibieron sus contextos en relación a ellas mismas.

La primera de ellas, Carolina Cárdenas, una artista que desarrolló su obra entre 1930 y 1936, y fue una de las encargadas de la llegada de una conciencia modernista que se reflejó en la obra. Plasmó numerosas veces el cuerpo femenino desde la mirada privada y escondida de una mujer que se desarrolló en una sociedad contradictoria y llena de distinciones de clase, oficio y género. Mantuvo con sus dibujos una

relación íntima, reflejando en ellos sus estados de ánimo, anhelos y todo lo que la rodeaba. Al analizarlos con cuidado se puede notar que se convirtieron en una forma de comunicar aspectos íntimos relacionados con su enigmática y silenciosa vida. Su obra ha sido poco estudiada pues fue opacada por su temprana muerte sin dejar un legado plástico y visual numeroso. El Museo Nacional recuperó algunos de sus dibujos, pinturas y cerámicas que se encuentran en colecciones privadas para realizar una exposición sobre la vida y obra de la artista, esto permitió la reunión de sus bosquejos y dibujos en el catálogo de la exposición llamado *Carolina Cárdenas 1903 – 1936* (Panamericana formas, 1995). En este capítulo se analizan sus dibujos puesto que contienen una alta carga de emotividad que permiten estudiar la relación que mantuvo con su contexto, su propia vida, y el arte.

La segunda de ellas es Rossina Bossio, una artista con talento y versatilidad que actualmente renueva las prácticas de arte colombianas. Con una técnica pictórica impecable, en sus obras se puede notar una reflexión constante en torno a lo que determina la imagen femenina, los agentes externos que modelan comportamientos y mentalidades, los arquetipos y su función decisiva en la formación de una identidad “femenina”, una crítica a la imagen generada por nosotras mismas y una deconstrucción de ésta a partir de un choque entre contexto y sujeto. Hay en ella una inquietud constante que la impulsa a no encasillarse en un género o temática vinculando el video, la pintura y la danza para ampliar la mirada crítica sobre el cuerpo y la idea de “mujer”. Esto es de vital importancia puesto que actualmente pocas artistas se cuestionan de manera tan profunda en torno a la imagen del cuerpo y sus arquetipos, poniendo a dialogar técnicas que para muchos son distantes. Bossio logra unificarlas, poniendo en evidencia estereotipos y apropiaciones desde la imagen que abarca todo tipo de representación.

La tercera es Débora Arango, una de las pintoras y ceramistas más importantes que ha tenido el país. Con gran número de óleos, acuarelas y cerámicas, Arango abrió nuevos caminos en la representación del cuerpo femenino. Su obra abarca diversos temas en los que la mujer es una constante, es partícipe del mundo con roles como la prostitución, la maternidad, la pobreza, o es una espectadora de temas como la política, el mundo laboral y la toma de decisiones. A pesar que existen

numerosos catálogos y escritos sobre la artista, su obra no ha sido analizada desde una perspectiva de género que destaque las transformaciones en la representación del cuerpo femenino y de roles a nivel público, las cuales involucraron una mentalidad modernista en la pintura y en el sujeto femenino. Una vez más vale la pena analizar sus obras para relacionarlas con artistas que posteriormente involucraron categorías similares y analizaron a las mujeres en relación con sus contextos.

Arango y Cárdenas dejaron un legado importante en cuanto a que abrieron posibilidades para mostrar el cuerpo en una época llena de contradicciones y restricciones. En estas dos artistas se pueden notar elementos importantes que crean un discurso en torno al reconocimiento e identidad del cuerpo vinculado a un entorno específico y a sus propias vidas. Bossio logra retomar dicha voz devolviéndole a éste su lugar pictórico con una expresión y un manejo formal importante, demostrando que la imagen rompe temporalidades y continuidades para establecer diálogos a partir del ser mujer y su representación, jugando con estas variables.

Si bien las tres artistas no desarrollaron sus obras en una misma época, el cuerpo y los contextos femeninos representados son elementos que generan un diálogo desde la imagen a partir de tres posturas distintas. Observar cómo muestran a la mujer en diversas épocas, bajo qué sensibilidad y desde qué lugares, son aspectos que permiten notar cómo la imagen trasciende ante el tiempo y obedece sus propias reglas con independencia (Didi-Huberman, 2006, p. 260). Por tanto la pregunta que aquí une a las tres artistas es ¿cómo representan a las mujeres en algunas de sus obras?, ¿qué buscan?, ¿a qué tipo de sensibilidad apelan?, ¿cómo representan el cuerpo femenino?, ¿qué alteraciones evidencian en la imagen? Son tres posturas distintas, tres técnicas y tres miradas que confluyen en lo mismo. En el cuerpo y la imagen femenina.



Cuadernos

EX-LIBRIS

CAROLINA CÁRDENAS Y LA DELGADA LÍNEA INTERIOR

Una de las artistas más sobresalientes en la representación y vinculación de las mujeres como tema transversal de su obra, es Carolina Cárdenas. El tratamiento impecable de la línea, la definición y pulcritud típicas de sus representaciones, son algunas características que permiten notar la innovación de esta artista en el campo del arte colombiano.

La obra de Carolina Cárdenas estuvo oculta durante mucho tiempo dada la poca difusión que se le dio durante los últimos 30 años. Esto no quiere decir que no se haya reconocido en la Historia del arte colombiano, autores como Baldomero Sanín Cano, Elisa Mujica (amiga de la artista), Álvaro Medina (1995) en *Procesos del arte colombiano* en los años veinte y treinta, demuestran que alcanzó cierta difusión. Pero más que hablar de lo que historiográficamente se ha escrito sobre ella, interesa notar que en sus dibujos la mujer interior fue siempre la única protagonista, estableciendo una relación profunda y espontánea con sus dibujos. Por esta razón en el presente artículo me centraré en ello y no en sus pinturas o cerámicas.

Catálogos como *Carolina Cárdenas 1903 - 1936*, editado por el Museo Nacional (Panamericana formas: 2005), o en el artículo "*Carolina Cárdenas. Promesa fugaz del arte moderno*" de Clemencia Arango (Credencial Historia n 108: 1998) fueron los puntos de partida para realizar este escrito. Gracias al esfuerzo del Museo Nacional por rescatar a artistas que han caído en el olvido, muchos dibujos, bosquejos, ilustraciones, cuadros, fotografías y cerámicas de la artista se han difundido y compilado, pero no teorizado.

En los escritos encontrados sobre ella se puede notar que la revisión de su obra se ha realizado desde el temperamento y algunos datos biográficos, estableciendo una relación con las imágenes. Carolina Cárdenas se caracterizó por su delicadeza, dulzura y por vincular su arte con aspectos que no parecen personales a simple vista. Es en este punto en el que se hará especial énfasis puesto que la artista dejó un legado que permite explorar sus deseos, anhelos, distinciones y estados de ánimo. A

continuación se trabajarán los bosquejos y dibujos a blanco y negro que se expusieron en el Museo Nacional en el año 2005, pues permiten una aproximación casi testimonial a la vida de la artista al crear una especie de crónica de hechos tomados en un primer momento.

Cárdenas estudió arte en Europa y regresó a Colombia hacia 1928. Trajo consigo algunos elementos de la vanguardia que encontraron un lugar dentro de las prácticas artísticas de la Escuela de Bellas Artes. La importancia que para ella tuvo la línea se reflejó en su uso a lo largo de sus ilustraciones, pinturas y dibujos, simplificando trazos y figuras con un estilo influido por el Art Nouveau. Esto le permitió acercarse a la figura femenina con una seguridad y sencillez muy características, vinculando un mismo hilo conductor a lo largo de su obra. Cárdenas no se esforzó por detallar los rostros, espacios o lugares representados. Ubicó a la mujer en primer plano con espacios en blanco detrás de ellas, manifestando su interés por destacar lo esencialmente femenino y por reorganizar la configuración de un mundo concebido desde ella misma.

Pero si apelamos a un análisis más profundo, la ausencia de detalles que sitúen a las protagonistas de sus obras dice mucho sobre su relación con el arte, al igual que la distinción que hizo entre el ambiente rural y citadino, privado y público. Si bien las características gráficas de los trabajos de la artista permiten explicar la razón por la cual simplificó las formas a escasos rasgos que definen los personajes, se puede agudizar la mirada para encontrar allí algunas carencias, preferencias y condiciones de la misma artista que se reflejan en la obra.

Cárdenas representó a las mujeres en roles inusuales como las ilustraciones para cigarrillos *Pierrot* (1932/36) o dibujos sobre moda (1932), caracterizando así el ritmo de una ciudad que aspiraba convertirse en metrópolis. Intentó subvertir la imagen mostrando a mujeres decididas, seguras, protagonistas de su propia vida, tomando decisiones sobre cómo vestir o cómo lucir en una época en la que difícilmente podían tomar este tipo de decisiones respecto a sí mismas. Por tanto se puede analizar aquí una alteración de la imagen femenina, una determinación que evidencia la emancipación que aún no se había dado en las esferas sociales y culturales colombianas, pero a la que muchas aspiraban puesto que habían tenido la oportunidad de vivir en el extranjero.

El clima en el que la artista se desarrolló favoreció su participación en los círculos de artistas, algo poco común para las mujeres promedio. Cabe aclarar que la pintura femenina era considerada como un arte menor y como un hobby de mujeres acomodadas, razón por la cual no era un ejercicio que se tomara muy en serio por críticos y pares. Varias afirmaciones de personajes como Jorge Zalamea, Eugenio Barney y Casimiro Eiger confirman la relación que se establecía entre la pintura realizada por mujeres, y lo sentimental, banal o decorativo. Afirmaciones como la siguiente de Barney corroboran el anterior postulado “Por lo general fue producto de entretención, juego doméstico, adorno femenino, práctica de ocasión y no ejercicio vocacional ni mucho menos labor continuada de la profesión artística” (Lleras, 2005, p. 12 – 13). Eiger expresa algo similar refiriéndose a la participación femenina en un certamen realizado en 1959 “Hay que confesar que la mencionada exposición no contienen casi nada de lo que suele tildarse de pintura femenina: esa cierta mezcla de gracilidad y de encanto, de suaves armonías u de leves insinuaciones, junto a cierta sentimentalidad en la temática. Están ausentes caso por completo en el certamen. Y las obras que en él se destacan no lo hacen precisamente por su vigor, por el coraje de sus soluciones plásticas, por la audacia de sus motivos. Es decir por las cualidades tradicionalmente juzgadas como masculinas.” (Eiger, 1995, p. 520). Por tanto la artista se ganó un lugar importante al ser reconocida como una innovadora en un medio que de antemano negaba el talento femenino.

Hacia 1932, Bogotá se encontraba en pleno auge artístico e intelectual. El ambiente liberal prometía otorgarles mayor participación a las mujeres en universidades y aumentar las oportunidades laborales, dándole también mayor importancia a los aspectos culturales. Esto no quiere decir que antes no participaran de los círculos artísticos o que no estudiaran por sus propios medios. Las mujeres ocuparon un lugar importante en la Escuela Nacional de Bellas Artes contrario a lo que se ha pensado, participando en exposiciones, tertulias y reuniones de diversas índoles. Algunas incluso estudiaron o se dedicaron al arte como profesión, caso de mujeres como Josefina Albarracín, Hena Rodríguez y la misma Carolina Cárdenas, datos que contradicen aquella postura que destaca la relación arte-mujer como algo doméstico, restringido sólo a la pintura de floreros y naturalezas muertas. Si bien no fueron reconocidas

por los críticos del momento negando así el papel que aportaron al desarrollo del arte nacional, es un punto que actualmente merece mayor atención y desarrollo puesto que sí favorecieron desde sus saberes a la constitución de una sensibilidad femenina. Muchas de ellas dejaron un legado silencioso que permite reconstruir contextos, contradicciones y negaciones que giraron a su alrededor. Estas artistas demuestran que para ellas su oficio fue una forma de vida y que podían tomarse en serio lo que hacían, subvirtiendo parámetros femeninos que las relacionaban con oficios domésticos y que inundan la mentalidad del colombiano promedio. Pero también evidencian la restricción que enfrentaron en el campo académico y laboral, pues muchas veces se simplificó su participación hacia lo biológico y lo roles que el ser mujer conllevaba.

Cárdenas, quien vivió y realizó sus estudios básicos en Londres trajo consigo una técnica que simplificaba formas con la línea, exploraba los campos de la ilustración y el dibujo, y mostraba unos roles femeninos que no se encontraban muy estudiados en el país, dejando un legado visual en el que fue claro la unión arte - vida. Vinculó a la mujer como tema central en roles poco usuales como la moda y el diseño, pero a su vez la mostró en momentos de recogimiento, soledad y tranquilidad, de manera individual y ausente de toda figura masculina. Dibujó mujeres que se salían de los patrones estéticos locales, evidenciando un ideal marcado por su experiencia en el extranjero pero que a su vez diferenciaba la representación sobre los roles rurales.

En la publicidad de cigarrillos *Pierrot* realizada para la marca hacia 1932, la artista representa a una mujer mirando siempre a su compañero, y a éste de espaldas. La protagonista es ella al ser quien fuma y está destacada como el eje central. La línea define los escasos rasgos de su rostro oculto por un sombrero, pero visibilizando los labios en relación al cigarrillo. Este es un vicio relacionado con lo masculino y que altera de alguna manera la imagen femenina. Los personajes sostienen una conversación en un carro descapotado y en un café, sacando a la mujer de espacios domésticos y privados. La suavidad y la linealidad de las ilustraciones de Cárdenas le permitieron transgredir espacios femeninos y otorgarle nuevos roles sin despertar sospecha alguna. No hay fondo ni espacio representado. La mujer es protagonista de todo ello, encontrándose aislada de todo lugar que la pueda

relacionar con un oficio o rol. Esto también evidencia la dificultad para establecer una relación entre la mujer y un espacio en el que no se desempeña usualmente, mostrando la contradicción en la que constantemente se encontraba el sujeto femenino al intentar transgredirlos y no recibir cierta aceptación. Para resolver esto la artista se concentra en la protagonista de cada historia que se teje a su alrededor, definiéndola por sus acciones y no por elementos externos.

En sus dibujos y bosquejos sobre moda realizados entre 1932 y 1936, muestra mujeres poco comunes en Bogotá. Sus figuras son delgadas y estilizadas, visten con vestidos ceñidos largos, grandes sombreros, pelo corto y algunas con estolas. Estos modelos contrastan con otros roles pintados por la artista como el campesinado, la maternidad o lo artesanal, haciendo una diferenciación por el vestido y el nivel de detalle que maneja en la imagen. Muestran diversos oficios que pueden tener las mujeres en un país con marcadas diferencias regionales y sociales, desde una mirada que analiza las numerosas vías de representación. Cárdenas muchas veces omitió los espacios, destacó a los sujetos por los oficios u objetos que los acompañan, no hizo mayor énfasis en los rostros y ni en detalles que exaltan la femenino más que los contornos simplificados y delicados.

En *Juventud* (1933) se puede notar cómo unos escasos rasgos faciales definen a las mujeres puesto que sus cuerpos están ocultos por anchas cobijas. Aparecen en un primer plano tres mujeres acompañadas por un cántaro, una de ellas con un niño acobijado. Sólo se le ve parte de la cabeza y los ojos. No hay un fondo definido, hay algunos trazos que evocan nubes, pero no hay un interés por ubicar a los protagonistas en una situación específica, por las vestimentas se puede determinar cierta alusión a lo rural. Las mujeres miran al público, no hay énfasis en los ojos o rasgos, y se denota cierta ausencia de las protagonistas respecto al medio en el que se encuentran. No están haciendo ninguna actividad, situación que se repite en varios dibujos de la artista. Tampoco establecen una relación precisa con el espacio, simplemente contemplan como si el tiempo se hubiera detenido ante ellas. Hay siempre un interés por destacar la ausencia de la acción.

En esta obra la artista explora los diversos roles femeninos, centrándose en la maternidad, punto que toca en varios dibujos como tema recurrente. Esto evidencia la fuerte relación con lo femenino y uno de los oficios tradicionalmente transmitidos por la religión y la moral del siglo XIX. Las mujeres debían ser buenas madres y darles hijos a la patria, uno de los rasgos que delimitaban su lugar a comienzos del siglo XX. De hecho realizó un dibujo titulado *El Estado premia con una bellísima medalla a las mujeres que han dado más de 20 hijos a la patria* (1932/36), lo cual se podría considerar como un acercamiento a un tema que le generó demasiado interés en la artista. En este dibujo aparecen muchas mujeres acompañadas de sus hijos, escuchando el discurso de un hombre que parece ser el presidente dada la cantidad de personas que se encuentran a su alrededor y la jerarquía en tamaño respecto a los otros personajes. Llama la atención la manera como la artista destaca las relaciones a partir de la posición de los brazos sobre las espaldas de los niños o agarrándolos de las manos. Aparece nuevamente la infancia y la maternidad, como una idea repetida con la artista que estrecha relaciones a partir de demostraciones de afecto evidenciadas en el manejo y posición de las manos.

El rol maternal fue algo que exploró como parte importante de la sensibilidad femenina, manifestando la ausencia de toda situación a partir de la relación con el hijo como si la madre pudiera desarrollar un mundo paralelo. La repetición de papeles maternales se puede comprender como una etapa ausente en la vida de la artista que deseó y analizó. Esto es evidente en varios dibujos sin título que muestran a algunas madres abrazando a sus hijos, cargando niños o simplemente acompañándolos. En ellos se observa cierta ternura de la madre hacia el niño generada por la relación entre las manos y miradas, representando al ser que protege, cobija y siente a su hijo. La correspondencia entre los rostros y la cercanía corporal demuestran el interés de la artista por explorar este campo que fue ajeno a su vida.

Carolina Cárdenas no tuvo hijos y estuvo casada por un tiempo muy corto, posteriormente se divorció. Esto no era muy común en las mujeres santafereñas hacia mediados de 1930, punto que demuestra su fuerte temperamento y la relación distante que mantuvo con la idea de conformar una familia, rompiendo con los parámetros establecidos

socialmente. Si se observan algunos apuntes biográficos como su constante participación en tertulias, su estrecha relación con pintores como Francisco Antonio Cano o Sergio Trujillo Magnenat, es claro que no era una mujer común. Cárdenas reflexionaba constantemente sobre su entorno y el ser mujer, transgrediendo espacios y roles de manera silenciosa dada su personalidad. Era reconocida como una persona tranquila que hablaba poco, con una gran belleza y suavidad, tal vez por ello sus obras nunca despertaron reacciones fuertes en el público ni en personas cercanas a ella.

En una obra *Sin Título* muestra lo que parece ser un autorretrato, dada la similitud de la mujer representada con los rasgos de la artista. Ella se encuentra en el centro del dibujo, en un primer plano, pero detrás hay muchos contornos que sugieren personas en un espacio turbio, lleno de curvas, cabezas, figuras amorfas, representando cierto caos. Este elemento es diferencial respecto a lo encontrado en otros dibujos, generalmente la artista apela a cierto orden generado por la limpieza de los segundos planos, la disposición de los cuerpos, la aparición de formas circulares y ordenadas en el espacio compositivo. Aquí la mujer está ausente de todo lo que sucede a sus espaldas, su mirada parece perdida en un punto que va más allá del espectador. Al observarla nos damos cuenta que no nos mira, no le interesa, está completamente atemporal. El rostro es inexpresivo, se encuentra solitaria y con las manos cruzadas, cerrada al mundo que observa. Hay en este dibujo un profundo sentimiento de soledad y de silencio que la artista logra transmitir con la mirada inexpresiva y perdida de la mujer que se encuentra en un primer plano.

En el dibujo *Otoño* (1932/6) y en algunos que no tienen título, también se evidencia a la mujer solitaria, observadora del mundo y al mismo tiempo ausente de este. La artista se enfoca en simplificar las formas, no detalla los espacios ni enfatiza en alguna parte del cuerpo. Sus mujeres observan lo que sucede a su alrededor pero no participan de ello, actitud repetitiva en varios dibujos. Sus rostros se definen rápidamente por algunos trazos, el pelo de una de ellas oculta el ojo izquierdo, y sobre las dos se encuentran las hojas de un árbol. Las características femeninas están dadas por la delgadez de las cejas, los labios y el peinado, no el contorno corporal o alguna distinción en la vestimenta. Las manos no se

encuentran delineadas con claridad, sólo aparece el dedo pulgar. Esta obra contrasta evidentemente con algunas descritas anteriormente, especialmente con las que tocan el tema de la moda, y en las que la artista recrea espacios sociales, delinea los cuerpos, enfatiza en algunos detalles como los vestidos, el maquillaje y los sombreros. Aquí hay una intención que resalta la actitud ausente y contemplativa de las mujeres, serenas y expectantes.

Por último *Verano* (1932/36) es un dibujo que se diferencia de todos los anteriores, y que constata la relación que la artista tuvo con sus dibujos, la intensa comunicación que estableció con su interior. En ellos la artista pinta a dos mujeres desnudas que aparecen de la cintura para arriba. Aparentemente se encuentran aquí una composición similar a la trabajada, mujeres en un primer plano cada una dispuesta en un costado equilibrando la obra, un segundo plano difuso y la aparición de algunas hojas y frutos que se encuentran ubicados en la parte superior de una de la obra, pero no hay claridad en el fondo. Parecería que para Carolina Cárdenas la naturaleza era un lugar importante puesto que fue un espacio que utilizó en varios dibujos al evidencian una actitud contemplativa que no manifestó en los espacios de ciudad. Allí sus protagonistas lograron participar y ser ellas mismas, posándose en un primer plano muy cercano al espectador, logrando llegar a un espacio más íntimo. La aparición de senos indica la vinculación del cuerpo con este último aspecto, con ello que se ofrece y que se encuentra vulnerable al no estar oculto. Una de ellas parece entregarle al espectador unos frutos que se ubican en la mitad de los senos, confirmando aquello que ha conseguido y que posee para dar. El dibujo proviene de lo más esencial de la artista, en él hace un énfasis especial que no se encuentra en otras obras. Aparecen con claridad los dedos, hay un mayor nivel de detalle en los rasgos femeninos corporales, se esfuerza por delinear los ojos, los labios, y dibuja los pezones. Esta es tal vez una de sus obras en la que no simplifica las formas y contornos con líneas que rápidamente definen lo esencial de aquello que quiere representar, hay aquí una verdadera conexión entre la imagen y la artista que muestra la intensidad por destacar lo femenino en medio de un juego de equilibrio, de redondeces y composición. Hay alegría en el dibujo, expresión y juego, aspectos que no aparecen regularmente.

Carolina Cárdenas fue una artista enigmática, que generó toda una serie de historias alrededor de su matrimonio con Jaime Jaramillo Arango, su separación después de la luna de miel, y su temprana muerte por meningitis cuando tenía 33 años. Parte de su obra fue opacada por este último hecho, convirtiéndola en un mito que se desvaneció ante el tiempo. Al volver a mirar sus dibujos, obras de importante valor para conocer más sobre la vida de la artista y aquello que calló, es evidente el silencio que guardó respecto a hechos que acontecieron en su vida y ante los que utilizó el dibujo como vehículo para sacar emociones. En ellos se pueden percibir los anhelos de la artista, sus estados de ánimo y el mundo que vivía interiormente y que decidió silenciar, razón por la cual fue definida como una mujer “enigmática”. Aún falta reconstruir muchos acontecimientos vividos por ella, falta encontrar parte de su obra que se encuentra en colecciones particulares y dispersa en el espacio, sin embargo a través de estos dibujos se pueden ver elementos importantes que determinaron la relación vital que tuvo con el arte.



Cuadernos

EX-LIBRIS

LA MUJER NIÑA: RUPTURA DEL ARQUETIPO INFANTIL EN LA OBRA DE ROSSINA BOSSIO

Rossina Bossio es una artista que establece una estrecha relación con el ser mujer, lo que ello significa históricamente en nuestro país, y sus experiencias personales. A partir de ellas ha explorado géneros como video, performance y pintura, vinculando su cuerpo en todos ellos. Rossina establece un diálogo profundo que parte desde su cuerpo entre diversos géneros artísticos con una misma línea conductora, vinculando retratos en diversas situaciones y estereotipos femeninos atravesados por un cuestionamiento visual. Esta propuesta conceptualmente sólida, rica en elementos plásticos y visuales, se fortalece con el diálogo entre pintura y video, robusteciendo así el discurso que gira en torno al cuerpo y a los estereotipos femeninos que permean la vida cotidiana.

La mirada crítica y fuerte que Bossio hace sobre el cuerpo femenino tiene un origen biográfico. Una formación religiosa en colegio de mujeres, un hogar que refuerza constantemente esta idea y unas experiencias atravesadas por lo “femenino” impuesto socialmente. Estudió artes visuales en la Universidad Javeriana, y terminó sus estudios en L'École des Beaux-Arts de Rennes, Francia. Su formación artística le permitió ahondar en la representación femenina, reescribiendo situaciones bajo sus propios términos y ampliando la mirada sobre el sujeto femenino. Su mirada es crítica, fuerte, analiza y juega con estereotipos, no le teme al desocultamiento de la pesada carga simbólica que se encuentra en el cuerpo femenino, explorando el campo religioso, la moda, las imágenes, la publicidad, y todo aquello que constituye el cuerpo femenino como una imagen inerte, portátil, modificable y mediática.

Cuando se expuso *The Holy Beauty Project* (Museo Iglesia Santa Clara, 2012) la última serie de la artista, su obra se analizó a la luz de la relación entre la imagen religiosa y la moda, señalando la correspondencia en cuanto al dominio de mentalidades, la promesa de la salvación corporal

en un plano espiritual equiparable al estético terrenal del mundo contemporáneo, la imagen que las mujeres hemos perpetuado de nosotras mismas y la falta de reflexión en torno al bien de consumo en el que se convirtió nuestro cuerpo. La evidencia son tres videos en los que ella realiza movimientos, posturas y encarna el objeto de consumo en el que nos hemos convertido gracias en parte a nuestro propio consentimiento, con movimientos estereotipados, vistiendo trajes que critican ciertas restricciones, o que representan los encasillamientos y roles asignados socialmente a las mujeres.

Con esta última serie se publicaron artículos, entrevistas y reflexiones en torno al planteamiento de la artista. Sin embargo la experiencia y la capacidad para analizar los roles femeninos de Rossina Bossio es algo que ha quedado como registro visual en sus obras y que no se ha analizado a profundidad. En la mayoría de ellas plasma mujeres en primer plano, algunas veces mirando al observador fijamente, con objetos y en situaciones que definen los rasgos de sus personajes. Sus mujeres son fuertes y decididas, encarnan situaciones que muchas veces se salen de aquello que se espera que hagan, contraponen espacios en relación al cuerpo, exalta con colores las formas y situaciones, y muestra una mujer que representa a través de sí misma ciertas contradicciones.

Si se observan otras obras y series de la artista, se puede notar que el cuerpo y el propio cuerpo son los ejes centrales de su producción. Bossio alcanza una homogenización de los temas a partir de una reflexión constante en torno a la delgada línea que divide lo público de lo privado, lo normativo de la transgresión, la inocencia de la malicia, los estereotipos y el consumo. El cuerpo se convierte en un vehículo para expresar todo aquello que la artista analiza en torno a su experiencia, los arquetipos femeninos enraizados en un subconsciente colectivo que define el actuar de las mujeres, su relación con el entorno, y la manera como son percibidas.

Por tanto, Bossio reconoce la carga simbólica que significa al cuerpo femenino, lo ubica en un espacio determinado y sobre todo identifica los límites sociales, transgrediéndolos en la representación. Todo el tiempo está planteando un intercambio entre el interior y exterior de los

personajes a través de miradas, gestos, posturas y espacios que se ordenan en torno al arquetipo de mujer que trabaja. Crea constantemente una tensión entre imagen y símbolo que incomoda al espectador, reflejándole todos los prejuicios que giran en torno al cuerpo femenino desde la infancia, adolescencia y adultez.

Pero hay un elemento fundamental que agudiza aún más la tensión. El desnudo representado en ciertas edades de la mujer. Con ello la artista evidencia los prejuicios que giran en torno al cuerpo desnudo infantil, manifestando la sexualidad de las niñas, mostrándolas como pequeños sujetos sexuados que desafían los límites morales de un público para el que este tema es un tabú. Desnudar el cuerpo de una niña implica simbólicamente despertarla a la vida sexual, quitarle su pureza, mostrarla ante el espectador y exponerla. Sin embargo Bossio establece unos límites difusos representando en ese mismo orden a mujeres más adultas. Aquí la mirada cambia, el cuerpo se llena de carga erótica al mostrar senos bien formados, cinturas y torsos que ya no son infantiles, pero que en el espacio que se insertan recuerdan esta relación corporal. ¿Qué invita a que la mirada sea distinta si en las imágenes se representa el mismo cuerpo, en situaciones similares y con gestos iguales, variando sólo la representación de los cuerpos? Este es tal vez el punto esencial que muestra todas las obsesiones que giran en torno a lo femenino, las cargas simbólicas que tiene y su constante relación con los arquetipos. La niña, la mujer santa, la madre, la puta, la esposa y la hermana.

A lo largo de sus series la artista ha tratado el tema de los arquetipos femeninos, la manera como se delimitan y la construcción de un cuerpo sujeto a códigos sociales que se define por sus acciones y lo que lo relaciona con el mundo exterior (Nancy, 2003, p. 10). El poder de estos es tan grande que interviene en el desarrollo de las mujeres para definir sus sueños, anhelos, campos de acción y hasta de realización familiar. La artista reconoce dichas etapas, y por ello le da a la infancia un lugar privilegiado en su obra. Pero no a la primera infancia, sino a la etapa en que las niñas están a punto de convertirse en “pequeñas mujeres”, edad en la que experimentan cambios corporales importantes que están cargados de simbolismos sociales.

Esta idea es muy clara en su serie *Casa de muñecas* (2009) y en algunas obras de *Fallopita* (2007). En ellas representa varias mujeres de diferentes edades en situaciones que evidencian la pérdida de esa “inocencia”, carga simbólica que opera fuertemente en el arquetipo infantil y que previene a las niñas de los daños del mundo exterior. Para Jung el niño es un ser de principio y final, en él reposa la esencia preconsciente del hombre, actúa de acuerdo a la intuición, significa desarrollo, nacimiento, conocimiento (Jung, 1998, p. 144). Por ello la necesidad de orientar el desarrollo del niño es necesario para que cuando sea adulto, su actuar corresponda a un contexto y pueda valerse por sí mismo en medio de una sociedad. Conservar la inocencia se ha convertido en el propósito de las sociedades modernas, ha justificado actos de todo tipo para impedir que los niños descubran la realidad, “la maldad del mundo”, el mundo adulto, ello explica la gran cantidad de advertencias y regulaciones que se producen en esta etapa en la que la niña define su sexualidad y su personalidad.

Para muchas mujeres el peso de este arquetipo ha sido trascendental en la relación que establecen con el ser mujer y con sus propios cuerpos. Se nos enseña la vergüenza de mostrarlo desnudo, se nos relaciona con animales domésticos aceptables, colores como el rosado, muñecas específicas, gestos de amabilidad y dulzura. Hay una carga simbólica muy fuerte en todos los objetos que rodean la infancia femenina, especialmente cuando comienza a definirse la identidad sexual. Esto se refuerza con la producción de imágenes que concuerdan con los actos que realizados por los seres humanos una y otra vez, convirtiéndolos en símbolos de determinada etapa de la vida que orientan el desarrollo.

Rossina Bossio deconstruye esta idea y rompe con el orden de la representación infantil, desidealizando objetos e imágenes que giran en torno a aquella infancia que está a punto de terminarse. En obras como *Three little pigs* (2009), *Le cheval blu* (2009), *Red Hood* (2009), *Pink II* (2009), *Skirt* (2007), *Rodillas* (2007) y *Sin Título* (2007), la artista sienta su punto de vista desconfigurando en la imagen aquello que el público esperaría ver en obras que tratan temas infantiles, elemento que genera cierta incomodidad en quien las observa. La artista juega con la expectativa, cambia el orden de representación y genera una ruptura interesante, otorgándole una capacidad discursiva al cuerpo que va más

allá de los arquetipos, pero apelando a la memoria corporal que tenemos en torno a ellos a través de lugares y objetos.

En *Three little pigs* (2009) presenta dos pequeñas niñas vestidas de la misma forma con conjuntos rosados en un carrusel. Se esperaría que aparecieran sentadas en un caballo, pero el animal es un cerdo que se integra perfectamente al espacio a partir de la decoración que hay en su espalda, color, rostro y pesuñas. Las niñas miran fijamente al observador, pero su mirada no es tierna, angelical y no aparecen sonrisas, su rostro es casi inexpresivo a excepción de sus mejillas rosadas que recuerdan una característica visual de la ternura infantil. Hay en ellas una profundidad que entra en choque con el espacio, el ambiente y la idea que gira alrededor de la infancia y el carrusel.

Esto parece simplemente la alteración del orden de espacios, personajes e incluso colores, pero los elementos que operan para resignificar la imagen merecen ser analizados. Hay aquí una alteración de espacios que comienza por el nombre de la obra, *Three little pigs*. Bossio establece una relación de color entre las niñas y un animal rechazado por la sociedad, que solo se consume por el humano y que se considera sucio, pero que ha sido elegido para montarse. Aquí apela a lo que socialmente se considera inocencia infantil, pero que muchas veces no es más que la mirada sin prejuicios que opera en torno al cuerpo. Pero a demás esta relación la invierte representado al cerdo como un animal que merece acompañar a las niñas, casi como un símbolo que merece estar en un carrusel, y a ellas con una mirada poco tierna. Trastorna e intercambia los roles e interrumpe esta idea mostrando por fuera la lengua del animal. La obra altera la experiencia de quien la observa al construir y deconstruir imaginarios que se esperan de la imagen, haciendo que funcione como un reflejo de taras sociales.

En *Le cheval blu* (2009) representa una niña cercana a la pubertad, encima de un caballo azul en un carrusel. Aquí la artista muestra un cuerpo más desarrollado y un rostro que tiene ciertos elementos llamativos. Labios carnosos entre abiertos, mirada fija, rostro delineado y facciones agradables que responden a lo estéticamente aceptable y genera cierta atracción en el observador. La niña, que al juzgar por la expresión de su rostro no lo es tanto, es más bien una lolita y se

encuentra sentada encima de un caballo que presenta una expresión que choca de entrada con la intención del espectador. Sus ojos completamente abiertos, al igual que sus fosas nasales y su boca, recrean un ambiente aterrador junto con el contraste del azul eléctrico de su cuerpo y el fuerte rojo de las correas. El espacio es muy definido, al fondo se ven unas luces que ambientan el carrusel, hay colores e iluminación de fondo. Lo que es aquí discordante son los rostros, Bossio juega nuevamente con la idea de infancia, evidenciando que desde pequeñas las mujeres somos punto de enfoque sensual, pequeñas lolitas que despiertan ciertos sentimientos que no son aceptados socialmente. El espacio choca aún más con esta idea, al mostrar a esta niña “deseable” en medio de un carrusel, símbolo de la infancia y resguardo de inocencia. De esta manera la artista evidencia la doble moral que gira en torno a la imagen femenina, genera en el espectador cierta expectativa al incitarlo a pensar en los futuros rasgos corporales de esta niña que está a punto de desarrollarse.

Pink II (2009) y *Red Hood* (2009) presentan una idea que va por el mismo orden, pero que vincula más elementos para darle validez a la deconstrucción de infancia femenina. En ellas presenta una niña con vestido rosado y detrás aterradoras figuras arquetípicas de los cuentos infantiles. Este punto es trascendental en la infancia y en la formación de una identidad femenina, en la que se nos promete un príncipe azul que vendrá a recrear nuestro mundo de hadas. Forma así patrones de comportamiento definitivos en la elección de pareja, victimización en situaciones o aceptación de ciertos comportamientos (Pinkola, 2000, p. 40), definiendo en buena parte con aquello que queremos en la adultez: hijos, esposo y un hogar feliz.

En *Pink II* hay un choque con esta idea. Los arquetipos de los cuentos se presentan como fantasmas que asustan, que muestran un camino equivocado, un camino en el que muchas mujeres no toman decisión respecto a lo que ellas desean. El fondo de la niña es oscuro, los animales parecen expectantes para abalanzarse encima de la pequeña que mira al observador, lo intercepta deseosa de ser salvada. Hay un juego de colores interesantes. Un vestido rosado claro que caracteriza la infancia femenina, un cuello blanco interrumpido por un lazo negro anudado, el rostro rosado de la niña, ojos azules que contrastan con el espacio de

atrás junto con el vestido y el color de la piel, y pelo amarillo. La niña está iluminada en relación al fondo oscuro y difuso, mostrando cierta inocencia que no ha sido interrumpida por los cuentos ni por los dictámenes familiares en torno a lo que se espera de ella como mujer. Pero hay aquí otros elementos que Bossio presenta y que sorprenden. Los brazos y las manos de la niña no están representados, simbolizando que ante su vida predestinada no puede hacer nada. Para cambiarlo tendrá que pelear contra dictámenes sociales y familiares, encasillamientos, comparaciones y toda clase de presiones culturales que son aquí representados como la jauría que se encuentra detrás de ella. Y un último elemento para cerrar. Los contornos de la niña no son definidos, las mangas de su vestido parecen desvanecerse en el espacio. Esta falta de delineación sugiere que aún hay tiempo de romper con los estereotipos, que aún puede salir del encasillamiento. La promesa de la infancia en torno a cambiar ciertos comportamientos, a renacer y reparar el error. Bossio nos muestra de manera cruda una realidad que durante muchos años aconteció a muchas y que ella misma vivió, el nivel de sensibilidad de esta obra es tal que transmite un fuerte sentimiento de inconformidad y por ello se puede deducir cierto carácter autobiográfico. Sienta su voz de protesta frente a un elemento cultural que domina mentalidades. Los arquetipos de los cuentos de hadas y la promesa de la felicidad, el encasillamiento de una personalidad femenina a partir de una rutina que se establece desde la infancia y que se transmite en estos cuentos.

Red Hood (2009) se relaciona con *Pink II* por esta misma vía. Aquí aparece una niña en ropa interior, que viste de la cintura para arriba una capa roja. La capa recuerda al personaje de caperucita, cuento que arquetípicamente representa los males del mundo a los que la mujer se enfrenta cuando no sigue los sabios consejos de su madre. En esta etapa hay un desarrollo que significa la separación de viejas estructuras, por tanto el arquetipo de la niña es amenazado por fuerzas establecidas (Jung, p.155), simbolizadas en el lobo depredador que la asecha, que le miente para establecer una relación cercana y que le muestra la maldad. Pero también aparece el príncipe azul y salvador de la historia, aquella promesa de felicidad al lado de un hombre que salva el destino de la protagonista.

Hay en *Red Hood* una alusión hacia esto que se genera por la capa y por el fondo rosado con sombras de árboles secos, que aluden a historia. Pero la niña, contrario a lo que se espera, no tiene una cara inocente. Es una lolita, su rostro no corresponde a los parámetros infantiles, mira fijamente al observador con cierta carga de sensualidad. Su cuerpo semidesnudo sugiere los senos que están a punto de formarse, su cintura que es ancha y sus piernas que aún no son torneadas. Su cuerpo tiene todos los elementos que lo cargan de erotismo con la ropa interior, el desnudo de la cintura para arriba, la capa roja que cubre una mínima parte y una expresión facial poco inocente que se enmarca en unas facciones agradables. Bossio nos presenta una niña adultizada, una lolita convertida en ello por prejuicios sociales, una candidez perdida en buena parte por todas las obsesiones culturales que giran en torno a la protección de la mujer niña, el manejo de su cuerpo y de su sexualidad. Una negación constante que limita el crecimiento femenino.

Con *Cable I* (2007), Bossio presenta un desnudo total en medio de un espacio oscuro, difuso, en el que el cuerpo se resalta como eje central. Al lado del desnudo de la niña hay un cable, objeto que le da el título a la obra, sin nada que haga alusión a la infancia o al espacio en el que se encuentra. Aquí el rostro no es evidente pero se pueden ver sus mejillas rosadas en medio de las manos que lo cubren. Aparece como plano central el torso de la protagonista, mostrando el cuerpo sin ningún ocultamiento. Bossio recurre a una posición muy utilizada en los desnudos femeninos, pero en este caso no es una mujer desarrollada quien posa sino una niña. La carga simbólica de esta obra es fuerte, puesto que el desnudo se presenta de manera tal que hace más evidente los prejuicios sociales que giran en torno a lo corporal e incluso a la censura. Aquí la artista cuestiona los límites de la representación, la distinción entre lo privado y lo público, entre lo erótico y lo pornográfico, entre el desnudo mundo infantil y el adulto. ¿Qué hay en esta obra que genera tanta incomodidad? La mirada adulta sobre el cuerpo infantil, la carga simbólica sexuada y por tanto su representación. Hay la exposición del cuerpo y su vulnerabilidad frente a todas las sensaciones y sentimientos, no hay separación entre el cuerpo de la niña y la mirada de quien observa. Bossio nos convierte en voyeuristas, pero inserta en esa mirada la culpa de observar ese cuerpo puro y casto, cuerpo no desarrollado pero ya erotizado.

Al establecer la importancia del arquetipo infantil y su relación con el crecimiento de las mujeres, Bossio determina un derrotero interesante. La carga simbólica que gira en torno a lo que es femenino y lo que no, aquellos objetos y cuentos que determinan el comportamiento de las mujeres y que nos encasilla en límites muy establecidos. Estos arquetipos perpetúan aquel comportamiento y lo limitan dentro del dominio de lo social. Sin embargo, Bossio también reconoce que hay maneras de transgredir dichos comportamientos y estereotipos, estableciendo un poder femenino que radica en representar una reflexión en torno a los límites que nos definen.

No se trata aquí de mostrar en las obras qué identifica lo femenino, sino de analizar cómo se construye dicho sujeto desde la infancia y cuales son los encasillamientos que se encuentran en nuestra sociedad. Bossio reconoce los objetos que giran en torno al “ser mujer”, aquello que establece una relación con el género y un reconocimiento inmediato que opera en lo socio cultural, los espacios, los clichés en las representaciones y todo lo que compone el imaginario de lo “femenino”. De esta manera la artista abre múltiples vías para pensar que no puede existir una “única” manera de ser mujer, que ésta es una categoría biológica e impuesta socialmente, sostenida por todos los códigos que desde pequeñas inundan nuestras vidas y no nos dan la posibilidad de elegir.



Cuadernos

EX-LIBRIS

LA MULTIPLICIDAD FEMENINA A TRAVÉS DE LA MIRADA DE DÉBORA ARANGO

Se ha dicho tanto de esta artista pero en realidad tan poco, que es difícil intentar abrir una perspectiva distinta para mirar su obra. Sobre ella han recaído múltiples miradas, la política, la moral, la religiosa, la escandalosa e incluso aquellas que se aprovechan de lo que vivió, para escribir biografías que no cuentan nada nuevo. Su obra aparece una y otra vez en los catálogos que hablan de violencia o acerca de la mujer en Colombia, sin ahondar en la profunda relación que Débora Arango estableció con lo femenino, su ruptura en cuanto a temas silenciados como la prostitución, la violencia o la mirada masculinizada sobre la mujer. Su relación con la acuarela fue tan estrecha, que le sirvió para decir con mayor contundencia aquello que expresó en sus declaraciones, pero que fue mal interpretado.

Su obra ha sido poco estudiada desde las categorías que el feminismo puede aportar para abrir nuevas perspectivas, lo cual ha limitado los análisis y sobre todo, ha hecho de su nombre un cliché que gira en torno al escándalo de los desnudos, a la artista incomprendida, a la eterna enemiga de Laureano Gómez. Esto dejó en un segundo plano toda la sensibilidad que mostró respecto a la situación vivida por muchas mujeres, a la negación de una idea única de “mujer”, a la representación de sectores vulnerables junto con situaciones de mujeres de clase alta, a su reflexión en torno a lo que compone lo femenino en una obra.

Observar los primeros desnudos de Débora Arango permite un acercamiento a su obra y lo que quería desarrollar. Mostró los cuerpos femeninos sin relación moral alguna, bellos, naturales tal y como los veía. Esto lo dijo Arango en 1939 y 1940, razón por la cual sus desnudos trataron de ser censurados y prohibidos por la iglesia católica. En su mentalidad no cabía un arte limitado por dictámenes morales o cualquier régimen extra artístico, el pintor debía ser libre de mostrar lo que quisiera. Otro punto que jugó en su contra fue el hecho de ser mujer en una sociedad moralista y patriarcal como la antioqueña. Ello supuso mayor restricción frente a su obra y posteriormente, la reclusión de la

artista cansada de tanto comentario ridículo y tanta explicación de lo evidente. Esto no quiere decir que Arango interrumpiera su oficio, todo lo contrario, buscó apoyo en España donde fue censurada por el régimen franquista, y en Londres donde adelantó estudios de cerámica.

Obras como *Bailarina en Reposo*, *La amiga*, *Bailarina en descanso*, *Contrastes*, *Manzanas en el Paraíso* y *Desnudos*, muestran su intensión por desocultar el cuerpo femenino, pero específicamente los senos y los vellos púbicos. Hay aquí un interés por estudiar anatómicamente el cuerpo y mostrarlo en diversas posiciones. Arango estaba comenzando a encontrar su lenguaje pictórico en estas obras realizadas entre 1939 y 1942.

Esto que a simple vista no parece contener nada nuevo, en su momento desató todo tipo de escándalos puesto que algunas obras fueron expuestas públicamente. Mostrar los senos y los vellos se consideraba una afrenta contra el público ya que evidenciaba partes impuras, ocultas de la representación durante años. Era bajar a lo terrenal el cuerpo femenino, desidealizarlo y darle características propias. También significó abiertamente una aceptación de una sexualidad, las mujeres dejaron de ser frías ante la imagen. En sus desnudos las manos se pintaron en relación a los senos y las partes bajas, destacando aquello que se quiso mantener oculto. Lógicamente estas obras hicieron sentir mal a más de una que se consideró ofendida y avergonzada, pues moralmente la imagen mostraba una mujer sin ropa, no un desnudo como tal (Didi-Hubermann, 2003, p. 9).

Para Débora Arango esto tan solo fue el inicio. Ella misma lo dijo en sus entrevistas, manifestando que era un paso importante para un pintor, que aquél que no hace desnudos como parte de su oficio no puede desarrollarlo adecuadamente (El liberal, 1940). Fue un proceso de transición porque su verdadero potencial lo mostró entre 1945 y 1960, pintando temas que se salían de todo canon y evidenciando la situación de miseria, tristeza, pobreza y las dificultades de las mujeres en un contexto que ignoraba totalmente lo acontecido. Y finalmente en torno a esto no hubo escándalo.

En obras como *Maternidad*, *Friné* o *Trata de blancas*, Justicia, Familia o Tugurianos, se ve la intensión de la artista por intentar comprender la vida de muchas mujeres que fueron ajenas a su contexto sociocultural. Más que una época de denuncia, como lo han denominado autores como Santiago Londoño (1991) o en más de un catálogo del Museo de Arte Moderno de Medellín, hay una intensión por aproximar al público a sentir y comprender situaciones impensables como el parir un hijo en la calle, vivir y dormir a la intemperie o simplemente estar expuesta a la mirada de los hombres. Lo que subyace allí es una mirada sobre la multiplicidad del cuerpo femenino, diversas situaciones que lo llevan a extremos y que están representadas con cierta sensibilidad característica. Para Arango, destacar los rostros, los senos, las manos les permiten distinguir situaciones y mujeres en diversos ámbitos, contrastando situaciones y experiencias a través de la pintura.

En *Friné* (s.f) y *Justicia* (s.f) la artista plasmó muy bien la mirada masculina frente al cuerpo femenino. En ellas las mujeres aparecen en el centro de las obras a gran formato y en torno a sus cuerpos varios hombres observándolas. En *Friné*, pintura que lleva el nombre de la famosa hetera griega, la mujer aparece semidesnuda intentando tapar su cuerpo, acción impedida por la mano de un hombre que sostiene la sábana. Los contornos de su cuerpo se encuentran delineados y destacados con redondeces, la artista le da mayor luminosidad al pecho centrando allí la atención del espectador. La mujer no mira a ninguno de los hombres que la acechan, intentando salir de la escena rápidamente. El nombre de la obra parece chocar con la intención que la artista representa, pues en ella la mujer no muestra ninguna satisfacción al ser observada ni entra en contacto visual o corporal con ningún hombre. Arango fue muy crítica respecto al tratamiento del cuerpo femenino y la mirada masculina, dando a entender su desacuerdo respecto a la “propiedad” sobre el cuerpo femenino que se ejercía en los lugares menos favorecidos y representando situaciones que ponían en evidencia esta relación.

En *Justicia* sucede algo similar pero aquí no aparece una hermosa mujer con curvas y redondeces, sino una prostituta en medio de la mirada de las autoridades que parecen detenerla. La mujer se encuentra en el centro de la obra y su cuerpo parece deforme, cansado, su mirada va

dirigida al suelo. Sus senos caídos y desiguales son resaltados por la artista con un rojo que contrasta el azul fuerte de su vestido. Las manos de los policías sostienen sus brazos y estos son representados con colores oscuros. La sonrisa del de la derecha tiene un gesto en el que parece sentir cierto placer al observar a la mujer. Este óleo sobre lienzo es oscuro, iluminado por el cuerpo de la mujer y su rostro, detrás de ella el espacio no es claro. La pincelada parece espesa, aparecen facciones desfiguradas y poco definidas. La atmósfera es oscura y simboliza el tabú de un oficio considerado por la sociedad como denigrante, que expone el cuerpo femenino constantemente a miradas de deseo e irrespetos. Débora Arango visitó estas zonas que fueron negadas por algunas personas de clase social alta, representando su punto de vista respecto a algunas situaciones y mostrando un vínculo corporal con aquellas mujeres que representó. Su sensibilidad le permitió identificar aspectos como la exposición del cuerpo, la mirada masculina que sobre él recae, el cansancio de las mujeres respecto a sus oficios, abriendo una nueva mirada que se aleja de parámetros moralistas para darle así mayor “humanidad” a la pintura.

La mirada sobre el cuerpo fue representada de muchas maneras, pero siempre partiendo de una identificación entre la artista y las situaciones acontecidas. Esto es muy claro en obras como *Maternidad y violencia* (s.f) o *Madona del silencio* (s.f.), dos óleos sobre lienzo que evidencian la dificultad de parir un hijo en la miseria y la pobreza, y que destruyen la idea de mantener a la madre lejos de espacios que alteren su comportamiento. Aquí Arango muestra cómo estas mujeres deben enfrentar una fuerte situación de manera aislada y solitaria, haciendo cierto énfasis en los espacios, figuras y colores utilizados.

Madona del silencio es el producto de una visita que hace la artista a una cárcel donde ve a una mujer parir en su celda. Este cuadro presenta unos elementos interesantes y que sólo la mirada femenina puede captar dada la estrecha identificación que existe con el cuerpo. En él la mujer se encuentra sentada, apoyada en uno de sus pies y una de sus manos, con la otra ayuda a terminar de sacar el ombligo de su hijo recién parido. Ella está semidesnuda, su camisa de rayas se encuentra abierta, uno de sus senos se encuentra destapado mientras el otro se encuentra oculto por la camisa mal acomodada. Se nota que la urgencia de la

situación ni siquiera le dio tiempo a esta mujer de quitarse la única prenda que tiene y ponerla para recibir a su hijo. El bebé se encuentra en el piso nada aséptico, representado con verdes y cafés pero siempre en una tonalidad oscura. El bebé es delgado y aún se nota la deformidad de su cráneo que se ha acomodado para poder salir. Al fondo no se denota más que lo que parecen ser las esquinas de una pared café que se encuentran en un punto oscurecido por la artista.

Los colores utilizados no son nada luminosos ni alegres pero corresponden a la paleta utilizada en la mayoría de las obras. La artista ilumina con tonos más claros algunas partes que desea destacar como las piernas, el seno, el vientre y la mano que está ocupando. Su abdomen se encuentra muy bien representado, se notan los pliegues de la piel y están acomodados de acuerdo a la posición corporal de la protagonista. Su rostro refleja la impresión de la situación que está atendiendo, elemento que le da cierto realismo a la obra y que no obedece a la representación estereotipada de la madre que recibe con agrado y ternura a su hijo. Arango presenta una situación que muchas mujeres padecieron en una época en la que trasladarse a un hospital o pagar por un parto no era fácil. Esta es una de las condiciones más difíciles que padecieron las mujeres y que altera el imaginario social sobre el alumbramiento, momento considerado por muchos como el más feliz, pero que en algunos ámbitos significó una vuelta a un pasado animal del que hemos pretendido distanciarnos.

En *Maternidad y violencia* la artista ubica a una mujer a punto de parir en medio de un segundo plano que evidentemente muestra una guerra. La mujer se encuentra semidesnuda y tapa algunas partes de su cuerpo con una sábana que sostiene en sus brazos y que pasa por su espalda. Su postura corporal recuerda la posición en la que fueron pintadas muchas mujeres del arte europeo pero aquí hay una ruptura total a partir de los elementos utilizados, los colores, el cuerpo y el espacio. La cabeza de la mujer es muy pequeña en comparación con el cuerpo, sus senos se encuentran escurridos y deformados, su gran vientre cubre hasta abajo de las caderas y sus manos, posadas encima de él, tienen dedos largos, delgados y mal formados. No hay aquí relación alguna con los desnudos que pintó la artista en otra época, el cuerpo evidencia la deformación social que acontece en ese momento, que no respeta ninguna condición

femenina y a la que muchas personas tuvieron que hacer frente durante un largo periodo de tiempo en Europa. Al juzgar por el tipo de armamento y los aviones representados, se puede deducir que no es una guerra nacional sino que responde a un contexto externo, teniendo en cuenta que la artista vivió importantes procesos históricos que marcaron la historia mundial. Esto permite notar que Arango no se inscribió en un régimen local, sino que contestanamente estaba acudiendo a la prensa y objetos de estudio para complementar su formación.

En esta obra hay una ruptura fuerte con lo maternal, no es una mujer sana y vigorosa la que se ve en la imagen. No está feliz por su estado ni se encuentra ubicada en un espacio que haga alusión a él. Todo lo contrario, se encuentra en un lugar que pone en peligro la vida de ella y la de su hijo que lleva en el vientre. Está completamente expuesta a cualquier peligro que se encuentra a su espalda, mostrando que la guerra no escatima a nadie y que todos somos vulnerables. En la representación hay un énfasis en los senos, las manos y el vientre, estos destacan la extraña figura femenina que posa inexpressiva frente al espectador. El desnudo hace alusión a una posición recurrente en la pintura europea, pero alterada por el embarazo y deformada por los preceptos sociales que rigen la guerra. Estos desfiguran el cuerpo, lo alteran y lo convierte en algo perturbador. Si se compara esta obra con otros desnudos de la artista, se puede notar que hizo gran énfasis para alterar la representación, el rostro es desagradable junto con las manos, los senos y la manera como el cuerpo está dispuesto. La artista lo llena de símbolos que destruyen la belleza ideal de lo femenino, vinculando elementos característicos como el embarazo y los senos que simbolizan el equilibrio, la belleza y celebran la vida, alterando su significado por medio de la mal formación.

Estas obras pertenecen a un etapa de la artista denominada “*Denuncia social*” tratada por la artista hacia la década del 50, en el que exploró el cuerpo femenino en todas su formas. Más que una denuncia social, lo que hubo fue un estudio de la situación de varias mujeres en diversos espacios y estratos sociales. Débora Arango no solo pintó a mujeres en situaciones de miseria, prostitución, en bares o transgrediendo espacios. También pintó retratos como *Anselma*, *Maruchenga*, *Bailarina*,

La española, Retrato de una amiga, Costeña, Poetisa y Meditando, obras sin fechar y de las cuales se ha hablado poco. En ellas pintó a estas mujeres en espacios solitarios, algunas con colores oscuros otras con colores claros, pero siempre intentando establecer una mirada clara sobre lo femenino. Ninguna es igual a la otra, algunas tienen saco, otras blusas, otros vestidos, unas con pelo corto, otras con pelo largo, y así todas se distinguen sin intentar homogeneizar la mirada sobre las mujeres.

Esto evidencia que la artista no tuvo la intención de enfrascarse con una temática y que no fue su propósito realizar una denuncia social, pues por las características formales de las obras anteriormente citadas, se pueden establecer conexiones visuales con pinturas realizadas a lo largo de la década del 40 y 50, época en la que se le ha atribuido a la artista la etapa de “*Denuncia social*” y “*Sátira política*” (Londoño, 1991) y en la que reprodujo numerosas obras que se salen de dicha temática. Se podría pensar mejor que fue la mujer el hilo conductor de su obra y las diversas situaciones que tuvo que acontecer en un contexto que vinculaba la ciudad y el campo, con diferencias culturales acentuadas por distinciones de clase y de oficios.

La maternidad tuvo también un lugar importante en su obra y fue representada en numerosos bocetos y en acuarelas como *La cuna o Maternidad*, retratos de madres con sus hijos. En ellos la artista representó el fuerte vínculo entre madre e hijo con el cual todo lo que está alrededor pierde importancia. Estas acuarelas muestran a mujeres de ojos grandes, sonrientes, felices, mirando y abrazando cercanamente a sus hijos, con manos expresivas. Presentan una relación con la maternidad que dista de obras como *Madona del Silencio o Maternidad y violencia*. Aquí se muestra la madre en otro contexto, destacando el profundo vínculo que se puede desarrollar con otro ser humano, celebrando la vida, el nacimiento y el ser mujer. Si se miran en conjunto las obras de la artista se puede establecer con claridad que las manos tuvieron un lugar importante al destacarlas en relación a la intención expresiva. Generalmente están presentes con las uñas pintadas, con los dedos largos, tocando el propio cuerpo, agarrando algún objeto o a otra persona, siempre generando relación entre los personajes o una situación específica.

Arango también pintó a la mujer transgresora en obras como *La procesión* (1942), *La huida del convento* (s.f) o *La mística* (1940), acuarelas en las que es clara la ruptura de preceptos religiosos. Estas mujeres se alejan de cánones de representación que se vinculan con lo moral para darle paso a la toma de decisiones independientes y la configuración de un propio destino, simbolizado en los desnudos frontales que dejan todo atrás en *La huida del convento* y *La mística*. En ellos se genera una ruptura importante entre la idea de ocultamiento religiosos que vincula lo corporal con lo lascivo, que intenta siempre ocultar el cuerpo, para darle rienda suelta a la expresión femenina en todas su formas. Los senos, contornos bien delineados, rostros detallados y espacios que aluden a lo religioso, son algunos elementos que aparecen y que permiten que las mujeres sean las protagonistas, destacándolas en espacios visibles con colores vivos. Las iglesias y las religiosas aparecen en un segundo plano, dejando muy claro que para Arango el papel de las mujeres podía llegar a romper con el esquema moral de la época. Estas obras son una respuesta a la moral religiosa que pretendió censurar las obras por considerar que eran impúdicas, en ellas hay un elemento importante que permite desvincular a las mujeres de oficios asignados tradicionalmente por la mentalidad conservadora, empoderándolas para tomar sus propias decisiones y mirar el cuerpo sin tapujos. Por tanto hay una transgresión, una ruptura importante que apela a lo corporal en contraposición a lo religioso, dos ideas que manejaron el ideal de lo femenino e incluso asignaron una manera de vestir determinada, unos lugares para desempeñarse, roles y oficios, de acuerdo a un ideal femenino a seguir. Estas mujeres que dan la espalda para configurar sus propios destinos, sin que nada interfiera en ello, tomando sus propias decisiones y dejándolo todo atrás. El empoderamiento visual es total en estas obras, y reflejan la importancia de la mentalidad de la artista en medio de una época llena de restricciones y contradicciones.

Sobre cada obra se podría hacer un análisis exhaustivo que permite notar cómo Débora Arango le dio un protagonismo importante a las mujeres, destacó una sensibilidad única y expresó sus desacuerdos respecto a la sociedad en la que vivió. Su mirada profunda sobre las diversas situaciones de las mujeres, sobre el cuerpo y los escenarios que

llegaron a enfrentar, es una de las características más importantes que permite caracterizarla como la primera pintora feminista de Colombia. En su obra no sólo hubo denuncia social, sino también cambios en la representación y tomas de decisiones importantes que desvinculan a la mujer de patrones religiosos, de espacios domésticos y privados, para hacer notar diversas condiciones que giraban en torno a ella. La “humanización”, término utilizado por la artista en 1940 para describir una de las características de su obra, es tal vez un concepto inminente y que no ha tenido trascendencia para analizar lo que pretendió destacar. Al observar su trabajo en general, se puede notar que visibilizó a las mujeres pero también reflexionó en torno a muchas situaciones posibles que circundaron en su vida. Así la maternidad, la vida cotidiana, el retrato, al pobreza, la prostitución, la política, la violencia, la infancia, la vejez, la pobreza, la riqueza, el poder, la tristeza, el amor, la contemplación, la belleza, la naturaleza, la felicidad, la vanidad y la pelea, tuvieron un espacio para ser representados a través del cuerpo femenino o situaciones que se reflejaron a través de él.

Falta así analizar buena parte de las pinturas que abren nuevas perspectivas para reconfigurar la mirada sobre la artista. Las obras de la violencia por ejemplo, muestran también gran participación femenina activa en la lucha, e incluso simboliza el cuerpo como arma de guerra. Sin embargo esto merece un análisis aún más extenso puesto que vincula categorías que desde lo femenino que agudizan la mirada sobre la violencia y los diversos significados que en ella adquiere el cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

Arango Clemencia. (Octubre de 1998). Carolina Cárdenas. Promesa fugaz del arte moderno. Bogotá: Credencial Historia, 108, p 7, 8.

De Lauretis, Teresa. (1984). Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema. Blomington: Indiana University Press.

Didi Huberman, Georges. (2005). Venus rajada, desnudez, sueño, crueldad. Buenos Aires: Losada.

Eigger, Cassimiro. (1995). Crónicas de arte colombiano. Bogotá: Banco de la República.

Jung, Carl. (1998). El arquetipo del niño. En C. Downing. (Ed). Espejo del Yo. P. 143 – 170. Buenos Aires: Zigma.

Londoño Vélez, Santiago. (2007). Cuaderno de notas: Débora Arango. Medellín: Tragaluz Editores.

Londoño Vélez, Santiago. (1997). Débora Arango: vida de pintora. Santa Fe de Bogotá: Ministerio de Cultura.

Londoño Vélez Santiago. (1999). Montañas: Débora Arango. Revista Credencial Historia, 111, 4.

Londoño Vélez Santiago, Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango, en Boletín Cultural y Bibliográfico (Bogotá). -- Vol. 22, no. 4 (1985). -- p. 3-16.

Londoño Vélez, Santiago. (1996). Pintora excepcional. Boletín Cultural y Bibliográfico, 41, 93-96.

Medina, Álvaro. (1995). Procesos del arte colombiano en los

años veinte y treinta. Bogotá: Colcultura.

Museo de Arte Moderno de Medellín. (1984). Débora Arango: exposición retrospectiva 1937-1984. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín.

Museo de Arte Moderno. (1994). Cincuenta años de pintura y escultura en Antioquia. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín.

Museo Nacional de Colombia. (2005). Carolina Cárdenas, 1903 – 1936. Bogotá: Panamericana formas.

Nancy, Jean Luc. (2003). Corpus. Madrid: Arena Libros.

Pinkola, Clarissa. (2009). Mujeres que corren con los lobos. España: Ediciones B.

Sin Autor. (1940, Octubre 3). Débora Arango, mujer valiente. El Liberal.



Cuadernos

EX-LIBRIS



AGENDA
CULTURAL
GIMNASIO MODERNO


BIBLIOTECA
Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN