

## Hacer crítica con perspectiva de género desde un país en guerra

Sol Astrid Giraldo Escobar  
Universidad de Antioquia  
[sol.astrid.giraldo@gmail.com](mailto:sol.astrid.giraldo@gmail.com)

**Resumen:** Aunque ha habido importantes avances en los últimos años, la crítica de arte con perspectiva de género es todavía una tarea pendiente en Colombia. Desde el 2009, la autora viene realizando algunas aproximaciones a la historia del arte y a trabajos de artistas contemporáneos desde esta perspectiva. Las preguntas que han conducido esta investigación apuntan a develar la construcción visual del sistema de géneros en la tradición de las imágenes en Colombia, los discursos que la sustentan y los márgenes donde sus mandatos han sido retados y relativizados. En sus inicios la investigación privilegió las obras que tuviera enunciados abiertamente feministas, pero cada vez se abre más a todas aquellas expresiones que problematizan el género, lo dis-locan e interrogan desde trincheras a veces más sutiles, aunque no por ello menos inofensivas.

**Palabras clave:** crítica y género – cuerpo – representación – feminismo – *queer* arte colombiano

**Resumo:** Embora tenha havido avanços importantes nos últimos anos, a crítica de arte com uma perspectiva de gênero ainda é uma tarefa pendente na Colômbia. Desde 2009, a autora vem fazendo algumas abordagens da história da arte e obras de artistas contemporâneos dessa perspectiva. As questões que levaram seu ponto de pesquisa a revelar a gênese do sistema de gênero na tradição visual colombiana, os discursos que o sustentam e as margens em que seus mandatos foram desafiados e relativizados. Em seus primórdios, a pesquisa privilegiou as obras que tinham declarações abertamente feministas, mas cada vez é mais aberto a todas as expressões que problematizam o gênero, a desinfecção e o questionamento das trincheiras às vezes mais sutis, embora não sejam menos inofensivas.

**Palavras-chave:** crítica e gênero – corpo – representação – feminismo – *queer* - arte colombiana

**Abstract:** Although there have been important advances in recent years, art criticism with a gender perspective is still a pending task in Colombia. Since 2009, the author has been making some approaches to the history of art and the works of contemporary artists from this perspective. The questions that have led her research aim to reveal the genesis of the genre system in the Colombian visual tradition, the discourses that sustain it and the margins where its mandates have been challenged and relativized. In its beginnings, research privileged the works that had openly feminist view, but each time it is more open to all those expressions that problematize gender, dis-locating and questioning from trenches that are sometimes more subtle, although they are no less harmless.

**Key-words:** criticism and gender – body – representation – feminism – *queer* - Colombian art

En 2006 se exhibió en las salas de arte Suramericana de Medellín la exposición “Retrato de Mujer”. Se trataba de una selección de las múltiples o tal vez unívocas formas en las que la mujer había sido representada en la cultura regional desde los tiempos prehispánicos, pasando por los coloniales hasta llegar a los años 40 del siglo XX. Libreto monótono, roto apenas por las caderas desmesuradas de algunas figurillas indígenas, la espada enarbolada por las manos de una inflamada alegoría patriótica, las pieles lechosas de las damas desnudas de Francisco Antonio Cano, el pintor que inició la tardía academia local. Y, como un punto que se resistía al tejido, la furia impúdica, volcánica e iconoclasta de Débora Arango (1907-2005), esa artista fuera de todos los códigos del establecimiento artístico nacional, con la que terminaba la exposición, sin que esta violenta y desestabilizadora disonancia mereciera ningún comentario curatorial o de parte de la crítica que dio cuenta del evento. La exposición se presentaba abiertamente como una elegía a esas plácidas musas que habían inspirado a los artistas. Por supuesto todos ellos eran hombres, con la excepción de Graciela Sierra (1899-1984) y Jesusita Vallejo (1904-2003), bucólicas acuarelistas de mitad del siglo pasado, y, cómo no, de su discolpa compañera de Bellas Artes, la revoltosa Débora Arango (1907-2005).

Esta propuesta curatorial con sus evidencias y oscuridades, también con su recepción y lectura sin preguntas, se convirtió en el detonante de una investigación crítica que he emprendido a partir de ese momento sobre el sistema de representación de los géneros en el arte colombiano, la cual ha exigido continuamente repensar los conceptos de género, mirada, cuerpo, representabilidad. La reflexión sobre estos términos aceptados sin discusión por aquella exposición y, en general, por las historias y críticas canónicas del arte de esos años, se volvería un constante reto.

## La mirada sin género



Débora Arango, sf, *Adolescencia*, óleo sobre lienzo.

A diferencia de la escena estadounidense, la europea, e incluso la de otros países latinoamericanos como México, la relación del arte con las preguntas por el género ha sido, hasta hace muy poco, bastante débil en Colombia. En décadas anteriores ha habido apenas algunos planteamientos individuales y desconectados (que no se han presentado claramente como un movimiento o tendencia) de determinadas artistas, quienes asumieron preguntas por el papel de la mujer y su imagen, pero desde posiciones personales y con obras puntuales sin intenciones de adscribirse directamente a un discurso de género<sup>1</sup>, entre otras cosas porque muchas veces aún no se había formulado. Estas obras, por otra parte, no dialogaron entre sí en su momento y han sido excepcionalmente retomadas por reflexiones críticas, históricas, teóricas, exposiciones o curadurías, que las leyeran en conjunto y ofrecieran una clara propuesta interpretativa. Al respecto dice la investigadora Alexa Cuesta (2012):

Si lanzáramos al aire la pregunta ¿existe arte feminista en Colombia?, con seguridad, algunos sectores del mundillo del arte nacional serían indiferentes y no contestarían, o tal vez dirían que no es necesario, otros apostarían y referenciarían lo obsoleto de “volver” a plantearlo. Quizás Florence Thomas diría que arte feminista institucionalizado seguro que no ha habido por la difícil situación en Colombia de consolidar estos planteamientos vinculados posiblemente a las maniqueas cuestiones políticas imperantes, o bien porque el machismo cultural y la lucha de poderes en las instituciones no da cabida a nuevas adquisiciones, por ende, cualquier discurso cultural con perspectiva de género sería criticado hasta la aniquilación.



Por ello podría decirse que en la tradición colombiana sí ha habido obras realizadas por diversas artistas con fuertes preguntas acerca de la mujer, pero quizá no un arte propiamente feminista, como postura explícita, movimiento o tendencia. Y en este contexto tampoco se ha desarrollado un aparato crítico suficientemente sólido que permita dar cuenta de la indudable sensibilidad de género que sin duda recorre nuestra historia del arte por vías subterráneas que precisamente la crítica estaría llamada a visibilizar.

Se podría pensar que el arte colombiano inmerso en las asfixiantes urgencias del conflicto bélico<sup>2</sup> no ha tenido mucho tiempo ni espacios para ocuparse de otros registros. Por razones apenas lógicas, el baño de

- 1 Como ejemplos históricos no puede dejar de mencionarse el trabajo de Josefina Albarracín, (1910-1997), Hena Rodríguez (1915-1997), Cecilia Porras (1920-1971), Lucy Tejada (1920-2011), Clemencia Lucena (1945-1983), entre otras artistas que en su momento problematizaron el cuerpo femenino, el estatuto de la mirada de la artista mujer, su marginamiento y el control sobre sus cuerpos. Más recientemente habría que mencionar los trabajos de Marta Elena Vélez en la década del 70, María Teresa Cano en la de los 80, Ana Claudia Múnera y Libia Posada en la de los 90, Nadia Granados, María Evelia Marmolejo, Paula Úsuga, Martha Amoroch, Ana Isabel Díez, Ana Patricia Palacios, Karen Lamazone, Adriana Marmorek, Catalina Toro y Liliana Estrada, el colectivo La Redhada, entre otras. que han producido su obra después del 2000, asumiendo decididamente posiciones políticas frente al género.
- 2 En Colombia se ha presentado un conflicto armado interno, complejo y diseminado, que se constituye como uno de los más largos del mundo. Desde la década de los 60, éste ha dejado alrededor de siete millones de víctimas, en un enfrentamiento entre diversos actores como las guerrillas de izquierda (FARC, EPL, ELN, M-19, entre otras), los paramilitares de extrema derecha, agrupaciones relacionadas con el narcotráfico y el Estado. Se ha dispersado por todo el territorio nacional y ha habido fragmentación de los grupos armados enfrentados. Ha sido discontinuo, pues aunque las llamadas guerrillas de ‘primera generación’ decayeron, a partir de los años ochenta no sólo renacieron sino que coincidieron con un desbordamiento de los grupos armados de extrema derecha y las disputas del narcotráfico. Sus raíces son políticas, aunque en algunos grupos armados estos rasgos han sido más superficiales que en otros. En 2017, se firmó un histórico acuerdo de paz con las FARC, la mayor fuerza guerrillera del país y la más antigua.  
[http://www.elmundo.com/portal/noticias/derechos\\_humanos/conflicto\\_armado\\_en\\_colombia\\_factores\\_actores\\_y\\_efectos\\_multiples.php#.WyF9xjQvy00](http://www.elmundo.com/portal/noticias/derechos_humanos/conflicto_armado_en_colombia_factores_actores_y_efectos_multiples.php#.WyF9xjQvy00)

sangre de las últimas décadas parecería haber cerrado otros horizontes de reflexión, conminando a los artistas a enfocarse en los laberintos sin salida de un país sitiado.

Quizás por ello las preguntas por el género desde el arte apenas si se han podido realizar, o al menos no se han visibilizado con suficiencia, apabulladas por el mono-tema del conflicto bélico. Hasta hace muy poco, éste ha parecido ser el único horizonte de las obras y, por ende, de la crítica que las ha estudiado invariablemente desde los parámetros de la denuncia, la resiliencia simbólica y la memoria. Y así se ha convertido en el asunto central en la obra de los artistas más estudiados por la crítica en los últimos años (José Alejandro Restrepo, Clemencia Echeverri, Doris Salcedo, Juan Manuel Echavarría, Óscar Muñoz, entre los más conocidos nacional e internacionalmente). Estos trabajos se han reunido, por su parte, en exposiciones tan emblemáticas como “Arte y Violencia en Colombia desde 1948”, realizada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1999, con la curaduría del crítico Álvaro Medina. O más recientemente en la revisión realizada por los curadores y críticos José Roca y Silvia Suárez en *Transpolítico: Arte en Colombia 1992-2012*.

En la última década, empero ha emergido una importante conciencia de género en algunos artistas que han instalado el tema y el problema en el centro de sus intereses. Sin embargo, estas obras, durante el periodo estudiado (2009-2017) han estado usualmente diluidas en exposiciones colectivas, sin que las acompañen lecturas críticas que terminen de relacionarlas con contundencia y propongan otras interpretaciones más allá de los cánones estéticos, los periodos, los estilos, las épocas, a los que recurre habitualmente la historia del arte y la crítica. Por ejemplo, aunque durante los últimos años en Medellín se producen cada vez más obras alrededor de esta problemática, se han reunido en exposiciones cuyo criterio curatorial se ha restringido a que las autoras sean mujeres artistas (sin importar que tengan o no una posición política frente a las estructuras del género) o a que el tema de las obras sean las mujeres<sup>3</sup> (tratándolas como una categoría natural y fija). Un ejemplo de esta posición acrítica y que buscaba explícitamente no comprometerse con realizar preguntas desde el marco de los estudios feminista fue “Campo abierto. Mujeres en el arte”, realizada entre abril y mayo de 2015, en la que sus curadores quisieron

... aprovechar ese campo abierto que es el arte, para averiguar por la producción artística femenina y hacer un pequeño grupo que nos permitiera juntar artistas mujeres. Tal como pudimos buscar jóvenes artistas, artistas colombianos o artistas hombres. En este caso la pregunta es simple: ¿qué producen las mujeres dedicadas al arte? Dándole libertad a la respuesta y para permitir que las obras hablen por sí solas, presentamos la exposición. Las líneas temáticas y formales de esta muestra son propuestas por las 10 artistas invitadas; mientras que los valores, las posturas o las ideologías derivadas de este conjunto, las construye el espectador en la relación que genere con la obra. Como en un plano cartesiano, ponemos libremente diferentes puntos de vista, quizás opuestos o complementarios, algunos relacionados con posturas de género y otros no tanto. (Texto curatorial)

3 Como en la exposición “Retrato de Mujer” (curaduría Alberto Sierra, 2006), reseñada al inicio del texto.

Otra exposición con una posición ambigua y con la intención explícita de no tomar posición fue “Ilustraciones Femeninas”, realizada casi al mismo tiempo (mayo-junio 2015), por La Casa Tres Patios, la cual quiso hacer las siguientes preguntas:

¿Cómo ser mujer?, ¿Qué significa ser mujer hoy en día?, ¿Cómo poder ser la mujer que se quiere ser?, ¿De qué manera alejarse de las imposiciones externas para lograrlo? ¿Para qué luchan, verdaderamente, las mujeres? ¿Cómo pueden todos los seres humanos entenderse de igual a igual, sin diferenciaciones de género? ¿De dónde tomar el valor para comenzar un proceso de introspección que permita llegar a la conclusión de que todas las personas comparten la misma humanidad? (Texto curatorial)

Y, por lo general, se han desconocido otras aristas del problema como los cada vez más en entre dicho límites de los géneros. Estos lineamientos que se dan desde confusos presupuestos curatoriales son admitidos sin preguntas por la crítica local. En el contexto local, es el Museo de Antioquia el espacio que ha liderado la posición más clara frente al género en exposiciones como “Máquinas de vida” (con la curaduría de Carolina Chacón y Carlos Mario Jiménez, 2013), el eje curatorial Arte y Género del Encuentro de Arte Contemporáneo de Medellín (2015) y “89 Noches: descolonizando la sexualidad y la oscuridad” con la curaduría de Carolina Chacón y Stephanie Noach (2017). Sin embargo, tampoco estas propuestas han tenido una lectura crítica acorde con las provocaciones a los libretos tradicionales expositivos que ellas han propiciado.

A nivel nacional habría que mencionar exposiciones realizadas por el Museo Nacional (Bogotá) como “Mujeres entre líneas. Una historia en clave de educación, arte y género” (curaduría Carmen María Jaramillo, diciembre de 2015 y enero de 2016) y “Voces íntimas. Relatos e imágenes de mujeres artistas” (curaduría de Marta Rodríguez, noviembre 2016- febrero 2017)

Es en este contexto en el que se ha desarrollado la presente investigación desde 2009. El interés ha sido abordar por la puerta de atrás la historia del arte colombiano para hacerle preguntas sobre la construcción visual de los géneros en ella, los discursos que los sustentan y los márgenes donde sus mandatos han sido retados y relativizados. La intención ha sido hilar con las mismas perlas (las obras de la historia canónica del arte) otro collar, usando la pregunta por el género como la herramienta de una nueva lectura crítica. En sus inicios la investigación privilegió las obras que problematizaran el estatuto de las mujeres, pero cada vez se abre más a todas aquellas expresiones que indagan por la naturaleza arbitraria, cultural, mítica e histórica del género, lo dis-locan e interrogan desde trincheras a veces más sutiles, aunque no por ello menos inofensivas.

## **1 Momento: ¿Dónde está la mujer?**

Desde esta perspectiva, la mujer más que un dato natural se convirtió en una pregunta de un gran poder desestabilizador de los relatos tradicionales. Se trataba entonces de “cuestionar la fiabilidad de los términos que se han tomado por auto evidencias al pasar a formar parte de la historia”, como lo ha propuesto Joan Scott (2008). Para hacerlo, esta investigación ha acudido a un marco general ofrecido tanto por las teorías feministas, como las teorías del cuerpo y los Estudios Visuales, disciplinas para las cuales el significado de términos como mujer, cuerpo, representación, no son asumidos como naturales, fijos, neutros, universales y atemporales. La reflexión entonces recae sobre la construcción de ciertas imágenes corporales, la producción de sus significados, el establecimiento de códigos iconográficos y la organización de la representación.

Desde esta perspectiva, se ha querido re-visitar entonces críticamente algunos capítulos de la historia del arte colombiano, sin intentar hacer nuevas clasificaciones, sino planteando conexiones, pero también ajustes al realizar la pregunta por la génesis de los imaginarios sobre el cuerpo femenino.

El primer trabajo que realicé desde esta perspectiva fue el ensayo crítico “Cuerpo de mujer: modelo para armar” (Giraldo, 2010). Allí, como preámbulo, se bordea la galería barroca donde se cocinaron los primordiales cuerpos nacionales, la cual -a pesar de una perspectiva tan patriarcal como la católica traída por la conquista española- paradójicamente está dominada por las representaciones femeninas. En este sistema de imágenes es la Virgen María la reina y se impone como un molde tan beatífico como férreo para el género femenino. Después, los catecismos fueron reemplazados por los tratados de urbanidad (Pedraza, 1999) y este nuevo molde dio lugar a otras corporalidades. Las mujeres, entonces, dejaron de ser santas para volverse sensatas. Estos cuerpos son los que reflejan nuestros artistas hasta bien entrado el siglo XX.

Entonces, la investigación plantea un quiebre en estas representaciones y es que hasta la explosión volcánica de Débora Arango en los años 40 del siglo XX, a las mujeres colombianas sólo las había mirado un ojo masculino. Un ojo que las concebía a imagen y semejanza de la Virgen María o tan idealmente como las muñecas de porcelana sin vello púbico de Epifanio Garay (1849-1903). Porque, incluso, cuando ciertas artistas anteriores a Débora Arango como Margarita Caro de Holguín (1875- 1959) o coetáneas como Jesu-sita Vallejo representaron a las mujeres, lo hicieron desde los parámetros visuales de un sistema artístico patriarcal. Débora Arango, sin embargo, mira inéditamente a esas mujeres carnales a las que simplemente les habían negado el pasaporte a la existencia: putas, actrices, adolescentes, negras, locas, criminales, quienes hablan delirantemente desde y con sus cuerpos. Mujeres con órganos sexuales, violentas, mestizas, nocturnas, callejeras.

En su excepcional y extemporánea obra, la mujer no será ya el objeto de una mirada masculina que la

moldea, sino que por primera vez se convierte en un sujeto que mira y con sus ojos construye el continente inédito de su cuerpo. Bajo su feroz perspectiva, los mitos corporales femeninos se derrumban. Los cuerpos de las mujeres ya no estarán destinados exclusivamente a la maternidad ni a los otros. Salen de las casas, descubren la noche. Se convierten en sujetos políticos y sexuales. El cuerpo femenino que hasta entonces había sido aceptado como un dato natural, empieza a ser una complejísima pregunta. Después de ella, nuevas perspectivas se abren para los cuerpos femeninos como la etnicidad, la violencia, el erotismo, la política y la subjetividad.

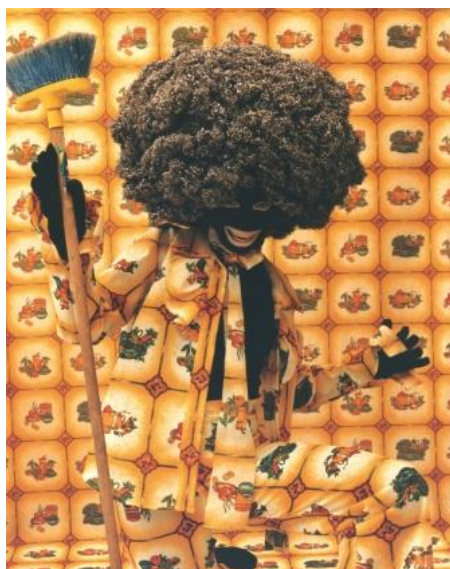
Este ensayo plantea como los cuerpos, por ejemplo, empiezan a ser sexuales en trabajos como los de Maripaz Jaramillo (1948). Mientras los artistas de la época estaban construyendo mundos abstractos, sus muñecas frívolas recordaron que las mujeres tenían cuerpos y deseos utilizando como arma de batalla la máscara y como estrategia la seducción. En este sentido, la iconografía de Maripaz Jaramillo se acercaría a la teoría de la feminidad como mascarada desarrollada por teóricas como Mary Anne Doanne, quienes piensan en el género como un rol, un maquillaje y una puesta en escena.

Flor María Bouhot (1949), por su parte, inaugura la inédita categoría de la mujer-sujeto sexual. En su obra los papeles de sujeto y objeto se han trastocado, al transgredirse la jerarquía hegemónica que instauro la mirada masculina, donde quien mira (el hombre) detenta el poder sobre lo mirado (la mujer). Con Flor María Bouhot la mujer desea y mira.

El problema de la intersección<sup>4</sup> del género con la raza había sido un asunto prácticamente inexplorado en Colombia en la década de los 90. Si la representación de la mujer blanca era el resultado de estrechos moldes patriarcales, las de la mujer afro e indígena simplemente no existían. Cuando excepcionalmente habían emergido, había sido desde la categoría de lo exótico como en la obra de Ana Mercedes Hoyos (1942-2004), en la que se naturalizaba una población afro, sin preguntas, con aceptación sumisa de su lugar marginal. Este silencio lo rompe Liliana Angulo (1974) con su reflexión acerca de las tensiones que se dan en esta intersección en la sociedad colombiana. La artista se pregunta en iconoclastas series fotográficas como *Negro Utópico* (2001), *Negra Menta* (2003) o *Mambo Negrita* (2006) ¿quién tiene el poder de construir la imagen, quién puede poseerla, quién puede administrarla? ¿Quién no?<sup>5</sup>

4 Se entenderá aquí la interseccionalidad en el sentido que le da Lugones (2014): “La interseccionalidad revela lo que no se ve cuando categorías como género y raza se conceptualizan como separadas unas de otra. La denominación categorial construye lo que nomina. [...] Solo al percibir género y raza como entrelazados o fusionados indisolublemente, podemos realmente ver a las mujeres de color. Esto implica que el término ‘mujer’ en sí, sin especificación de la fusión, no tiene sentido o tiene un sentido racista, ya que la lógica categorial históricamente ha seleccionado solamente el grupo dominante, las mujeres burguesas blancas heterosexuales y por lo tanto ha escondido la brutalización, el abuso, la deshumanización que la colonialidad del género implica.” (Lugones 2014:20-21)

5 Esta investigación sobre Liliana Angulo la ampliaría en la monografía crítica “Retratos en Blanco y Afro”. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.



Liliana Angulo, *Negro Utópico*, 2001, fotografía

El cuerpo femenino y la violencia es otro tópico que desarrollan artistas contemporáneas como Libia Posada (1959), otra de las invitadas a este ensayo. En la obra “Evidencia Clínica”, la artista revisita la galería tradicional decimonónica y su iconografía, y descubre que no da cuenta de todos los reflejos de la mujer. Entonces interviene las salas que exhiben los adustos retratos de los hombres del período republicano contaminándola con imágenes de rostros femeninos golpeados. Estas intervenciones rompen el silencio de los museos para hablar del poder y la mirada que ha instaurado la aparente armonía del guión museográfico.

En este relato del cuerpo femenino contemporáneo desde la mirada de las mujeres, se incluyó también la juguetona mirada de acero de Beatriz González (1938). Se propone en este texto, como el primer período de su trabajo (de la década del 60 al 80) a González le interesaron, las historias nimias de la prensa. Y ese mundo insignificante estaba habitado por mujeres. La artista reproduce esta galería de las mujeres de la colombianidad: niñas, novias, reinas, matronas. En un segundo momento de su trabajo (a partir de los años 90) son las imágenes de la guerra las que ocupan su interés. Se trata de un relato visual estructurado alrededor de sacrificios rituales, en los que parece haber constantes: los cuerpos de las víctimas suelen ser masculinos, mientras son femeninos los que se encargan de realizar los duelos y enterramientos.

Para terminar las reflexiones de aquel ensayo, se propone el trabajo esencial de la performer María Teresa Hincapié (1954-2008), para quien su cuerpo fue su obra. Sus piezas lograron abolir el espectáculo en una historia de las representaciones donde la corporalidad de la mujer sólo había sido eso: un espectáculo para los otros. En un trabajo ritual, fue más allá de las negaciones de los discursos culturales caídos milenariamente sobre la corporalidad femenina, convirtiéndola en una presencia afirmada aquí y ahora.

En todos estos trabajos reunidos en “Cuerpo de mujer: modelo para armar”, parecería que las artistas colombianas, sin seguir un programa único ni una bandera explícita, se volcaron decididamente sobre el cuerpo de mujer, buscando quizá esas femineidades que pudieran «tener una corporalidad más allá de las definiciones dadas tradicionalmente en los discursos patriarcales de la filosofía, la religión, la biología e incluso el sicoanálisis», como lo plantea Griselda Pollock (2010, 430). Al hacerlo, han encarnando corporalidades desvanecidas por mistificaciones, imaginarios, negaciones, iconografías cerradas, espejos empañados, hurtos y significaciones históricas ejercidas hegemonícamente y desde afuera.

Y esto lo han hecho gracias a una contra-construcción de la imagen. En estos trabajos, la mujer no significa apenas «la diferencia negativa del hombre o su fantasía de ser otro» (Pollock 2010), como sucedía tradicionalmente en el arte cuando hacía del cuerpo femenino su tema. Ahora, este se construye desde las reflexiones y las miradas propias de unas artistas que van más allá de la identidad femenina entendida como una verdad, una naturaleza, una ontología. Se trata de obras que inauguran los cuerpos femeninos al momento de visualizarlos, gracias a un lenguaje también inédito que se crea al tiempo con estas auto-representaciones. Los cuerpos femeninos no se buscan como datos naturales preexistentes, sino que emergen al indagar en ellos. Con estas imágenes contemporáneas se evidencian los discursos que han producido estos cuerpos, sus inconsistencias, sus veladuras, sus mandatos, pero también sus nuevas posibilidades. Allí se despliegan las reacomodaciones históricas, culturales, políticas, sociales, visuales que se vienen produciendo en los cuerpos femeninos contemporáneos y se instauran como contraimágenes en un universo visual donde la mujer no termina de encontrar su reflejo.<sup>6</sup>

6 Desde 2008, mi investigación crítica acerca se ha desarrollado en ensayos publicados en diferentes medios, principalmente en la revista de la Universidad de Antioquia: “Santa Teresa Hincapié: una mística contemporánea” (2008), “Doris Salcedo: las memorias y las cosas” (2009), “Lo femenino: bolero falaz” (2010), “María Teresa Cano: Yo servida en imágenes” (2012), “Mujeres des-generadas (2013, obra de Orlan, Sophie Calle y Madonna), “Rojo como el deseo” (2014, obra de Adriana Marmorek). También la Revista Coherencia de la Universidad EAFIT publicó “Vírgenes en contra-vía” (2013, sobre la obra de las colombianas Débora Arango, Beatriz González, Erthel Gilmour, Evelin Velásquez, las mexicanas Frida Kahlo, Lourdes Almeida, Mónica Mayer y la chicana Alma López ). He realizado ensayos más extensos para los catálogos de artistas contemporáneas como Ana Patricia Palacios (2013), Clemencia Echeverri (2013) y Evelin Velázquez (2014). En 2015 realicé la monografía crítica *Clemencia Echeverri: la imagen ardiente*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Ese mismo año, la Secretaría de Cultura de Medellín publicó los trabajos “Ciudad cuerpo a cuerpo” (sobre género y monumentos públicos) y “La cosa nostra” (sobre arte objetual y géneros en el arte local). Hay otras críticas en los blog “Mujer: Anatomía Comparada (México-Colombia) <https://anatomiacomparadacolmexx.blogspot.com/> y Ciudad de las mujeres <https://ciudadelasmujeres.blogspot.com/>.

## 2 Momento. Generizar los cuerpos



Jorge Zapata, *Maja desnuda*, 2006, acrílico sobre lienzo

En un segundo momento de esta revisión crítica, el rango de interés se ha ampliado más allá de las pesquisas sobre las mujeres artistas y las preguntas sobre sus cuerpos abriendo el abanico de la búsqueda a otros aspectos como ¿Qué son los géneros? ¿Cómo se representan? ¿Cómo se ha estructurado visualmente lo masculino y lo femenino en la historia del arte colombiano? ¿Qué cuerpos se aceptan y cuáles se excluyen? ¿Cuáles son los puntos de quiebre en el sistema iconográfico que terminan por señalar sus límites? ¿Qué pasa con esos cuerpos limítrofes, ambiguos, con esa zona gris que no corresponde a la claridad inteligible, visual, estética, social de lo femenino y lo masculino en un sistema patriarcal, jerárquico y heterosexual?

En un sistema de estas características, estos cuerpos se plantean no sólo como inmorales, antiestéticos, subversivos, sino como ininteligibles e imposibles lógicos, como afirma Judith Butler (2011) para quien las normas de género están respaldadas por códigos raciales de pureza y tabúes en contra del mestizaje, las cuales “determinan lo que será inteligiblemente humano y lo que no, lo que se considerará real y lo que no”. Unas normas que por lo tanto deslegitiman ciertos cuerpos a los que considera “falsos, irreales” y en ese sentido “ininteligibles”. Por esto su poder de desestabilización no es sólo estético, sino sobre todo profundamente político, y por ello durante mucho tiempo se les condenó al limbo de la no-representación.

En diferentes ensayos escritos desde 2011 he venido desarrollando algunas hipótesis acerca de una suerte de malestar de género, persistente aunque soterrado, en la historia del arte colombiano<sup>7</sup>.

7 He iniciado estas reflexiones en el artículo “A Flor de Labios” (2011), publicado por la revista de la Universidad de Antioquia, el cual ha tenido un desarrollo en el ensayo “Historias de un malestar generizado”, (actualmente en proceso de edición por la Secretaría de Cultura de la Alcaldía de Medellín) y en el texto curatorial “Cuerpos en fuga”. El texto crítico “Estrategias para des-generar un cuerpo”, escrito acerca de la curaduría *Verdades Corpóreas* de Sebastián Otálvaro Idárraga (Bellas Artes, Manizales, 2014) abordó algunas de estas ideas. También el artículo “Cuerpos de-generados: entre la máquina bélica y las inercias de la imagen”, publicado en Ferrer, E (editora), 2017. *Violencia política y de género en Latinoamérica: representaciones críticas desde el arte y la fotografía*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 136-161.

Desde la Colonia ha habido un mandato claro sobre lo femenino y lo masculino en la historia visual latinoamericana, tan omnipresente y forjado desde mecanismos tan profundos y cotidianos, que hace olvidar su arbitrariedad, artificiosidad e historicidad. Según nuestro acervo de imágenes en iglesias, museos, estampas, manuales escolares, tratados de medicina, revistas femeninas, periódicos, televisión, vallas publicitarias, los cuerpos tienen dos posibilidades excluyentes: o corresponden a la categoría de lo masculino o a la de lo femenino Y sólo se es hombre o se es mujer de cierta manera, en ciertos espacios y bajo ciertas formas. Allí está el espejo del arte para mostrar estas categorías, definir las e imponerlas a través de la exposición y culto de determinados cuerpos ejemplares. Estas representaciones, más que para ser vistas en un espacio expositivo, son para imitar y obedecer en la vida privada y pública de los espectadores.

Así, los cuerpos colombianos han sido formados para que se parezcan al de Jesús (el gran Corpus Christi que organizó piadosa, política y patriarcalmente la carne joven de la Nación incipiente) o al paciente, blanco y terso Cuerpo de María. Después de estas imágenes primordiales, Simón Bolívar o Policarpa Salavarrieta (héroes libertadores) en la época independentista, el caballero o la dama en los primeros años republicanos, el cazador de tigres o las barequeras<sup>8</sup> en el siglo XX, el galán o la diva curvilínea de las telenovelas, el joven atlético o a la chica de senos apabullantes de las vallas publicitarias son los modelos que han estructurado la visualidad de género entre nosotros.

Así pues desarmar esta concepción dicotómica es toda una subversión estética, política y mental. Las contra-imágenes de los cuerpos que se oponen a ese acervo de representaciones compartimentadas de lo femenino y lo masculino han actuado como un gusanillo que ha venido carcomiendo subrepticamente la tiránica piel de la manzana de la historia del arte.

Esta lectura crítica ha intentado rastrear entonces aquellas fuerzas subterráneas desde sus orígenes, indagando por estas, incluso en periodos tan canónicos y cerrados como el del arte colonial cuando no existían los discursos feministas de la década de los 60, ni los queer de la década de los 80 del siglo XX (Guasch, 2006). Se han buscado allí las contaminaciones secretas que han perturbado la imagen única y excluyente que se propuso para las corporalidades y que dejó por fuera de los espejos muchos cuerpos problemáticos e incómodos.

Surgen aquí estas preguntas: entre los opuestos Cuerpo de Cristo y Cuerpo de María, ¿qué función desestabilizante pudieron haber tenido las legiones de ángeles asexuados, efebos de rostros plácidos, armados de arcabuces y con vestidos femeninos, tan caros a los panteones latinoamericanos? ¿Cómo convivieron con los prohibidos ídolos hermafroditas del imaginario indígena? ¿Qué subversión secreta pudo haber protagonizado la imagen de Santa Librada, mártir crucificada y barbada que usurpó el lugar proverbial-

8 Mujeres dedicadas a la minería de aluvión en los ríos colombianos, presentes en la iconografía nacional desde las imágenes de los artistas viajeros del siglo XIX y luego ensalzadas por el muralista Pedro Nel Gómez quien hizo de ellas un tipo muy conocido en nuestra historia del arte.

mente masculino de Jesús en la cruz, y quien fue durante dos siglos la patrona de la independencia colombiana? ¿Cómo entra a forcejear y a desestabilizar las representaciones femeninas marianas la imagen de una Manuelita Saénz con uniforme militar, bigotes, escopeta y caballo, escandalizando a la cerrada sociedad neogranadina? ¿Qué perversas secreciones destila *La Dominadora* -extraño óleo de Francisco Antonio Cano-, una mujer poderosa que mira de frente y no se parece para nada a las otras frágiles y sumisas doncellas del mismo pintor? ¿Qué relecturas del cuerpo se escurren atrevidamente desde esos hombres vestidos de mujer que retrata con osadía Benjamín de la Calle en los albores del siglo XX en su estudio fotográfico del centro de Medellín? ¿De qué manera la escultura de *Androginia* de Pedro Nel Gómez actualiza en la década del 70 las diferentes concepciones del sexo y del género en el mundo precolombino? ¿Cómo sucedieron todas estas transgresiones a la imagen y al poder en tiempos en que no había espacio en los discursos corporales o estéticos para esto?

Después de este preámbulo histórico, se han abordado las producciones del arte contemporáneo que se han acercado al tema de los cuerpos ambiguos, los cuales asumen al género como mascarada: un conjunto de códigos que se ponen y se quitan (Riviere, 1929). Es de ellos de los que se ocupan artistas como Miguel Ángel Rojas, Jorge Zapata, Manu Mojito, Santiago Monge, Juan Pablo Echeverri, Liliana Correa, Karim Estefan, Santiago Leal, Catalina Rodríguez, Andrea Barragán, Guillermo Riveros, Eliana Morales, Julián Urrego, Julián Zapata, entre otros, en obras en las que los géneros aparecen hoy en fuga.

Liberados del concepto de género como destino biológico, existe en estas obras una conciencia de su artificialidad y tiranía. Hay incomodidad y preguntas, descentramientos y fiestas en estos géneros deconstruidos que ya no se asumen desde lo anatómico, sino desde la teatralidad y la performatividad. Ellos plantean así subversiones a las convenciones de la representación de género en nuestra tradición visual, generando imágenes inéditas de unos cuerpos hasta el momento, in-visibilizados e i-representados, contradictores y desestabilizadores de un sistema político y visual. Representaciones fluidas que ya no creen en esencias ni las ratifican, sino que más bien comprenden la mutabilidad del género en nuestros días y se hacen tan líquidas como sus retratados.

Estas parahistorias generizadas y marginales surgen de las sobras del banquete de la historia del arte colombiano cuando la crítica se contamina con otros discursos como los culturales, corporales y de género. Para-crítica en estos tiempos híbridos en los que Colombia debe reinventarse después de los hechizos de unos tiempos y unas prácticas artísticas obsesionadas con la violencia del conflicto armado. Quizás ya sea el tiempo de mirar los otros.

Una crítica con este enfoque busca hacer visibles aquellos trabajos que se ocupan de las microguerras silenciosas y cotidianas, tan urgentes y opresoras como las bélicas y públicas. Porque el fin último de la violencia ha sido siempre aniquilar el cuerpo, exterminarlo tanto física como simbólicamente. La apuesta en

estos tiempos del pos-acuerdo de paz en Colombia, es en cambio volver a verlo, para reconquistar su espacio, para imaginar su imagen. Todas sus imágenes. Y así asumir la vida en aquellas múltiples dimensiones que perdimos durante uno de los conflictos armados más largos del planeta.

## Bibliografía

Aliaga, J. (2004). *Cuestiones de género*. San Sebastián: Nerea.

Beauvoir, S. (2013). *El Segundo Sexo*. Bogotá: Random House Mondadori.

Butler, J. (2011). *El género en disputa*. Madrid: Espasa Libros.

Castellanos, G. (1997). «Aproximaciones a la articulación entre el sexismo y el racismo», disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105118999008> [página visitada octubre 20 de 2013]

Cuesta, A. (2012). “Feminismo, género o reivindicación en el arte del Caribe colombiano: Colectivo La Redhada”. *Revista Brasileira do Caribe*, vol. XII, núm. 24, enero-junio, 425-457, disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=159123802006> [Página visitada en septiembre de 2017].

Corbin et al., (2005). *Historia del cuerpo* (tomos I, II, III). Madrid: Taurus.

Cordero, K. y Sáenz I. (comps.), (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana.

Foucault, M (2003). *Historia de la sexualidad* (Vol I: *La voluntad de saber*; Vol II: *El uso de los placeres*; Vol III: *La inquietud de sí*). (T. Segovia, Trad.), Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Guasch, A. M. (2006). «Doce reglas para una nueva academia: la “nueva historia del arte” y los estudios visuales». En José Luis Brea (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 59-74.

Jabardo, M. (ed.), (2012). *Feminismos negros. Una antología*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Martínez, A. (2004). «La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas». *Revista de Sociología*, núm. 73, 127-152.

Osorio, Z. (2001). *Personas ilustradas. La imagen de las personas en la iconografía escolar colombiana*. Bogotá: Colciencias.

Pedraza, Z. (1999). *En cuerpo y alma: visiones del progreso y de la felicidad*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Phelan, P., y Reckitt H. (2005). *Arte y feminismo*. Nueva York: Phaidon.

Pollock, Griselda, 2007. «Diferenciando: El encuentro del feminismo con el canon». En Karen C. y Sáenz I. (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 141-158.

Preciado, B. (2011). *Manifiesto contra-sexual*. Barcelona: Anagrama.

Restrepo, M. C. (2006). «La representación de una mentalidad». En *Retrato de mujer. De la Colonia a Débora Arango*. Catálogo exposición Sala Suramericana de Seguros, Medellín.

Rivière, Joan (1929). “La femineidad como máscara”. En *Athenea Digital* - núm. 11: 219-226 (primavera 2007) file:///C:/Users/Principal/Documents/Downloads/374-588-3-PB%20(1).pdf

Scott, J. (2008). *Género e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Vigarelo, G. (2005). *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Zanotti, P. (2010). *Gay. La identidad homosexual de Platón a Marlene Dietrich*. México: Fondo de Cultura Económica.

