

# Usted aquí quieta y calladita. Una reflexión sobre la conquista artivista del discurso visual por parte de cinco artistas colombianas

## ***YOU HERE STILL AND SILENT. A REFLECTION ON THE ARTIVIST CONQUEST OF VISUAL DISCOURSE BY FIVE COLOMBIAN ARTISTS***

### **ABSTRACT**

---

This article analyzes, based on the works of Colombian artists: Débora Arango, Clemencia Lucena, Beatriz González, María Eugenia Trujillo and Nadia Granados, the way in which they have managed to conquer a place of critical position regarding social and country's policies, such as: violence, corruption and drug trafficking. In the same way, it is examined how, through the adoption of an activist position, they manage to demonstrate that their status as women does not mean the silencing of their ideas and opinions. Reflecting the emergence of a new attitude in creation, in which, through their visual discourses, they forcefully counteract: the spaces of power and opinion previously occupied only by men and, in turn, the situation of invisibility and stereotyping, to which those women had historically been subjected to in various fields such as the artistic, social and political.

**Keywords:** Colombian artists, activist position, politics, critique, gender perspective

### **RESUMEN**

---

En este artículo se analiza, a partir de las obras de las artistas colombianas: Débora Arango, Clemencia Lucena, Beatriz González, María Eugenia Trujillo y Nadia Granados, el modo en que han logrado conquistar un lugar de posición crítica frente a problemáticas sociales y políticas del país, tales como: la violencia, la corrupción y el narcotráfico. Del mismo modo, se examina, cómo a través de la adopción de una posición activista, consiguen demostrar que su condición de mujeres no significa el silenciamiento de sus ideas y opiniones. Reflejando el surgimiento de una nueva actitud en la creación, en la que, por medio de sus discursos visuales, contrarrestan con contundencia: los espacios de poder y opinión antes ocupados solo por hombres, y a su vez, la situación de invisibilidad y estereotipación a la que habían sido sometidas históricamente las mujeres en diversos ámbitos, el artístico, el social y el político.

**Palabras clave:** artistas colombianas, posición activista, política, crítica, perspectiva de género

## **1 INTRODUCCIÓN: LA IMPORTANCIA DE AMPLIAR LOS ASPECTOS DE ANÁLISIS SOBRE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE LA MUJER COLOMBIANA**

---

Uno de los asuntos pendientes de historiografía actual abordada desde una perspectiva de género, es la ampliación de una genealogía sobre el arte realizado por mujeres de diversas zonas del mundo<sup>1</sup>. Si bien cada vez se incluyen más nombres en el listado universal, aún sigue siendo necesario el desarrollo de dos cuestiones:

1. La descentralización de esta inclusión, es decir, la visibilización de la creación artística de autoras procedentes de escenarios periféricos (lugares apartados o poco reconocidos en el foco internacional).
2. El estudio profundo y análisis acerca de los aspectos fundamentales de sus planteamientos artísticos, teniendo en cuenta su vinculación con las problemáticas y necesidades propias del entorno del que proceden.

En relación con ambos aspectos, este artículo busca contribuir especialmente en la ampliación, conocimiento y reflexión sobre un contexto geográfico específico: el colombiano. Esto se debe a que, aunque se considera relevante la visibilización de nombres femeninos en el medio artístico, es necesario hacer un aporte en el ámbito crítico y conceptual, analizando cómo algunas propuestas contemporáneas desarrolladas por mujeres son permeadas por cuestiones locales, en este caso, problemáticas políticas y sociales del país, como la violencia, la corrupción y el narcotráfico.

Las artistas abordadas en esta investigación son Clemencia Lucena, Débora Arango, Beatriz González, María Eugenia Trujillo y Nadia Granados, quienes se han destacado por utilizar sus obras como verdaderos dispositivos capaces de cuestionar e incluso contrarrestar las dinámicas de opresión ejercidas históricamente en el territorio colombiano. Asimismo, se aclara que el abordaje de este tema se suma al interés creciente por la configuración de una visión feminista más global, capaz de rebasar las visiones estereotipadas de género que el patriarcado ha adjudicado tradicionalmente al arte producido por mujeres.

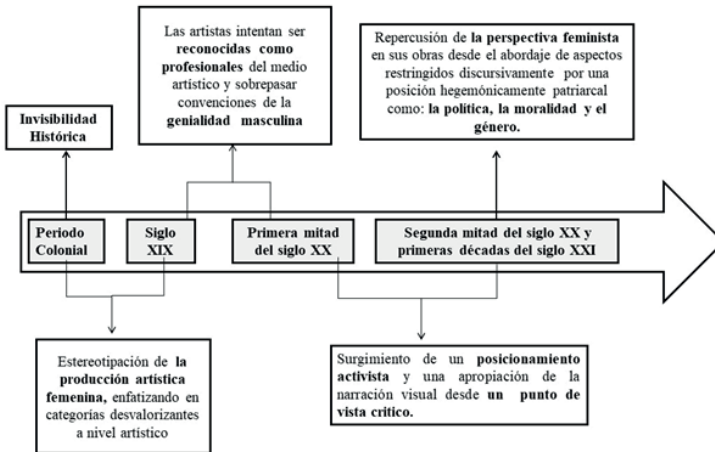
## **2 ANTECEDENTES: DE LA INVISIBILIDAD Y EL SILENCIO IMPUESTO A LA CONQUISTA DEL DISCURSO VISUAL**

---

Para comprender más detalladamente el proceso llevado a cabo por las artistas abordadas en este estudio en su camino por la conquista del discurso visual, es necesario tomar como puntos de referencia, a nivel histórico y conceptual, las siguientes cuestiones: primero, la invisibilidad histórica que ha experimentado el género femenino en el medio artístico; en segundo plano, se aborda la visión estereotipada de la producción artística femenina promovida desde el punto de vista patriarcal; en tercera instancia, la dificultad de las artistas por ser reconocidas profesionalmente; para continuar en cuarto lugar, la repercusión de la perspectiva feminista reflejada en la obra de algunas artistas que comienzan a abordar aspectos antes restringidos discursivamente para su género; y finalmente como principal de este análisis, el surgimiento de un posicionamiento activista y una apropiación de la narración visual desde un punto de vista crítico.

En la línea de tiempo que se presenta a continuación se puede apreciar su evolución cronológica, para poder entender mejor su desarrollo (Fig. 1). Esta comienza con la alusión a la invisibilidad y la estereotipación adjudicadas a la obra hecha por mujeres, tomando como referencia el caso protagonizado en la época colonial por la artista colombiana Feliciano Vásquez, hija del afamado pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, cuya existencia y participación en los trabajos producidos en el taller de su padre fueron mencionados someramente por algunos biógrafos a finales del siglo XIX<sup>2</sup>.

Frente a esto, autores como Serrano (1995) han llegado a señalar que, en las alusiones biográficas<sup>3</sup> y críticas sobre la obra de Vásquez, se puede detectar, cómo el hecho de ser mujer suponía una problemática, ya que alrededor de esta se produjeron opiniones, valoraciones, calificaciones y juicios de valor que ponían en entredicho su autoría y reducían su artisticidad a efectos ornamentales.



**Figura 1.** Línea de tiempo sobre la evolución de la historia de las mujeres colombianas hacia la conquista del discurso visual. (Fuente: elaboración propia).

Continuando, la evolución histórica del papel de las mujeres en el arte colombiano, pasamos al escenario de las exposiciones artísticas del siglo XIX, donde se puede ver el esfuerzo de las mujeres artistas por incluirse en ellas, así como las limitaciones que debieron afrontar en cuanto a clasificación temática, técnica y valoración artística.

Como afirma Serrano (1995), en las reseñas periodísticas<sup>4</sup> de la época se puede ver que, constantemente se hace referencia a sus habilidades manuales, enunciándolas como rasgos distintivos del género, aunque también se puede detectar la necesidad por demarcar una diferenciación entre la producción femenina y masculina. Un ejemplo de ello fue la creación de las secciones de señoras y señoritas dentro de estas exhibiciones, las cuales se idearon

especialmente para agrupar los trabajos de la afluyente participación femenina. Estas zonas expositivas presentaron a manera de gabinete de curiosidades, sin ninguna clasificación ni organización de tipo teórico o técnico. De esta forma se entiende que el lugar de estas mujeres artistas en la escena colombiana ocupaba un área del recinto expositivo que era limitada y diferenciada.

Para argumentar dicha diferenciación, se aludía a dos cuestiones: una vinculada a las técnicas utilizadas y otra ligada a las temáticas abordadas. Con relación a la primera, se enfatizaba que gran parte de las obras presentadas pertenecían a la técnica del bordado, la que no podía incluirse dentro de la categoría artística profesional, ya que formaba parte de las denominadas artes menores. Respecto de la segunda cuestión, se concebía la noción de una temática femenina en la que géneros como el desnudo no formaban parte.

Ya en el siglo XX, las mujeres artistas siguen abriéndose camino dentro y fuera del sistema de las artes. Desde su inclusión a los espacios expositivos y académicos, buscan ocupar un lugar cada vez más sólido y visible. En este contexto, se producen diversas posiciones en el ámbito social por parte de las mujeres, que han repercutido en su papel y desempeño dentro del ámbito artístico. Al respecto la historiadora Socorro Ramírez quien basada en las opiniones de Lola Luna consignadas en un texto titulado *Los movimientos de mujeres: feminismo y feminidad en Colombia (1930-1943)*, señala que en el caso colombiano se han producido las siguientes etapas:

La primera etapa comprendida entre 1930 y 1943, es definida, como un período de “toma de conciencia colectiva y de construcción de los primeros espacios feministas” (Ramírez, 2009, p1) en el que: “La lucha fue entonces por el derecho de la mujer a administrar los bienes, por su independencia económica dentro del matrimonio, por el acceso a la educación secundaria y universitaria, así como a los cargos públicos” (Ramírez, 2009, p1). La segunda etapa, entre 1944 y 1948 las mujeres continuaron la lucha política, con el principal objetivo de obtener derecho al voto:

Esta vez en tanto sufragistas pusieron en cuestión la ausencia de su voz, de su voto y de su condición de ciudadanas. Para reclamar su participación en la vida política, presionaron desde las barras de la Cámara e hicieron giras educativas por todo el territorio colombiano. Surgieron diversas organizaciones y se realizaron dos Congresos Nacionales Femeninos, el primero de los cuales tuvo lugar en 1945 (Ramírez, 2009, p1)

Por su parte, la tercera etapa, datada entre 1949 y 1957, “corresponde con la época de la <<Violencia>> en la que las mujeres seguían la lucha por hacerse escuchar, hasta conseguir en 1954 por fin su derecho al voto” (Ramírez, 2009, p2) durante la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla. Es importante aclarar que en este momento el país estuvo sumergido en un grave conflicto bipartidista en el cual se “estima que más de 190,000 personas perdieron la vida” (Mario, 2004, p.1), lo que produjo consecuencias como aumento de la pobreza y la desigualdad social, desplazamiento, violación de los derechos fundamentales, la cuales afectaron directamente las condiciones de grupos sociales vulnerables como las mujeres.

Con relación a esto, esta autora destaca que, durante este periodo, tres mujeres contribuyeron la lucha por la igualdad de derechos políticos y sociales frente la opresión patriarcal en Colombia, estas fueron: María Rojas Tejada, María Cano y Débora Arango.

Por ejemplo, María Rojas Tejada en el campo de la educación, ya que después de haber estudiado en el exterior y posteriormente ejercido como docente en la Universidad de Georgetown al regresar a “Colombia con el fin de promover la educación de la mujer” (Ramírez, 2009, p.30) se encontró con una serie de obstáculos para llevar a cabo este objetivo, por ejemplo: Al fundar en 1914 en Yarumal (Antioquía) recibió juicios negativos que tachaban esta iniciativa como inmoral, posteriormente:

Se trasladó entonces a la pujante Medellín, pero fue expulsada de la Universidad y luego tuvo que dejar la ciudad por el cerco que le impuso el clero. No alcanzó a llegar a Manizales cuando columnistas de la prensa local pedían a la población no darle alojamiento ni trabajo, pues su presencia era tomada como estímulo a la desmoralización social. (Ramírez, 2009, p.30)

Pero a pesar de ello, continuó con su labor en “Pereira, fundó una escuela mixta y laica, tradujo artículos de feministas europeas y norteamericanas y publicó, entre 1916 y 1918, la revista *Femeninas* sobre los derechos de la mujer” (Ramírez, 2009, p.30)

Por su parte, María Cano destacó en el campo de la acción política, conocida como la Flor del trabajo fue la primera representante femenina en el medio político colombiano, además fue uno de los personajes decisivos en la fundación del Partido Socialista Revolucionario PSR en 1926. Acerca de su voz y acción Ramírez señaló que: “Constituyeron una ruptura con la imagen y función subordinada de la mujer. María encabezó históricas jornadas por libertades políticas y derechos civiles y fue el símbolo de la organización y de la masiva movilización de los trabajadores” (Ramírez, 2009, p.30)

Y finalmente Débora Arango en el campo de las artes, es conocida como una artista irreverente, por sus temas ligados con asuntos políticos y morales, y el enfoque crítico que le concedía a la imagen femenina. (Ramírez, 2009) define la importancia de esta artista, de la siguiente forma: “con la fuerza de sus pinturas de mujeres marginales y desnudos femeninos, desafió al establecimiento patriarcal” (p.30). Por ahora, no me referiré más a esta artista, porque lo haré más profundamente en un apartado dedicado a ella específicamente.

En la obra de esta artista como las de otras a la que se hará mención más adelante, se puede detectar <<el surgimiento de formas específicas de práctica artística>> (Deepwell, 2000, p. 19) que no se limitan a la inclusión de sus obras en el medio artístico, si no, de sus ideas. Esto quiere decir que hay un cambio en la percepción de la creación artística, la cual no se ve más como un conjunto de técnicas prácticas, sino como un proceso más estratégico y profundo. Esto significa que los artistas no solo utilizan habilidades técnicas, sino que también están perfeccionando estrategias más complejas y reflexivas en su labor creativa.

### 3 LA TRANSICIÓN FEMINISTA HACIA LA CONQUISTA DEL DISCURSO

#### 3.1 Inclusión parcial: la realidad política y social, no era un tema de mujeres

Si bien el tema de lo político en el ámbito de la representación en Colombia, hasta entrado el siglo XX, obedecía más a fines institucionales, propagandísticos y encaminados a la construcción de un imaginario de memoria nacional, algunos artistas en la primera y segunda mitad de este siglo encontraron en el arte un escenario para exponer su posición crítica. Pero a pesar de ello, lo político y lo social, parecían no ser asuntos de mujeres, o temas de abordaje habituales para este colectivo.

Clemencia Lucena (1945-1983) fue conocida como una de las primeras artistas que visibilizó su posición política a través de su obra, incluso intentó evidenciar su compromiso social y apoyo a organizaciones y movimientos políticos de oposición al poder imperante como el Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR)<sup>5</sup>, al que pertenecía.

Aunque en la actualidad su obra no es muy conocida, incluso llegó a ser juzgada por adoptar un toque propagandístico y algunas veces idealizado según los fundamentos del MOIR. Autoras como Barón Pino (2011) han destacado que el análisis de su producción, se puede considerar como un interesante documento visual de este movimiento y las preocupaciones sociales de la artista. Del mismo modo, es relevante señalar que en sus procesos artísticos se pueden valorar en dos etapas: antes y después de su vinculación con este. En la primera mostraba su interés por cuestionar la imagen estereotipada de la mujer, especialmente de las reinas de belleza, difundida a través de los medios de comunicación, mientras que, en la segunda, sensibilizada por las problemáticas de desigualdad social del país, decidió apoyar la construcción de la imagen y las ideologías del MOIR.

Con respecto a esta parte de su trabajo, un aspecto que ha llamado la atención a la crítica con perspectiva feminista es el papel que ocupan las mujeres dentro de la representación<sup>6</sup>. Un claro ejemplo de ello es la pintura *Huelga en Bogotá* (1979), (Fig. 2), sobre la cual Barón Pino (2011) indica que, aunque “muestra una escena rutinaria, al tiempo que excepcional, de un grupo de trabajadores en huelga” (p.1). En la composición aparece delimitado el lugar adjudicado para hombres y mujeres, los primeros ubicados en primera fila destacan “por sus uniformes, sus botas y por su presentación como un grupo unido y solidario” (Barón Pino, 2011, p. 1) mientras que, el grupo de tres mujeres dispuestas en el fondo en una zona destinada para la cocina improvisada, apoyan la protesta de los hombres.

Igualmente, es significativo señalar que, según indica esta autora, “las tres mujeres, al igual que varios de los hombres nos miran y sonríen sosegadamente” (Barón Pino, 2011, p. 1) a la vez que paralelamente, se destaca sobre el muro de ladrillos, la frase: “Viva la huelga” (Barón Pino, 2011, p. 1) pintada en letras rojas, lo que revela que todos formaban parte de la lucha, pero tenían diferentes papeles y jerarquías en esta.



**Figura 2.** Clemencia Lucena, *Huelga en Bogotá*, 1978. (Fuente: Clemencia Lucena Pinturas, Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1979).

En la pintura, se puede identificar lo que autoras como Young (1981) denominaron “división del trabajo por género” (p.49), fomentada dentro de una estructura social; por ejemplo, en este caso, se hace visible la adjudicación de “las tareas tradicionales de la mujer: procrear y criar niños, cuidar enfermos, limpiar, cocinar” (Young, 1981, p. 49).

Otro aspecto que llama la atención es que, si bien durante la época en la que fueron ejecutadas estas obras, se hacía cada vez más evidente “la opresión de la mujer en nuestra sociedad como el efecto de los dos sistemas: capitalismo y patriarcado” (Young, 1981, p. 49), a juzgar por la imagen registrada por Lucena acerca de los ideales de lucha del MOIR, esta organización concedía prioridad al derrocamiento del primero y no del segundo.

Otra de las artistas que se considera un referente en el abordaje del escenario político colombiano ha sido Débora Arango (1907- 2005). Aunque los inicios de su producción artística datan de alrededor de 1937, fue a partir de 1948 que se desarrolló su mayor producción sobre este tema y, paradójicamente, en esta misma temporada, su trabajo fue sometido a la invisibilidad, censura y ocultamiento.

Es relevante señalar que el tratamiento que recibió su obra estuvo estrechamente ligado a la manera directa y potente como abordó problemáticas de la sociedad colombiana que hasta el momento no habían sido visibilizadas de manera abiertamente crítica, como la desigualdad social y de género, la doble moral, la violencia y la implicación de los agentes políticos en estos hechos.

Para autores como Schuster (2011), Arango puede ser considerada la primera artista en denunciar “con más intensidad los horrores de aquella guerra civil no declarada” (p.35) que ha tenido lugar en la historia colombiana. Asimismo, argumenta que: “Precisamente por su posición crítica hacia las clases dirigentes y su feminismo combativo, su obra fue descalificada y rechazada por las academias de arte durante mucho tiempo” (Schuster, 2011, p. 39).



Sin restar importancia a este aspecto, a partir de aquí se hace alusión al enfoque iconográfico que le concedió a algunas de sus pinturas basadas en la situación política y social del país. En este caso, se referencia la acuarela *Masacre del 9 de abril* (1948), (Fig. 3). En la que representó de manera intensamente expresiva los sucesos violentos conocidos como el Bogotazo, desatados a raíz del asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán.



**Figura 3.** Débora Arango, *Masacre del 9 de abril*, 1948. (Fuente: Museo de Arte Moderno, Medellín, Colombia).

En palabras de Schuster (2011), la creación de esta obra fue mediada por dos circunstancias, primero la amistad que sostuvo con Gaitán, quien apoyó la exhibición de su obra en 1939 en el Teatro Colón, cuando era ministro de Educación. En segunda instancia por la conmoción que le produjo la descarnada narración de los hechos suscitados por su asesinato, los cuales escuchó por la radio y plasmó casi instantáneamente. De esta forma la imagen construida por Arango denota no solo la crudeza y la violencia de los acontecimientos, sino la repercusión de estos en el estado psicológico del pueblo colombiano.

En esta obra se puede identificar cómo todos los personajes de la representación y su lugar en la composición reflejan no solo el caos y la convulsión de esos momentos, sino la presencia de diversas problemáticas que confluyen:

- El ambiente violento y la agitación del pueblo que según Schuster (2011), se presentan como: “una masa irracional e incontrolable” (p.37).
- El manejo descontrolado y acción abusiva de la fuerza militar en los sucesos.
- El nacimiento de una acción activista femenina en este contexto, representada por la mujer que toca las campanas alentando la resistencia pueblo.
- La doble moral de los representantes de la iglesia: mientras unos huyen de la situación violenta, otros no pierden la oportunidad de observar bajo la falda de la mujer, quien paradójicamente, a pesar de la gravedad del momento, es reducida, ante este tipo de mirada, a una categoría de objeto sexual.

Con respecto a esta pintura, Schuster (2011) destaca que, la narración visual establecida no busca adoptar una postura parcial sobre los personajes implicados que representan distintos grupos sociales, sino que pretende denotar muy claramente el conflicto que se establece entre

ellos y las conductas que se generan en el contexto de la violencia. Igualmente, es pertinente aclarar que a ella no le interesaba hacer alusión, por medio de su obra, a “una posición política abierta” (Schuster , 2011, p.39) a favor de un bando.

Incluso, en sus declaraciones expuestas por Schuster (2011), afirmó que “se vio a sí misma como una persona apolítica” (p.39), aunque, ella “dirigió la crítica inherente en muchos de sus cuadros hacia el sistema” (Schuster , 2011, p.39) buscando registrar muy reflexivamente las consecuencias y secuelas que este propicia.

Otra artista colombiana que se destacó en la segunda mitad del siglo XX por abordar desde una posición crítica la situación política del país fue Beatriz González. Uno de los rasgos que ha distinguido una buena parte de su producción ha sido su manera inusual de retratar íconos nacionales e internacionales, entre los que se encuentran algunos políticos. Según autores como Robayo Alonso (2001), la estrategia de González es plantear una nueva versión de las representaciones de estos personajes que circulan a través de los medios para revertir los valores y significados que representan. De esta manera, busca “subrayar la incongruencia del hecho de convertir a estas personas en instituciones públicas” (Robayo Alonso, 2001, p. 56), o incluso en símbolos patrios, creados con el fin de idealizar una visión de nación, que para ella es necesario cuestionar.

Tengamos en cuenta que la producción de imágenes idealizadas responde a la necesidad de la consolidación de una identidad, lo que resulta un factor relevante para quienes regentan el poder como medida para perpetuar la hegemonía y, a su vez, fomentar en el imaginario del pueblo una idea de nación enmarcada en sus valores y beneficios.

Con sus obras, González se convirtió en una pieza clave del cuestionamiento crítico sobre dichas versiones de identidad nacional. En este caso, se citará la obra *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico* de la que se analizarán dos de sus versiones.

La primera de ellas (Fig. 4A), surgió en el contexto de la toma del Palacio de Justicia el 6 de noviembre de 1985 por parte del movimiento guerrillero M19 y la posterior contra toma llevada a cabo por la fuerza militar, bajo órdenes del gobierno<sup>7</sup>. En esta pintura, la artista, justo un año después de ocurridos estos hechos, representó una reunión sostenida entre el presidente Belisario Betancur y sus ministros con el objetivo de decidir el tratamiento que el Gobierno daría a esta situación. Es importante señalar que el título de esta obra recrea literalmente “la expresión que uno de los ministros le exclamó al líder político ¡Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico!” ( González, 2024, p.1)



**Figura 4.** Beatriz González, primera versión: *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico*, 1986. (Fuente: Museo de la memoria de Colombia <https://museodememoria.gov.co/bga/index.html>). Figura 4B. Beatriz González, segunda versión: *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico*, 1987. (Fuente: Museo de la memoria de Colombia <https://museodememoria.gov.co/bga/index.html>).

En palabras de Ruiz Mendoza (2019), “para González, esa expresión resume el cinismo y la falta de empatía con la cual el gobierno de Betancur asumió la crisis” (p.41) teniendo en cuenta que el desenlace de estos hechos provocó la muerte de “111 personas entre magistrados, funcionarios, civiles, guerrilleros, uniformados; también 11 personas fueron desaparecidas” (Centro nacional de memoria histórica, 2014, p.1). Esta versión transmitía una idea bastante inquietante, pues, a pesar de la siniestra situación que se vivía en este momento, representada por la presencia de un cadáver incinerado sobre la mesa, el presidente junto a su equipo lucía sonriente, con los ojos cerrados. Además, ninguno de los reunidos manifestaba algún tipo de gesto de preocupación o afectación por estos hechos, incluso denotaban más bien evasión.

En la segunda versión (Fig. 4B) se harían cambios en su composición, como la sustitución del cuerpo por un ramillete mortuario compuesto por anturios rojos, reflejando la intensión de estos personajes por sepultar los hechos en el olvido, así como los ojos del mandatario ocultos tras unas coloridas gafas. Vale la pena tener en cuenta que, como ha argumentado Ruiz Mendoza (2019), los ojos de Betancur “sugieren una ceguera voluntaria que, dadas las circunstancias, resulta éticamente condenable” (p.41).

A partir de esta obra, se puede considerar que se produjo un cambio notable en el planteamiento artístico de González, quien se asumió abiertamente como una artista política, incluso llegó a hacer pública la siguiente afirmación: “Decidí ser una artista política porque pensé que los artistas no podíamos permanecer callados frente a una situación semejante. Fue una toma de posición deliberada” (Laverde Toscano, 1999, p. 120). Es así como, desde este momento, parte de su obra ha funcionado como una “crítica mordaz al manejo que este gobierno da a los problemas derivados de la violencia política” (Laverde Toscano, 1999, p. 120).

### 3.2 Resignificación de símbolos: la apropiación crítica del discurso como un gesto político

Para continuar, se hace referencia a María Eugenia Trujillo (1953), una artista que, con su trayectoria y obra, refleja algunas cuestiones antes citadas: Como, por ejemplo, la dificultad por estar inserta en el circuito artístico nacional llevándola a incursionar en la autogestión de sus exposiciones. De igual modo, la censura protagonizada por algunas de sus obras como la serie de Custodias (2013)<sup>8</sup> y Sobretudo, la capacidad de sus planteamientos artísticos de transmitir una posición crítica y transgresora directa.

Estos puntos combinan elementos que provocan un efecto subversivo: la sutileza y el aparente uso inofensivo de los medios expresivos utilizados, como el bordado y trabajos manuales, junto a la intención crítica de los mensajes que comunica a través de ellos. Según esta artista su experiencia de uso de estas técnicas se inició, cuando era alumna de una institución educativa religiosa, en la que, a través de estas, “se enseñaban las letras, así como las normas, la urbanidad y el sometimiento encubierto” (M. Trujillo, comunicación personal, 15 de octubre de 2022).

A lo largo de su proceso artístico, Trujillo decidió optar por la resignificación de símbolos que poseen gran importancia en el imaginario colectivo y que considera que estos deben repensarse. De esta forma, por medio de metáforas visuales habla de “responsabilidades históricas” (M. Trujillo, comunicación personal, 15 de octubre de 2022).

Tal es el caso de la obra *Floreros paralelos* (2017), en la que establece una comparación con un símbolo patrio relevante en la historia de la independencia colombiana: el florero de Llorente de 1810<sup>9</sup>, con uno creado simbólicamente por ella misma (Fig. 5). Según la artista, aparentemente, lo que une a ambas piezas es el hecho de que son objetos decorativos y bellos, pero, en realidad, “los dos están surcados por la violencia” (M. Trujillo, comunicación personal, 15 de octubre de 2022). Si bien ambas piezas no recrean iconográficamente hechos violentos, al verlas juntas recuerdan las problemáticas que han configurado la idea de nación desde el periodo de independencia.



Figura 5. María Eugenia Trujillo, *Floreros paralelos*, 2017. (Fuente: Colección personal de la artista).

Es relevante tener en cuenta que el florero original fue considerado como símbolo de emancipación, y a su vez, objeto conmemorativo por que ha adquirido un significado de símbolo patrio, mientras que el otro se puede considerar como símbolo de intervención de la realidad histórica que no se ve representada en el objeto original. Para comprender mejor esta afirmación veamos la descripción de elementos planteada por la artista.

Para comenzar, menciona la “rama de café como parte de un eje económico” (Trujillo, 2017) que aparece dentro de este objeto, acompañada irónicamente con hojas de coca que se encuentran en su follaje, las que también recuerdan que este aspecto del país también ha estado ligado a los cultivos ilícitos y al narcotráfico.

En la pieza también se pueden observar “unos bananos con moscas que representan la idea de las pestes y las masacres” (Trujillo, 2017), así como la corrupción y la maldad. Igualmente, es relevante destacar que en esta pieza los elementos naturales son símbolos que buscan reproducir metafóricamente las facetas ocultas del pueblo colombiano que se han promulgado en el contexto de violencia. A, continuación se enuncian otros ejemplos:

En primer lugar, algunos animales como la serpiente, que está relacionada con el pecado y el mal; el cuervo, ligado a los malos augurios y la muerte; la rana toro, la cual se alimenta de su misma especie; el colibri, pequeña ave vinculada con la alegría. En segunda instancia, aparecen plantas como el borrachero, la cual esta ligada con los cultivos ilícitos porque, por medio de esta, se extrae la sustancia química conocida como escopolamina. En esta misma línea, la marihuana y la coca; también se pueden ver flores como la orquídea, conocido símbolo nacional, y los lirios y las azucenas, habituales en funerales y sepelios.

Igualmente, otra característica de esta obra que es relevante es que se elaboró con porcelanicon, un material utilizado tradicionalmente en la artesanía, al que no se le otorga un valor artístico. Esta elección de material es intencional, a través de este, propone el debate sobre la creencia de que el arte manual asociado con la mujer enaltece lo material y no la capacidad intelectual de generar ideas. Trujillo denota con su obra que el valor crítico sobrepasa el ornamental.

De forma similar a esta obra, vale la pena mencionar la serie de Dechados que inició desde 2017, en la que aplica esta técnica para dotar a los objetos y estas prácticas de uso ornamental de un nuevo sentido crítico. Tal es el caso de la serie de servilletas que presentan frases relacionadas a la opresión con un tono irónico, como: debo ser obediente, calladita está más bonita, ¡ella se lo buscó!, ¡nadie te va a creer!, ¡estás como gorda! ¿te vas a comer eso?



**Figura 6.** María Eugenia Trujillo, *Usted quieta y calladita*, 2021. (Fuente: Colección personal de la artista).

También, pertenece a la serie de los *Dechados*, la sillita bordada titulada: *Usted quieta y calladita* (2021), (Fig. 6), a la que obedece el título de este artículo. En palabras de Trujillo, su idea de creación partió de una historia familiar, pues, en la época de su juventud, cuando era habitual que las señoritas acudieran a la misa dominical junto a sus familiares o pretendientes con una sillita en la mano, estas debían ser obedientes a los preceptos del contexto cultural y religioso fuertemente patriarcal, a pesar de ver y escuchar, debían permanecer quietas y en silencio. Es decir, evitar la acción y la opinión.

Finalizando la alusión sobre esta artista, se trae a colación una de sus obras iniciales, titulada *Dónde están las niñas* (1998), la que es descrita por la artista como un ejército de mujeres, con el que se busca establecer una reflexión sobre la interrogante ¿en qué lugar están situadas las mujeres?

En sus palabras, la idea era que la pieza evocara una tabla de ajedrez, para hacer alusión al juego de la vida y la posibilidad que tiene la mujer de ser más que una ficha, de ser la creadora de su propio juego. Esta pieza denota una posición de empoderamiento por parte de la artista.

Para concluir, la reflexión sobre el abordaje de lo político por parte de las artistas colombianas ahora se mencionará a la artista Nadia Granados (1978), quien, en su trayectoria durante más de dos décadas, ha logrado crear una obra muy potente y altamente crítica de la sociedad colombiana respecto de la moralidad, la política y el género.

En este caso, se destaca principalmente su enfoque crítico del contexto político, en el que se identifican claros elementos simbólicos como: Su cuerpo funciona como soporte y transmisor de denuncia; El espacio público como escenario para irrumpir críticamente en sus dinámicas de poder; La imagen corporativa de la marca Colombia, actúa como un indicio de los responsables de estas condiciones de violencia y opresión, así como de su impunidad.

La combinación y maduración discursiva de estos factores, se puede identificar de forma más contundente en el proyecto *La fulminante* (2013)<sup>10</sup> el que a través de la creación de un alter ego que ironiza el estereotipo de la mujer latina provocativa y sensual, altamente visible en productos mediáticos como el reggaetón, las narconovelas y la pornografía, plantea una posición crítica frente a problemáticas sociales y políticas del país y sus responsables.

Como su nombre lo indica, este personaje fulmina, bombardea, irrumpe, ataca, contrarresta, la aparente normalidad nacional con una propuesta multimedial compuesta por performances, video creaciones y espacios web, los cuales llegan a funcionar como verdaderos vehículos de resistencia.

Desde hace varios años, esta artista, a través de las irrupciones físicas y virtuales de este personaje, ha conseguido evidenciar las trampas que la misma cultura del espectáculo en convenio con los entes de poder han ido insertando en el imaginario del pueblo colombiano. Bajo la identidad aparentemente inofensiva y atractiva de *La fulminante*, se apropia de sus características técnicas, discursivas e iconográficas, para dejar claros sus mensajes ocultos, su artificialidad y su capacidad alienante.

Esta artista encarna una visión completa, compleja, integral y contundente de la nueva posición activista de la mujer artista. Rebase todos los tópicos. Subvierte los artificios que el poder oscuro y hegemónico ha creado por medio de la cultura del espectáculo en el país. En su proceso de creación estudia, analiza, descifra, encarna y deconstruye estos arquetipos desde aspectos que forman parte de la realidad social actual en Colombia, como: la impunidad, la naturalización de la violencia, la estereotipación de la cultura colombiana respecto al narcotráfico, etc.

Es importante aclarar que una de las cuestiones relevantes en torno a la producción de Granados es su intención ferviente por romper el silencio existente frente a la injusticia, la violencia social e impunidad que continúa siendo protagónica en la historia del país. Como un ejemplo de ello, se puede citar la obra *Oración contra el silencio* (2013), en la que reprodujo, por medio del video performance apartados del discurso denominado *Oración por la paz* que Jorge Eliecer Gaitán presentó durante la marcha del silencio el 7 de febrero de 1948. Al parecer, en este caso Granados, encarnó al personaje de *La fulminante*. Se lo dirigió al presidente Juan Manuel Santos, a quien le pedía “explicaciones por la dolorosa impunidad, la corrupción y los crímenes de estado” (Hemispheric Institute, 2013, p. 1).

La escena presentada por Granados es a su vez inquietante y trasgresora debido a que expone su discurso, cuestiona y, desde la retórica posporno, paralelamente, exhibe y estimula sexualmente su cuerpo con fuerza e ímpetu, mientras emite con furia e intensidad frases como: “Bajo un silencio clamoroso, selladas las bocas, históricamente silenciadas a punto de bala y motosierra [...] Señor presidente: a pesar de todo el terror que nos enluta, los corazones siguen de pie, aún palpita la conciencia de este pueblo” (Hemispheric Institute, 2013, p. 1).

Frente a la construcción retórica que la artista ha propuesto en esta obra, se debe traer a consideración otra antes citada: *9 de abril*, de Débora Arango, realizada en 1950, para recordar cómo en el 2013, nuevamente se hace reminiscencia a Gaitán y en este caso, en un discurso cimentado entre los ideales de paz, denuncia y búsqueda del fomento conciencia crítica sobre el panorama del país. Del mismo modo, tanto Granados como Arango en sus obras incluyen una mujer que proclama e incita la protesta, clama por el cambio. Este personaje en ambos planteamientos es una mujer que discrepa con las nociones tradicionales de moralidad. Aunque aparenta ser solo un objeto de seducción, actúa como un sujeto político, activo que se manifiesta frente al injusto contexto de violencia del que forma parte, contra su voluntad.

Continuando con este orden de ideas, ahora se hará referencia al proyecto denominado *Colombianización* (Fig. 7), con el que obtuvo el primer lugar en el premio XI Premio Luis Caballero<sup>11</sup>. La investigación realizada para la creación de esta obra, según la artista, surgió: “Como una

pregunta sobre la manera como los medios y la propaganda han conformado una visión de la realidad política de Colombia” (Rincón, s.f).

En esta propuesta se cuestiona abiertamente el imaginario mercantilizado llamado Colombia. Promulgado dentro y fuera del país por medio de la cultura del espectáculo y las campañas de marketing diseñadas por los sectores políticos y empresariales, Granados busca dismantelar dichos estereotipos y sus dinámicas narrativas.

Dos ejemplos de ello, son: por un lado, las narconovelas que se han insertado de forma aparentemente inofensiva en el ocio y el espectáculo ofertado por la televisión colombiana que se ha exportado al exterior. Por otro lado, los productos visuales y audiovisuales de campañas diseñadas para fomentar la creación de la marca país, en este caso como la conocida como *Colombia es Pasión*, la cual fue creada en el 2005, en el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, y tenía como objetivo ofrecer una imagen progresista sobre el entorno y la situación interna del país, aunque paradójicamente estuviera atravesando por el aumento de situaciones de violencia como los falsos positivos.

Respecto a los estereotipos creados en torno a la marca país, la propuesta planteada por Granados en *Colombianización*:

Desarrolla el lado B de este tipo de campañas. Valiéndose de la hiperexageración, por una parte, agrupa y refuerza los clichés que expresan una parte de lo peor y más nocivo del ethos colombiano, y por otra, evidencia cómo la globalización y su imposición en un país como Colombia ha devenido en distopía, donde la violencia es parte constitutiva de su ADN (Peña, 2022, p. 1).

Así retoma el imaginario construido con base al narcotráfico para evidenciar la violenta realidad encubierta, utiliza como estrategia el lenguaje audiovisual de los productos de ocio protagonizados por personajes con fuerte carga simbólica en estos hechos, cuyas apariencias, acciones y discursos son acentuados.

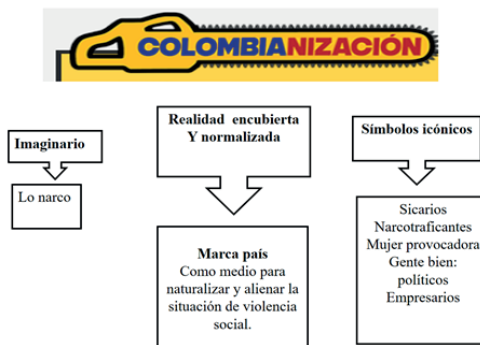


Figura 7. Estructura conceptual del proyecto Colombianización de Nadia Granados. (Fuente: elaboración propia).



De esta manera, en palabras de Peña (2022), la estrategia discursiva de Granados “es abrumar al espectador con información, con sonido, con imágenes, con signos de identidad” (p. 1). La propuesta expositiva está conformada por videos, instalaciones, performances y una página web.

La unión de estos configura una experiencia de inmersión que impacta en los espectadores que circulan por las salas y se encuentran con cuatro videos presentados en pantallas de gran formato, titulados: *Plata o plomo*, *Somos la gente de bien*, *BRVNDVLVND* y *Capitalismo Gore*.



**Figura 8A.** Nadia Granados, fotograma del video *Plata o plomo*, 2022. (Fuente: <https://colombianizacion.com/>).

**Figura 8B.** Nadia Granados, fotograma video: *BRVNDVLVND*, 2022. (Fuente: <https://colombianizacion.com/>).

**Figura 8C.** Nadia Granados, fotograma del video *Capitalismo Gore*, 2022. (Fuente: <https://colombianizacion.com/>).

**Figura 8D.** Nadia Granados, fotograma de video *Gente de bien*, 2022. (Fuente: <https://colombianizacion.com/>).

El primero de estos, *Plata o plomo* (Fig. 8A) ironiza la mercantilización y el uso de esta frase de Pablo Escobar immortalizada en las narconovelas, incluso su inserción como parte de la idiosincrasia del país, naturalizando este tipo de hechos y sus efectos. El segundo, *BRVNDVLVND*, (Fig. 8B) satiriza la construcción de la realidad ficcional a través de los medios de comunicación o, como lo denomina la misma artista “telerealidad marca ficción” (Peña, 2022, p. 1).

En tercera instancia, el video *Capitalismo Gore* (Fig. 8C) remite a reflexiones planteadas por la transfeminista Sayak Valencia en la que propone la existencia de una serie de situaciones y personajes especialmente masculinos que “utilizan la violencia como medio de supervivencia, mecanismo de autoafirmación y herramienta de trabajo” (Granados, s.f.).

El mensaje de estas piezas se ve reforzado con una inquietante experiencia inmersiva titulada *Gente bien*, compuesta por un video (Fig. 8D) y una instalación de unos maniqués caracterizados con capirotos blancos similares a los de Ku Klux Klan que, paradójicamente llevan impresa la frase: *Gente de Bien* rematada con una cruz esvástica. Todo este conjunto adquiere más fuerza crítica, a través de las imágenes y la canción que forma parte del video, cuyo coro versa: “Somos la gente de bien, Solución tiro en la sien” (Granados, s.f.).

Como en planteamientos anteriores, la propuesta de Granados es incisiva, intensamente crítica y directa. Denuncia la participación de personajes políticos en la atmósfera de violencia que vive el país. Además, para complementar el recorrido simbólico del grupo de obras, aparecen los siguientes elementos en la sala contigua:

Una moto sierra eléctrica con la palabra colombianización debidamente iluminada; televisores que proyectan personajes masculinos que la artista construyó e interpretó, los cuales encarnan el tipo de sujeto que sigue al pie de la letra los preceptos de una masculinidad tóxica (Peña, 2022, p.1).

Cada uno estos elementos, forma parte de una estrategia artista de la artista, donde el discurso que configura enfrenta al espectador con una realidad inquietante y con una intención marcadamente transgresora. Asimismo, frente a esto, es relevante apuntar que el término *artivismo*<sup>12</sup> hace referencia a la creación artística que se enfoca en la adopción de una postura crítica con relación a una problemática específica. Vale la pena señalar que, como planteó Marc Augé citado por Pérez-Rubí (2021), un rasgo característico de estas nuevas dinámicas discursivas generadas en el arte contemporáneo, es que “al proponernos lo que vemos todos los días” (p. 66), por medio de imágenes duras y descarnadas, potenciadas a través de la ironía, logran perturbar y transformar “los objetos usuales y familiares en objetos de reflexión y, por eso, lejos de sublimar lo real, lo subvierten” (Pérez-Rubí, 2021, p. 66).

En este caso, todas las partes que conforman la propuesta de Granados subvierten sin reparos la noción estereotipada de colombianidad. Mediante la combinación de estos elementos, ella saca la imagen de personajes ligados a la violencia de su aparente normalidad y naturalización. En sus palabras también establece una concienzuda “revisión sobre las masculinidades y la violencia en Colombia” (Granados, 2023, s/p). Representa irónicamente estereotipos como el empresario, el político y el sicario, adoptando la identidad del drag king. Según (Valencia, 2020), el uso de este recurso:

En contextos altamente violentos como el mexicano o el colombiano no es sólo un despliegue hiperbólico y espectacular de la masculinidad machista para el entretenimiento de un público que asiste a un espectáculo travesti, sino que su dimensión crítica se extiende hacia el cuestionamiento de estructuras políticas (p. 4).

Asimismo, esta autora ha llegado a señalar que artistas como Granados asumen su “cuerpo como recurso corpo-político” (Valencia, 2020, p. 4), siendo el cuerpo y las acciones producidas por este, transmisores simbólicos directos de su posición crítica. Así, la obra de esta artista es resultado de una profunda indagación teórica y análisis semiótico, donde desarticula magistralmente tópicos normalizados.

En cuanto a la imagen femenina y su participación en la colombianización representada por Granados, parte de la construcción llevada a partir de su proyecto *La fulminante*, en el que “reapropia la imagen de latina sexy y ardiente, un remanente de la colonialidad del ver hacia las mujeres racializadas y lo mestiza con un lenguaje político y erótico” (Valencia, 2020, p. 7). Por lo general una de las trampas del espectáculo es utilizar la erotización del cuerpo con el objetivo de alienar y no de concienciar o abrir mentes como lo plantea, la artista.

Otro componente importante de esta propuesta es la performance denominada por la artista como cabaret político. En esta, utilizando una estética gore, desarticula de manera contundente el show mediático que se ha creado para encubrir la violencia.

En una las acciones que forma parte de *Colombianización*, Granados apareció en la sala con una apariencia inquietante: el área superior de su cuerpo, desde su cintura, estaba contenida en una gran bolsa de plástico transparente. Al interior de esta se encontraban unos globos repletos de sangre de cerdo que ella fue estallando con sus manos. A medida que se desarrollaba este acto, se confeccionaba una impactante imagen que causaba extrañeza y rechazo, sensación reforzada por el desagradable hedor que emitía este fluido. Según Peña (2022), en esta performance el cuerpo de la artista comunica conceptualmente el siguiente mensaje: “Mientras disfrutamos el show un país bañado en sangre es ignorado” (p. 1).

De esta forma, tanto en el cabaret como en las demás partes que conforman esta propuesta, se puede ver el complejo sistema creado por la artista, en el que articula en términos generales, los siguientes elementos transmisores de mensaje (Fig. 9):

- El enfoque posporno como una postura estratégica capaz de parodiar la explotación y la estereotipación femenina.
- El uso simbólico de las estéticas drag king y gore, para articular una mirada crítica respecto a la frivolidad de la violencia y sus participantes.

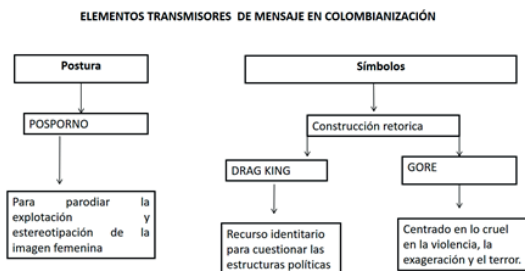


Figura 9. Elementos transmisores del mensaje de *Colombianización*. (Fuente: creación propia).

Por otro lado, uno de los aspectos que se deben destacar en relación con este proyecto artístico, junto a otros de Granados, es su intención de no guardar silencio frente a los hechos violentos, los autores y las dinámicas de poder que se ocultan detrás de estos.

## 4 CONCLUSIONES

---

A lo largo de este análisis, se ha podido evidenciar el camino recorrido por las artistas citadas desde la búsqueda de la inclusión en los espacios artísticos y políticos, hasta la apropiación de sus obras como escenarios propicios para transmitir un discurso crítico y, de esta manera, contribuir a la intervención del sistema del que forman parte.

Igualmente, se ha detectado en ellas el surgimiento de una conciencia del poder formativo y discursivo de las imágenes, las cuales no tienen duda en analizar, deconstruir, crear y utilizar para generar nuevos sentidos.

También, se ha identificado que emplean estrategias similares a las que se han usado para su instrucción, dominación y alienación. Ahora las usan para revertir y desarticular los discursos que normalmente estas transmiten. En los casos expuestos, especialmente en los de González, Trujillo y Granados, se puede ver cómo estas se valen de su dominio y destreza en los medios elegidos, para intervenir y utilizar sin ningún reparo los símbolos y los significados que estos emanan. Haciendo de la retórica de la imagen el arma propicia para abordar en el campo de la representación la crítica al contexto social y político.

De forma similar, se ha encontrado que trabajos como el de Arango, González, Trujillo y Granados denotan que no tienen miedo de mostrar su empoderamiento, ni su vulnerabilidad. Demuestran en su discurso que conocen sus alcances y poderes, y los asumen como medios de posicionamiento político.

Esto revela, como hizo evidente Trujillo en su obra *Donde están las niñas* (1998), que ellas no son fichas, sino las conductoras del juego, creadoras de sus propios discursos, comunicados irónicamente a manera de ornamentos, formatos mediáticos y del espectáculo. Ellas no permanecen ni quietas ni calladitas. Por lo contrario, han hecho de sus propuestas artísticas verdaderos escenarios de reflexión, visibilidad, confrontación y participación activista.

## 5 REFERENCIAS

Barón Pino, M. S. (2011). *Pekín informa: feminismos y militancias en Clemencia Lucena*. Obtenido de <http://www.revistavozal.org/?p=765>

Centro nacional de memoria histórica (5 de noviembre de 2014). Palacio de Justicia. Obtenido de <https://centrodememoriahistorica.gov.co/tag/palacio-de-justicia/#:~:text=Durante%20la%20toma%20por%20parte,tambi%C3%A9n%2011%20personas%20fueron%20desaparecidas.https://doi.org/10.2307/j.ctv14jx8fd.5>

Deepwell, K. (2000). *Nueva crítica feminista de arte*. Catedra.

Díaz Aguirre, A. (2022, 27 de febrero). “La ‘Colombianización’ es una enfermedad”: Nadia Granados, ganadora del Premio Luis Caballero. *Diario criterio*. <https://diariocriterio.com/nadia-granados-colombianizacion-premio/> <https://doi.org/10.14483/25009311.21237>

González, B. (1996). *Las delicias*. Recuperado el 10 de mayo de 2023, de <https://museodememoria.gov.co/bga/delicias.html>

Granados, N. (s.f.). *Colombianización.com*. Obtenido de <https://colombianizacion.com/capitalismo-gore/>

Hemispheric institute. (19 de 01 de 2013). *Nadia Granados, La Fulminante: Oración contra el silencio*. Recuperado el 31 de 05 de 2023, de <https://hemisphericinstitute.org/es/enc13-exhibitions-installations/item/2076-enc13-ngranados-fulminante.html>

Laverde Toscano, M. C. (1999). Desplazamientos, decisiones y transitos en la obra de Beatriz González. *Nomadas*(10), 108-122.

Peña, P. (03 de 31 de 2022). Colombianización: una enfermedad que requiere cura. *artishock revista de arte contemporaneo*. Recuperado el 10 de octubre de 2022, de <https://artishockrevista.com/2022/03/31/colombianizacion-nadia-granados/> <https://doi.org/10.33110/cimexus170204>

Pérez-Rubí, A. (2021). *Artivismo: El poder de los lenguajes artísticos para la comunicación política y el activismo*. Editorial UOC.

Rincón, O. (s.f.). *Nadia Granados*. Obtenido de <https://nadiagranados.com/inicio/colombianizacion/>

Robayo Alonso, A. (2001). *La crítica a los valores hegemónicos en el arte colombiano*. Convento Andrés Bello.

Ruiz Mendoza, M. (2019). Reinenciones del archivo: imagen, historia y memoria en la obra de Beatriz González. *Revista de Estudios Colombianos*(54), 39-49. <https://doi.org/10.53556/rec.v54i0.68>

Schuster, S. (2011). Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria. *Revista de Estudios Colombianos*, 35-40.

Serrano, E. (1995). La mujer y el arte en Colombia. En M. Velásquez, *las mujeres en la historia de Colombia (Tomo: III Mujeres y Cultura)*. 256-273. Grupo Editorial Norma. <https://doi.org/10.2307/jj.2059209.17>

Trujillo, M. E. (3 de noviembre de 2017). Conozca la exposición “floreros paralelos”. (C. tv, Entrevistador) Recuperado de <https://www.facebook.com/citytv.com.co/videos/10155459724284475/>

Valencia, S. (2020). Nadia Granados y el Drag King Gore. *Sociocriticism*, 1(35), 2.

Young, I. (1981). Marxismo y feminismo, más allá del “matrimonio infeliz” (una crítica al sistema dual). En L. Sargent, *Women and revolution, a discussion fo the unhappy marriage of marxism and feminism*, 43-69. South End Press.

## 7 NOTAS

1. Es conocido que, a raíz de la interrogante *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* planteada por Lynda Nochlin en 1971, se evidenció no solo la invisibilidad y la exclusión de las mujeres artistas en la narración histórica, sino la conciencia que esta debía ser “decisivamente reinterpretada y remodelada” (De la Villa, 2003, p.1), ya que, había sido escrita en términos patriarcales.

Por su parte, Griselda Pollock, en sus publicaciones “*Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*” (1988) y “*Differencing the Canon: Feminism and the Writing of Art’s Histories*” (1999), reforzó la necesidad de revisar y reescribir los términos y valores de género adjudicados hasta el momento en la historia del arte. Por ejemplo, propuso reevaluar el canon tradicional del artista que excluía a la mujer de esta categoría, desnaturalizar el concepto de genio asociado exclusivamente a los hombres y fomentar la inclusión de un enfoque interseccional en la historia del arte, a través del que se comienza a conceder relevancia a factores identitarios como, raza, clase, origen geográfico y género en la creación de la obra, su valoración en el ámbito crítico e histórico.

Abiertas estas nuevas vías de estructuración y reflexión histórica, surge una metodología feminista en la forma de escribir y resignificar de forma inclusiva el papel de la mujer artista y de sus creaciones. Según, autoras como (Ballester, 2010) este enfoque metodológico se puede definir como:

Un conjunto de estrategias que permiten la autorreflexión y en el caso de la Historia del Arte, permiten sacar a la luz las aportaciones llevadas a cabo por las mujeres artistas ignoradas o únicamente presentadas como musas o seguidoras de los movimientos artísticos encabezados siempre por los hombres (Ballester, 2010, p.7)

De esta manera, entre los cambios que su implementación ha producido en el campo de la historia del arte, se destacan los siguientes: la visibilización de artistas olvidadas y marginadas, del mismo modo, la reinterpretación y revalorización de sus obras, abarcando en su lectura, aspectos ligados con la identidad de género, la sexualidad y las dinámicas de poder. De igual

forma, esta perspectiva ha contribuido en el enriquecimiento de la genealogía, a través de la inclusión de nuevas narrativas, que promueven la diversificación, superando las limitaciones raciales, étnicas, socioeconómicas y culturales de las artistas, lo que significa que, a partir de aquí, la lucha y la conquista de la mujer en el arte, no se reduce solo a la visibilización de las mujeres blancas occidentales.

Asimismo, esta visión incluye una revisión más consciente del contexto social y político donde estas creadoras producen su obra. Se examinan condiciones estructurales como el patriarcado influyen, que no solo en la forma que son valoradas e interpretadas, sino también en las transformaciones llevadas a cabo en la práctica artística por parte de las artistas, estas se han permitido explorar nuevas técnicas, temas y han manifestado una nueva actitud en la creación: el artivismo por medio de cual, abarcan ámbitos como: cuestiones de género, derechos humanos y justicia social.

2. Entre los que se destacan: José Manuel Groot con su publicación del año 1859, titulada: *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce y Ceballos: pintor granadino del siglo XVII*; Roberto Pizano en el texto *Biografía de Gregorio Vásquez* de 1936; Eugenio Barney Cabrera en *Notas para la historia del arte en Colombia de la colonia a la república de 1971*, y Eduardo Serrano en *La mujer y el arte en Colombia* de 1995.

3. Por ejemplo, (Groot, 1859: 7), en el apartado dedicado a la biografía de Gregorio Vásquez, mencionó que el artista tenía una hija que le ayudaba a pintar en el taller, pero no enunció ni siquiera su nombre. Por su parte, (Pizano, 1936), en el texto biográfico que escribió sobre su padre, la reconoció como pintora del taller e incluso le atribuyó algunas obras, exponiendo el siguiente argumento: <<aún, cuando no hay obras suyas firmadas, en el frontispicio de la mesa del altar en que está la predicación de San Francisco y el altar del Calvario, hay ocho cuadros en cada uno, enmarcados en ricas tallas, que solo pueden ser obra de sus manos>> (Pizano, 1936: 111).

Igualmente, argumenta esta adjudicación en el hecho que la obra posee detalles minuciosos como las texturas y bordados de las prendas de los personajes forman parte de las imágenes, frente a lo que concluye que posee una <<fastuosa imaginación femenina (...) al verlo no puede dudarse de que está hecho por una mujer>> (Pizano, 1936: 111). En oposición a esta valoración, (Arbeláez Camacho & Gil Tovar, 1968 citados por Barney Cabrera, 1971), indicaron de forma despectiva respecto a la atribución de Pizano, que:

Suponer, sin más información, que, porque en los talleres pueda haber una fastuosa imaginación femenina, las obritas (sobre la vida de San Francisco Javier y del Calvario, en la iglesia de San Ignacio de Bogotá) sean de la casi desconocida Feliciano, es mucho imaginar, y sólo el afecto grande con que Roberto Pizano se entregó a la apología de Vásquez explica la atribución (Barney Cabrera, 1971: 73).

4. Por ejemplo, en la reseña publicada en *Papel periódico ilustrado* Nro 110, año V, 15 de febrero de 1887, se describe la presencia femenina en esta sección, bajo características adjudicadas a la feminidad como la belleza y la bondad y la condición tradicional de musa, de la siguiente manera:

El bello sexo, musa inspiradora de toda creación bella, la que con mágico atractivo es móvil eterno para el hombre, ha prestado siempre su colaboración al arte, estampando en sus obras la delicadeza y la inspiración de su alma. Aquí están pomposamente representadas, en un salón especial, las notables obras de las señoras y señoritas colombianas que, á más de prestarse á embellecer esta Exposición, han mirado en ella con su bondad acostumbrada, una nueva manera de proteger al desvalido por medio de la beneficencia (Primera exposición anual de la escuela de bellas artes (segunda parte), 1887: 225)

Por su parte, en la edición de Papel periódico ilustrado Nro 111, año V, 1 de marzo de 1887, además de hacer de nuevo alusión a esta sección bajo la categoría de la belleza, también se destaca la inclusión en la sala de relevantes maestros masculinos, que según este texto le añaden valor a lo expuesto. A continuación, se presenta un fragmento de la reseña donde se ve reflejado este enfoque:

Sin duda, la joya de la exposición, es el hermoso salón destinado a las obras de las señoras, en el cual se expusieron también otras de sobresaliente valor, por el nombre sus autores, por el mérito artístico ó por la inmensa laboriosidad con que fueron hechos. Así, por ejemplo, allí estaba el busto de Napoleón I de Cánova; los de Bolívar y el Virrey Ezpeleta, por Terenari; dos pequeños dibujos originales de Miguel Ángel y del Guernico, el Calvario, cuadro de Rubens copiado por Van Dink; un bello niño dormido, estatua en mármol de autor desconocido; muchos bustos de origen extranjero y de bastante mérito: el cristo grande estatua en madera, por nuestro modesto escultor D. Bernabé Martínez; un rico medallón con preciosos relieves ejecutado sobre plata, que representan escenas del paraíso perdido; y cuadros al óleo, aguadas, miniaturas, aguazos, pinturas en porcelana y seda etc., etc., en que se revelaban los sobresalientes talentos con que para las artes están dotadas las señoras y señoritas bogotanas (Primera exposición anual de la escuela de bellas artes (segunda parte), 1887: 243)-

5. El Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR) fue un partido político fundado por Francisco Mosquera en Colombia en 1970 y se enfocó en la ideología marxista-leninista centrándose en la lucha de clases como “Reivindicación campesina” ( Díaz Jaramillo, 2011, p.141), la defensa de los derechos de los trabajadores” reforma agraria” (Díaz Jaramillo, 2011, p.141) y su oposición al imperialismo.

6. La crítica de la representación femenina en el arte ha sido abordada por varias autoras feministas; estas han proporcionado análisis exhaustivos, profundos y objetivos sobre cómo se han representado las mujeres y qué consecuencias tienen estas representaciones. Estos son algunos de los más influyentes:

Uno de los debates pioneros en este ámbito es el artículo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* publicado por Linda Nochlin en 1971, antes citado, en este sostiene que las instituciones patriarcales han obstaculizado el acceso de las mujeres a las mismas oportunidades en el arte que los hombres, lo que ha llevado a una menor visibilidad y reconocimiento de las artistas femeninas. Además, examina cómo las mujeres han sido representadas en el arte, en su mayor parte de manera objetivada y bajo la mirada masculina.

También se debe destacar nuevamente el aporte de Griselda Pollock, su investigación se enfoca en cómo las artistas y las mujeres han sido marginadas y representadas en la historia del arte.



Pollock analiza las dinámicas de género y el poder en la representación artística en libros como *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art* (1988), y propone una reescritura de la historia del arte que incluya a las mujeres como creadoras y no solo como musas u objetos.

Asimismo, se destacan los planteamientos que esta autora que junto Rozsika Parker presentó en “*Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*” (1981) donde analiza críticamente cómo las mujeres han sido representadas en el arte y cómo estas representaciones refuerzan y reflejan las ideologías patriarcales. Este ensayo es significativo porque examina tanto las representaciones como las estructuras institucionales que las sustentan.

En este orden de ideas se debe destacar a Laura Mulvey, quien fue conocida por su trabajo en teoría del cine, con su ensayo “Placer visual y cine narrativo” (1975) ha tenido un impacto significativo en la crítica de la representación femenina en todas las esferas del cine, indagando sobre la noción de mirada masculina, bajo la cual revela cánones y características esencialistas en los que el pensamiento patriarcal cimienta la imagen femenina y por ende el papel que esta ocupa en la sociedad.

Igualmente se destaca a la comisaria y crítica de arte Lucy Lippard quien ha contribuido en la revisión de la historia del arte desde la perspectiva feminista, ya que consideraba que el arte es “un sistema de valores, una forma de vida, una estrategia de cambio” (Lippard, 1980 citada por Villegas Morales, 2003), el cual debía ser constantemente releído, analizado y resignificado. En su libro “*From the Center: Feminist Essays on Women’s Art*” (1976), Lippard examina la obra de artistas mujeres y su lucha por ser reconocidas en un mundo del arte dominado por hombres. También ha escrito sobre cómo el arte feminista puede desafiar y cambiar las normas y expectativas sobre el género.

Otra autora relevante en la reflexión sobre la representación femenina desde una mirada feminista fue Linda Nead, quien en su texto *El desnudo femenino arte, obscenidad y sexualidad* (1998) propuso un análisis crítico sobre los valores esencialistas que la lectura patriarcal ha otorgado al desnudo femenino, debatiendo directamente la postura de Kenneth Clark registrada, en el libro *El desnudo: un estudio de la forma ideal* (1996). Igualmente, Nead en su publicación, reveló el surgimiento de una nueva actitud por parte de las mujeres artistas, en la que asumen su cuerpo desnudo como un verdadero vehículo de posicionamiento crítico y de resistencia.

7. Según (Orozco Espinel, 2016) “La Toma y la Contra Toma al Palacio de Justicia es una de las mayores tragedias que ha golpeado a la justicia colombiana” (p.103) no solo por la crueldad de los hechos que dieron como resultado un alto número de muertos y desaparecidos, sino también por la difusa explicación sobre el desenlace y las responsabilidades de los participantes: el gobierno, el grupo guerrillero y la fuerza militar. Por su parte (Vega Cantor, 2015) ha registrado el desarrollo de este suceso, así

El 6 de noviembre de 1985 a las 11:30 de la mañana, un comando del M-19 se tomó el Palacio de Justicia, con la pretensión de efectuarle un juicio público al gobierno de Belisario Betancur por su incumplimiento de los acuerdos de paz, firmados un año antes. La reacción de las fuerzas represivas del Estado colombiano fue brutal y después de 28 horas retomaron el Palacio, tras haberle prendido fuego a la edificación, y dejar un centenar de muertos, luego de lo cual procedieron a secuestrar a doce personas, que inicialmente fueron trasladadas a la Casa del Florero, y de allí fueron conducidas a

instalaciones militares, en donde se les sometió a torturas y luego se les desapareció (p. 108).

8. Pieza que formó parte de la exposición *Mujeres ocultas*, presentada en el Museo Colonial - Museo Santa Clara en 2014. El partido Voto católico por Colombia interpuso una demanda para impedir que esta fuera abierta al público, tachando sus obras como inmorales. Dichas acciones legales no prosperaron y finalmente se logró inaugurar esta muestra.

9. Este objeto es conocido en la historia colombiana como una de los principales símbolos patrios, que representan el inicio de la independencia de la colonia española, según se ha registrado en crónicas de la época, que este florero el “20 de julio de 1810 dio origen a la disputa entre el español Llorente y el americano Morales, que causó la asonada de ese día y el principio de la guerra de la independencia” (Sinning Telléz, 2010: 12)

10. A través de la página web <https://lafulminante.com/> se puede acceder a un amplio archivo de imágenes y videos que conforman este proyecto

11. El premio Luis Caballero, creado por el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) en Bogotá desde el año 1996, es uno de los principales reconocimientos que se otorgan en el panorama del arte contemporáneo colombiano actual. El objetivo de esta convocatoria que se realiza cada dos años es promover y fomentar la trayectoria de artistas mayores de 35 años y de esta manera brindar “promoción, acompañamiento y financiación a su producción artística” (Galería Santafe, 2024, p,1)

Es importante destacar que esta mención se creó como homenaje al artista Luis Caballero cuya obra ha sido considerada un símbolo de trasgresión frente a la representación tradicional de identidad, ya que fue el primero en abordar el desnudo y sexualidad masculina desde una perspectiva queer. Así, siguiendo el camino trazado por este Caballero, esta convocatoria abre espacio a la ejecución de proyectos que aborden paralelamente la dimensión “obra-espacio y contexto” (Galería Santafe, 2024, p,1) y desde año 2010 se enfoca especialmente en proyectos que abarquen la instalación y la intervención posibilitando así “que se reconozca una constante transformación de los lugares gracias a la mediación del arte, así como la oportunidad que el trabajo artístico se desenvuelva libremente en una relación latente con el contexto” (Galería Santafe, 2024, p,1).

12. En términos generales, la expresión *artivismo* se usa para hacer referencia a la fusión entre arte y activismo, entendiéndose que el arte puede funcionar como una potente herramienta de activismo político y social. La reflexión sobre esta perspectiva de la creación artística tiene raíz en planteamientos como los de Lucy Lippard, registrados en su texto: *Get the Message? A Decade Of Art For Social Change* (1984) en el que alude al surgimiento de un arte comprometido políticamente en el que los artistas abordan directamente aspectos políticos y sociales.

Posteriormente, en este campo de estudio se destacan contribuciones como: la publicación *Ethno-Techno: Writings on Performance, Activism, and Pedagogy* (2005) del artista Guillermo Gómez-Peña, en la que describe el *artivismo* como una práctica versátil que combina el *performance*, la poesía por medio de la que es posible desafiar con contundencia las narrativas dominantes y abogar por la justicia social. También se puede destacar como aporte las reflexiones de Grant Kester consignadas en el libro *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (2011) en las que enfatiza en la capacidad que tienen las propuestas concebidas

como arte colaborativo para convertirse en manifestaciones de activismo, por medio de las que se fomenta el diálogo y la colaboración en la búsqueda de justicia social.

Asimismo, autoras como Chantal Mouffe han argumentado que el activismo tiene el poder de revelar las tensiones y conflictos en la sociedad, y puede ser una herramienta para la transformación política. Entre sus aportaciones sobre el tema se destaca el libro *Agonistics: Thinking the World Politically* (2013). Sosteniendo y afianzando esta idea, Stephen Duncombe y Steve Lambert en *The Art of Activism: Your All-Purpose Guide to Making the Impossible Possible* (2021), Duncombe y Lambert definen el activismo como el uso del arte para inspirar, movilizar y generar cambios sociales y políticos.