



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Universidad Nacional Autónoma de México.

Escuela Nacional de Artes Plásticas.

**“Líneas Paralelas trascendentes en el Arte
Latinoamericano: La pintura de Lilia Carrillo y Débora
Arango”**

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciada en Artes Visuales

Presenta

Kristell Marisol González Paniagua

**Directora de la Tesis: Maestra Karina Erika Rojas
Calderón**

México, D.F., 2012.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LINEAS PARALELAS TRASCENDENTES EN EL ARTE LATINOAMERICANO: LA PINTURA DE LILIA CARRILLO Y DÉBORA ARANGO

Prefacio.....6

Introducción.....8

Capítulo I. La mujer en América Latina. Importancia en la escena cultural y social 1960-1970

1.1 Contexto histórico, político y social (1958-1973) y algunas consideraciones hacia el feminismo en América Latina.....11

1.1.1. La Mujer en México. Una mirada socio-cultural.....19

1.1.2. Mujeres en Colombia. Paso invisible y decidido hacia la historia social y cultural.....26

Capítulo II. Una visión desde la labor de las artistas visuales y plásticas en México y Colombia, 1960-1970.

2.1. México: Cultura en Femenino.....42

2.2. Colombia: Mujeres visibles. Mujeres artistas.....47

Capítulo III. Débora Arango y Lilia Carrillo

3.1. Una breve reflexión en torno a la mujer y la pintura. La presencia femenina en occidente como antecedente52

3.2. Algunas precursoras en la pintura de América Latina55

3.3. Los inicios de Deborita.....58

3.3.1. Débora Arango. Una nueva mirada hacia la Academia.....	65
3.3.2 Desnudo.....	66
3.3.3 Denuncia Social y Sátira Política.....	70
3.3.4 Débora Arango: valor cultural de Colombia.....	77
3.4 Lilia Carrillo.....	81
3.4.1 Automatismo, Abstraccionismo lírico o Informalismo.....	83
3.4.2 1968. Fuera del Silencio.....	89
3.4.3 La pintura misma.....	90
3.4.4 Todo y la vez nada. Una breve reflexión.....	92

Capítulo IV. Líneas paralelas trascendentes en Débora Arango y Lilia Carrillo

4.1. Armonía y divergencia.....	94
4.2. El silencio como un poema.....	98
4.3. La mirada audaz y transformadora.....	101
4.4 Reflexiones en torno a la denuncia y lo poético.....	106

V.CONCLUSIONES.....109

Fuentes de consulta.....	119
--------------------------	-----

Anexo1 Crítica a la obra de Débora Arango por Duran Laserna y Crítica a la obra de Lilia Carrillo por Juan García Ponce.	122
---	-----

Anexo 2 Láminas.....	125
----------------------	-----

Agradecimientos

A mi Directora de Tesis, la Profesora Karina Rojas Calderón, por su apoyo, su paciencia y tolerancia, por sus excelentes clases teóricas y por lo que aporta a sus alumnos. Sin sus clases teóricas no hubiera encontrado ni el punto de partida de esta investigación y menos el camino para el desarrollo de la misma.

A mi tía Ma Luz Paniagua Zamudio y mi hermana Elba Lillian González Paniagua, mis dos pilares, por su apoyo incondicional para que entrara a la Licenciatura en Artes Visuales y que de la misma manera me ayudaron a llevarla a término. Por su preocupación y empeño para que siguiera adelante con mi tesis, sin ustedes no habría logrado llegar hasta el final.

A mis amigos, Karina Aidee Galicia Peña y a su mami Juana Peña Pérez, a Luis Amado Rodríguez Gallardo, a Blanca Edith Gómez Bernal, y a su mami, Blanca Lilia Bernal Ochoa, a Aline Michelle Jiménez Arango y a su familia, y a Geraldine Sandibel Vera Aguilar, a ustedes chicos, mi otro gran soporte a quienes agradezco inmensamente el honor y la confianza de contar con su amistad y su apoyo, a ustedes chicos gracias.

Y no menos importante, mi tercer pilar, sin quien yo no estaría aquí, agradezco infinitamente a mi madre Rosa María Paniagua Zamudio, que siempre me dio la libertad y el apoyo incondicional para la toma de decisiones en mi vida y que igual me apoyo en la elección de carrera. Muchas gracias por todo mami, por tu esfuerzo, trabajo, valentía, y dedicación. Donde estás muchas gracias por enseñarme a ir siempre más allá del límite y demostrarme que siempre se puede.

Prefacio

Durante una de las varias clases teóricas que se imparten en la Licenciatura en Artes Visuales, la profesora Karina, directora del presente trabajo, mencionó algo que atrapo de inmediato mi total atención. Parafraseando, sus palabras fueron las siguientes "... durante el Renacimiento hubo varias mujeres pintoras, pero de ellas no se conoce mucho". Con estas palabras surgió en mi la necesidad imperante de saber sobre estas mujeres; mujeres que habían incursionado en el arte, más específicamente en la pintura. ¿Habían logrado algo? ¿Qué es lo que pintaban? ¿Habían sobrevivido sus obras al paso del tiempo? ¿Dónde estaba la constancia de su existencia para la historia del arte y de la pintura?

Ahí fue donde empezó esta aventura, en el afán por saber el por qué de que las mujeres fueran tan abiertamente excluidas en los libros de historia, y si no fue así, saber por qué las mujeres que si han sido mencionadas son los mismos nombres que se repiten una y otra vez haciéndonos pensar que sólo su trabajo es rescatable de las muchas mujeres dedicadas al arte.

Este trabajo no pretende pues hacer una denuncia sobre las injusticias sufridas por las mujeres en la historia del arte y la pintura, ni tampoco señalar culpables, ni victimizar al género femenino frente al masculino. La idea del presente trabajo es la de mostrar que las mujeres si han estado presentes en esta historia y que además han contribuido considerablemente al enriquecimiento de los lenguajes plásticos.

Es la intención de esta investigación mostrar el trabajo específico de dos mujeres, dos pintoras que no solo pusieron muy en alto el arte y la cultura de sus respectivos países, también ayudaron a revalorar el papel de la mujer en la vida profesional artística; dos mujeres que dignificaron al género femenino con su pasión por la pintura y su determinación.

El lector encontrara aquí, una visión diferente de la historia del arte, prácticamente desconocida al público. Aquí, encontrara una cara de esta historia, del arte del las mujeres que es menoscabado lo que, por desgracia, lo vuelve parte de la historia misma del género femenino.

*A mi madre, mi tía, mi hermana
y a todas las otras mujeres
fuertes y valientes que he
conocido que aun me
falta conocer.*

Introducción

La historia de todos los tiempos, y en particular de hoy,
nos enseña que...las mujeres serán olvidadas si ellas
se olvidan de pensar en si mismas.
Louise Otto-Peters, 1849.

“Porque hay una historia que no está en la historia y que sólo se puede rescatar escuchando el susurro de las mujeres”, frase de Rosa Montero, escritora y periodista española, que ilustra perfectamente el contenido de esta investigación.

A lo largo de la historia del arte hay una ausencia de figuras femeninas como productoras plásticas y visuales. Y no es que las mujeres no hayan tomado parte en la conformación de lenguajes plásticos y la evolución en las distintas vanguardias artísticas, la historia muestra a cuenta gotas los nombres y acciones realizadas por algunas de ellas hasta la aparición del movimiento feminista. Con el feminismo, las artistas no sólo lograron producir obras de arte también difundieron sus discursos a la vez que reforzaban aquello que el feminismo denunciaba y buscaba en pro del género femenino.

Al parecer, la única forma en que una artista podía incursionar en el campo del arte era por medio de temáticas feministas. ¿Será entonces que el género del artista condiciona su producción? Si es así, ¿La temática feminista será lo único que preocupa y ocupa a las artistas visuales y plásticas?

A través de las páginas siguientes investigaremos y comprobaremos la participación de la mujer en el campo artístico así como demostrar que esta participación fue más allá de la simple imitación de sus contemporáneos masculinos. En el capítulo I, con una revisión histórica veremos que al igual que en otros aspectos sociales, culturales, religiosos, políticos, etc., en el campo artístico, la incursión del género femenino fue difícil, y una vez dentro, de nuevo cuenta se toparon con las barreras derivadas de su feminidad. Tanto los géneros, como su creatividad y dominio técnico se veían supeditados a sus maestros, padres, hermanos, o esposos, como dueños de los talleres en los que producían sus obras. El camino hacia la autonomía y el reconocimiento

fue arduo, pero tras lograr apartarse de la sombra de sus tutores, demostrar su talento y dominio técnico en todos los géneros y no solo los permitidos para las artistas fue una tarea relativamente más sencilla.

Así mismo, en el capítulo II, encontraremos que antes de este movimiento y aun después de el encontramos artistas con lenguajes distintos propuestos por el feminismo que lograron no solo incursionar en el medio artístico sino que también aportaron con su producción nuevos lenguajes al arte de sus respectivos países.

Con lo cual las mujeres no solo lograron hacer del arte una profesión para ellas, escultoras, pintoras, fotógrafas, dibujantes, críticas, en fin ahora es posible encontrar nombres de artistas con mayor facilidad que en tiempos pasados. Algunas artistas han logrado incluso dejar una huella importante tanto para el área en la que se desarrollaron como para el arte mismo.

Si revisamos un poco más a fondo la historia del arte encontraremos nombres y trayectorias nuevas, distintas a las que si suenan en los libros. Como Las pintoras Lilia Carrillo y Débora Arango, que en capítulo III revisaremos a fondo, son dos ejemplos de artistas que trascendieron en la historia del arte en sus respectivos países. Aunque en diferentes épocas y naciones, ambas se enfrentaron en mayor o menor medida ante los prejuicios y limitaciones de un entorno social nada favorecedor para cualquier artista y aun menos si se trataba de artistas mujeres. En un continente tan tradicionalista como desinteresado por la cultura y el arte y aun menos interesado por nuevos lenguajes plásticos. Ambas se enfrentaron a las instituciones oficializadoras del arte en cada uno de sus países, por ende a un público renuente a recibir nuevas formas de arte no aprobadas por el estado pero aun así, estas dos artistas lograron hacerse de una trayectoria y un reconocimiento incluso de aquellos que desaprobaban su trabajo en un inicio.

En el capítulo IV, veremos que sus trayectorias son una muestra de esta lucha por la libertad de dedicarse a la profesión del arte y no solo eso, hacerlo con lenguajes nuevos, propios y contrarios a los establecidos por la tradición y otros sistemas tanto patriarcales como extranjeros y aun sin producir obras condicionadas por el género es posible realizar importantes aportaciones al

género femenino sino que también como profesional del quehacer artístico, estas mismas aportaciones se realizan al gremio artístico y cultural en todo un continente.

Revisaremos dichas tradiciones y sistemas en la historia tanto del continente como de Colombia y México y como fue que estos afectaron la situación de la mujer como individuo y posteriormente a nivel profesional. En las conclusiones entenderemos por qué resulta primordial y necesario entonces conocer el otro lado de la historia en donde las mujeres no solo fueron objetos del arte, sino que también fueron sujetos del arte. Entender y valorar como fue este proceso por medio de este análisis es de importancia para los artistas visuales y para quien se interese en el arte para tener una visión completa y quizás nueva para los discursos de siempre, de los que si aparecen en los libros de Historia. Así pues, encontraremos también que antes de Lilia Carrillo y Débora Arango hubo otras artistas que lucharon por ser vistas como tales, así como la complicada incursión de las mujeres en la historia de la pintura tanto en Europa, y con mayor énfasis en nuestro continente, para lograr entender mejor la relevancia de su producción en sus respectivos países, en la historia del arte del continente latinoamericano.

CAPITULO I. LA MUJER EN AMERICA EN LATINA. IMPORTANCIA EN LA ESCENA CULTURAL Y SOCIAL 1960-1970.

1.1 Contexto histórico, político y social (1958-1973) y algunas consideraciones hacia el feminismo en América Latina.

El feminismo no significa pues la lucha contra el género masculino como erróneamente se piensa, es la lucha en contra de la actitud paternalista.
Alma Rosa Sánchez Olvera.

Dado que el medio en el que se desenvuelven los individuos es fundamental para lograr los objetivos que persigue cualquier movimiento social, es prudente hacer una revisión de los acontecimientos que tuvieron lugar en el lapso de tiempo correspondiente a esta época, para así entender como fue que el movimiento feminista llegó hasta nuestro continente y resaltar el impacto que tuvo dicho movimiento en América Latina y su influencia en los movimientos sociales que aquí se desarrollaron en conjunto con este movimiento, enfatizando de dichas manifestaciones el impacto en el género femenino.

Como una secuela de la dominación europea sobre el continente latinoamericano, el modelo económico predominante en el territorio es el capitalismo. De manera breve, dicho sistema se basa en la propiedad privada como parte fundamental de su estructura, por lo tanto la competencia, el mercado y una mínima participación del estado derivado del interés de los individuos por el bienestar propio tiene como consecuencia la producción en exceso y la acumulación de riqueza de algunos sectores de la sociedad. De la misma manera, se deriva la división del trabajo para la distribución de propiedades.

En adición al sistema económico, tenemos la distribución desigual del poder entre hombres y mujeres en donde los primeros tienen predominio en las cuestiones más importantes de una sociedad, en espacios públicos, políticos o

religiosos y la actitud paternalista donde se toman decisiones autoritarias e incuestionables por el bien de los subordinados en el sistema. Con la división del trabajo, proveer los medios suficientes para conseguir o mantener un nivel vida quedó a cargo de los varones, mientras que las mujeres tenían a cargo la labor reproductiva y el trabajo domestico.

Con estos precedentes resulta que por un lado un sistema económico sustentado en relaciones de explotación con el fin de lograr la mayor ganancia posible y por otro la actitud paternalista y el patriarcado en las principales esferas, política, religión, economía, etc., relegan la participación de la mujer a tal grado que esta es prácticamente invisible. Sin ningún tipo de control sobre los recursos, ni siquiera la posibilidad de acceder a estos, la explotación tanto del género femenino como del masculino es la misma solo que tiene un mayor impacto en el primero dado que el trabajo domestico carece de remuneración por lo tanto es inexistente en este sistema y en consecuencia si no hay ganancia no hay propiedades pero si una importante desigualdad económica, social, política, religiosa, etc.

Por lo tanto, en el continente las situaciones de explotación y desigualdad social derivaron en distintas revueltas a lo largo del territorio, las siguientes son algunos de varios acontecimientos sociales ocurridos entre 1960 y 1970.

Esta época, inclusive desde mediados de los años cincuenta, significaría un cambio histórico y trascendental en las sociedades a nivel mundial, comenzando con el Mayo francés en 1968, cuando tuvo lugar la mayor revuelta estudiantil y la mayor huelga general de la historia de Francia, en la Italia de 1969 los obreros cuestionaron al sistema laboral, en América Latina también fueron décadas de sublevación en contra del sector gubernamental, en un clima político y diplomático hostil. La Revolución Cubana llegaba triunfante a su fin; a lo largo de estos años regímenes militares autoritarios gobernaron Argentina, Brasil, Chile, Paraguay, Perú por citar algunos. En Septiembre de 1973, Salvador Allende, presidente electo de Chile fue derrocado por el general Augusto Pinochet, quien gobernaría hasta el final de la década de 1980. Los

sucesos políticos más importantes acaecidos durante este periodo fueron los golpes de Estado en Cuba en 1959 y en Chile en 1973, el Peronismo llegaba a su fin en Argentina, y la violencia en Colombia parecía no tener fin, debido a los asesinatos de candidatos presidenciales, inconformidad social, y el surgimiento de las guerrillas.

En este ambiente de hostilidad en todo el continente la escena cultural, aunque se vio opacada por la violencia, se las arregló para abrirse paso. Desde principios de los años cincuenta se dio inicio a las bienales, al ser la primera vez que artistas latinos se reunían en una misma sede, como la de Sao Paulo, en Brasil en 1951, primera en su tipo, el Boom Latinoamericano surge por un grupo de novelistas de este continente relativamente joven, que ya era ampliamente conocido en Europa y en todo el mundo, dando pauta para el surgimiento de movimientos sociales y culturales, ejemplo de ello se observa en uno que cambiaría la forma de ver y de valorar al género femenino: el movimiento feminista. El feminismo tiene tres vertientes. El primero el feminismo liberal, que surge a mediados de la década de los sesenta, ofrece una exposición crítica a las limitaciones impuestas por los papeles sexuales. Demanda tratos igualitarios, reformas al código civil y laboral. Este puso al descubierto la desigualdad social y fue el primero en agrupar a las mujeres en función de sus reivindicaciones de género pero dejaban de lado las relaciones con el sistema capitalista por lo tanto el principal enemigo son los varones, tiene limitaciones teóricas y políticas. El segundo el feminismo radical, surge a principios de la década de los sesenta, conformado por mujeres militantes de la izquierda, se manifiestan en contra de la discriminación política en partidos y sindicatos, por lo que luchan en núcleos autónomos sin alianzas con organizaciones sociales. También abordan temáticas como el aborto, el abuso sexual, la prostitución, la pornografía, la temática gay. Están en pro de una separación absoluta de los hombres ya que consideran que las relaciones determinantes en el sistema son las de reproducción y no las de producción por lo tanto la desigualdad social está en las diferencias sexuales. También plantean la desaparición de dicha diferencia por medio de la eliminación de la familia biológica como forma básica de la organización social.

Y finalmente el tercero, el feminismo socialista, está conformado por grupos de izquierda, con ideología marxista, evidencian las problemáticas no resueltas por la línea socialista. Por medio del análisis y la comprensión su meta es la transformación de la vida cotidiana femenina. Proponen la lucha simultánea contra el patriarcado y el capitalismo para llegar a la transformación de la opresión femenina realizando estrategias y alianzas con otros grupos, llevando a cabo un trabajo conjunto nutriéndose de la teoría de esos grupos, sobre todo con otras izquierdas.

Estas tres vertientes del feminismo se dieron en América latina en mayor o menor medida dependiendo de las necesidades específicas de las mujeres y las minorías, variaron según el tiempo y la problemática de cada país.

Personalmente, con algunos puntos en contra como la idea errónea de que el hombre es el enemigo principal, me inclino más hacia el feminismo liberal, que busca la igualdad social. Si la sociedad acepta esta igualdad sería más sencillo seguir avanzando en la resolución de distintas problemáticas relacionadas con el desarrollo y la autonomía individual de la mujer.

El feminismo que vio la luz en los años 60's no significa solamente la lucha contra el género masculino como erróneamente se piensa, gran parte de la teoría en la que se sustenta el feminismo parte de los análisis desprendidos del sistema capitalista y la teoría del mismo, a partir de los cuales surgen las reflexiones en torno al patriarcado y el lugar de la mujer dentro del capitalismo. Como ya se mencionó, la participación del género femenino es prácticamente nula dentro de los preceptos del capitalismo entonces ¿Cuál era la importancia de la mujer en este sistema? Si es que tenía alguna.

Como mano de obra, las mujeres no percibían ningún tipo de remuneración económica, ya que no estaba permitido que las mujeres trabajaran, si recibían algo era destinado a la manutención de los miembros de la familia. Su obligación no era tanto la de administrar si no de hacer rendir al máximo los recursos destinados a este fin. He aquí su relevancia, era la encargada de

producir mano de obra, no solo de concebirla sino que también era su obligación cimentar los valores y educación necesarias que previamente había aprendido para así mantener el sistema funcionando pues la importancia del núcleo familiar radica en la responsabilidad que tiene en la organización social de reproducción y continuidad de la especie ya que dicho núcleo es donde se aprenden las normas con las que habremos de desempeñarnos en la sociedad. Citando a Simon de Beauvoir “no se nace mujer se aprende a serlo”.

Pero dejando de lado lo que una mujer aprende para poder acreditarse como tal, no hay que olvidar lo que una mujer es en esencia. Sin importar su clase social, una mujer es fuerza, inteligencia, determinación, valentía, paciencia, coraje, un ser consciente, capaz de razonar y actuar por sí mismo de manera autónoma. La dependencia, el sacrificio, la abnegación, la delicadeza, la fragilidad, y la necesidad de protección, junto a otras cualidades vistas como debilidades pero que se convierten en virtudes en relación con lo femenino se aprenden después por fuerza en el entorno en el que se desarrollan los individuos. Afortunadamente, como veremos, hubo mujeres que reaccionaron frente a las necesidades sociales en esencia con sus habilidades y capacidades innatas y no con las aprendidas.

La fuerza, determinación y valentía de las mujeres que utilizaban en sus faenas diarias serían las mismas que las alentarían a participar en las revueltas sociales. En general las rebeliones de las minorías en los países industrializados fueron una clara muestra de “...la sublevación contra los diversos, cambiantes e inmutables formas de dominación patriarcal”¹ reinantes en el mundo entero, para las mujeres significó la rebelión en contra de los roles de vida vueltos arquetipos que siempre habían sido impuestos y no elegidos. El feminismo abrió paso a las mujeres en las diferentes actividades laborales y en todos los rubros sociales.

1 Sánchez, Olvera, Alma Rosa, *El Feminismo mexicano ante el movimiento urbano popular, dos expresiones de lucha de género (1970-1985)*, Plaza y Valdés Editores, México, 2002, p 15. En América Latina es difícil hablar de un movimiento feminista. Resulta complicado ya que en la gran mayoría de los países que lo conforman se incorporaron y agruparon en distintas luchas de acuerdo a las diferentes

situaciones políticas y las mujeres se integraron a la problemática de explotación económica, política y cultural del continente; "... simultáneamente las mujeres revisan y analizan su condición específica, su explotación y opresión en el sistema capitalista patriarcal."²

En lo relativo al arte, el movimiento feminista nutrió las temáticas y las obras de las mujeres dedicadas a este campo, promoviendo esta como la ocasión para que presentaran lo que significaba ser mujer en las distintas esferas de desarrollo.

Las artistas que se adhirieron al feminismo mostraron tanto las partes positivas como las negativas del hecho de ser mujer; representaban la violencia hacia el género, la fertilidad, la maternidad, el redescubrimiento del cuerpo, del erotismo, la mística alrededor de la figura femenina, sus demonios, sus estigmas. Cuestionaban los estereotipos y denunciaban la represión.

Cabe destacar que un punto importante del feminismo es su aportación a través de las mujeres artistas y el reconocimiento que conlleva abordar las temáticas relacionadas con este movimiento.

Los críticos, espectadores y artistas volteaban sus miradas hacia ellas, tanto las galerías como los museos no sólo exponían su arte, de igual manera lo difundían y aclamaban. En América Latina con influencia directa de los Estados Unidos y de Europa, las artistas latinas daban nuevas significaciones y modos de interpretar partiendo de las necesidades y problemáticas correspondientes a su entorno social, cultural, político, etc.

2 ibíd. p 6.

Antes del surgimiento del feminismo no pocas mujeres se interesaron en hacer carrera en las artes. Sin embargo, estas pioneras no gozaron del reconocimiento que merecían, incluso, para la gran mayoría de las personas resultan desconocidas.

Como sabemos gran parte de la visión del arte moderno en América Latina deviene de la tradición occidental; si en el viejo mundo no se les daba oportunidad a las mujeres de incursionar en esta área y si se les permitía no se les reconocía como mujeres artistas, en América Latina esto no era diferente.

Como en el caso de los hombres, las mujeres artistas manifiestan un inconformismo con el mundo que las rodea, o al menos un distanciamiento...por su capacidad para imaginarlo diferente³.

Tras todos los cambios sociales y políticos; las mujeres artistas se cuestionaron sobre el rol que jugaban dentro del campo artístico, ya habían logrado ser reconocidas como individuos, de alguna manera comenzaban a librarse de toda la carga cultural de la que eran objetos, ahora les restaba saber su posición en sus respectivas profesiones.

Las artistas comenzaron por reflexionar sobre los géneros y los modos que tenían permitido representar, o incluso los que no, lo cual era necesario para lograr un verdadero cambio en las formas de ver y de representar su percepción del lugar que ocupaban en la sociedad.

Como se expuso anteriormente este cambio obedeció a patrones culturales, sociales y hasta políticos. Si bien a través de la mirada de la historia del arte se aprecia la difusión y el conocimiento de la obra de las pocas mujeres que, rompiendo con la norma, osaron reclamarse de la profesión comenzando a difundirse.

3 Betancourt, Zamora, Lorena, El imaginario femenino en el arte, CONACULTA, México, 2007.

En el siglo XX la mujer conquista un protagonismo en el ámbito del arte debido a los hechos previamente citados. Tras el feminismo no era suficiente con denunciar las injusticias hacia el género o con enaltecer la figura femenina, eran necesarias nuevas formas de analizar y representar a la mujer; las artistas obedecían a una búsqueda de identidad, de una nueva estética, ya que ahora

no se reconocían en los modelos que devenían de la tradición; esa era entonces su inquietud y el punto de partida para nuevas representaciones en torno a la mujer y más aun de la mujer artista.

Por desgracia, “el feminismo llevó a permitir que la mujer desempeñara papeles de hombre, pero no a que hiciera valer el papel de mujer y mucho menos a eliminar la distinción que se basa en el género”⁴ con el feminismo hicieron su aparición las mujeres artistas, quienes servirían de estandarte a las mujeres que siguieran sus pasos, al ser un ejemplo no sólo para un sector del campo artístico sino para toda una comunidad.

Después del feminismo la puerta quedó abierta para las generaciones venideras de artistas que con menores complicaciones pueden dedicarse a las artes y además de disfrutar del reconocimiento a su trabajo, cuentan con la libertad de tocar los temas referentes al feminismo o algunos otros, sin condicionar en nada su género con respecto a su producción artística.

4 Rodríguez, Estrada, Martín, *Creatividad, mujer creativa*, Pax México, 2005, p. 175.

1.1.1. La Mujer en México. Una mirada socio-cultural.

Su realidad biológica, su ser sexual natural es lo que le da la subordinación natural ante el hombre, esta desventaja natural es la que hace que sea considerada como inferior y no como igual
Alma Rosa Sánchez Olvera.

Para entender mejor la situación social y política de la mujer en el periodo temporal que nos ocupa, es necesario hacer una revisión retrospectiva de lo ocurrido no sólo en América Latina, también resulta pertinente hacer una breve retrospectiva en nuestro país en relación a la situación de la mujer ya que si no se sabe de dónde viene esta problemática, difícilmente entenderemos como es que ha ido evolucionando esta misma hasta el punto cronológico tocante a este capítulo.

De manera histórica, desde la época prehispánica, en nuestro país las mujeres; ayudaban a la crianza de los niños, sembraban y manufacturaban tanto los alimentos como algunos utensilios utilizados cotidianamente; pero, eran vetadas en lo concerniente a la política y la religión de mayor relevancia en las sociedades prehispánicas. Su participación más activa en esta última era como doncellas ofrendadas a los dioses en los conocidos sacrificios humanos realizados por las culturas mesoamericanas.

Tras la conquista española, su situación se agravó terriblemente. Aunado a su situación de mujer, esta se agravaba mucho más si se trataba de una mujer indígena ya que sus raíces definitivamente le conferían menos valor, y era ajena a cualquier tipo de consideración ante la mirada de los conquistadores.

Las ideas traídas al nuevo mundo que ayudarían a la gesta y proclama del movimiento de independencia, dejarían ver una casi inexistente participación del género femenino en este hecho trascendente para la historia, no sólo de nuestro país, sino en gran parte de América Latina. Los siglos transcurrieron, sublevaciones, incluso invasiones extranjeras ocurrieron, pero la situación para la mujer siempre fue la misma.

En tiempos de la Revolución Mexicana pequeños destellos se vislumbraron acerca de la incursión de las mujeres en un periodo de la Historia tan significativo en nuestro país, no sólo porque redefiniría la situación social y política para los mexicanos; sino también porque marcaría la pauta para los inicios de la toma de conciencia y de acción de las mujeres.

Recordemos que en un país tradicionalista, y con una marcada división social como lo era el México de esos años previos a la Revolución, 1920, el lastre con el que lidiaba la población era la pobreza por ende, el analfabetismo y como todo país latinoamericano la religión, sólo basta con echar un vistazo a lo ocurrido en los cien años previos a la Revolución, cuando el cura Hidalgo con el estandarte de la imagen de la Virgen de Guadalupe incitaba al pueblo a la rebelión. Pero, aún así las mujeres de los años veinte ya comenzaban a integrarse en pequeñas agrupaciones y así empezaban a incursionar en otros aspectos de la vida además de lo referente a las labores relacionadas con el hogar.

Posteriormente, durante el porfiriato, las mujeres cumplían con distintas tareas asignadas según el nivel social al que pertenecían. Las mujeres pertenecientes a las clases más privilegiadas tenían encomendadas tareas relacionadas con ciertas instituciones de asistencia social. Las mujeres que pertenecen a la clase media centraban su interés en lo relativo a las tareas educativas (maestras, por su “nivel educativo”), este sector sería de suma importancia para la causa revolucionaria, y finalmente rezagadas, no sólo por su condición genérica sino por el lugar social al que pertenecían, las mujeres del puesto más bajo en la jerarquía, apoyaban en la economía de sus hogares ocupándose como mano de obra en cualquiera de las muchas fábricas extranjeras que había en el territorio o trabajando en el campo. Recordemos también las infinitas deudas que se tenían en las tiendas de raya, propiedad también de los terratenientes que las empleaban. Así, durante los años previos a la Revolución la educación no era del todo vetada a la mujer, de clase media o alta, pero esa educación resultaba un entrenamiento para convertirse en un modelo de madre y esposa aceptable.

Mientras que a los hombres se le educaba con bases científicas, ciencias exactas y ciencias naturales e incluso idiomas, a las mujeres se les impartían cursos de escritura y correspondencia, primeros auxilios, higiene y economía doméstica, deberes de mujeres en la sociedad, deberes de la madre con la familia y el Estado, entre otros, además de diversas actividades manuales que adornaran y resaltaran su feminidad como el dibujo de ornato, la horticultura y la jardinería.

A pesar de estos bien planeados y establecidos modelos educativos para hombres y mujeres, se tienen registros de mujeres que en 1887 se graduaría como médica y 1898 una abogada, que serían las pioneras en México de las mujeres profesionistas y en 1909 se graduó una dentista.

Durante la Revolución Mexicana, los primeros grupos feministas comenzaron a surgir, además empezarían a tomar parte en la lucha como importantes voceras de la libertad de expresión, el apoyo a la causa y los ideales de Madero; líder revolucionario, mientras que las mujeres que se les consideraba mano de obra seguían apoyando con su trabajo a las tropas revolucionarias como soldaderas ya fuera realizando los ya sabidos trabajos domésticos o luchando en las trincheras, como sabemos hubo hasta quienes alcanzaron grados militares en los distintos grupos que se sublevaron a lo largo del territorio nacional.

En este periodo encontramos la Liga Femenil de propaganda Política, que fue primordial para la divulgación de las ideas políticas, editando y dirigiendo publicaciones cuyo contenido criticaba fuertemente al gobierno de entonces expresando de manera abierta su repudio contra la dictadura, yendo así en contra del recato y el comportamiento cauteloso tan relacionados a lo femenino demostrando con esto, que el feminismo era un peligro para la sociedad y que las mujeres debían ser limitadas antes de que fuera tarde.

A pesar de lo mal visto que eran las acciones feministas seguían en aumento, en esas fechas las mujeres exigieron por primera vez el derecho al voto y en 1923 se realiza un Congreso Feminista en la Ciudad de México que concluiría con exigir “igualdad de derechos civiles y acceso a cargos administrativos”.⁵

Las proezas antes citadas, aunque relevantes para la época, los logros así con la fuerza y viveza con la que aparecieron, con esa misma rapidez se extinguieron. En los años posteriores a la Revolución la situación para las mujeres seguiría siendo la misma de antes.

Su obligación más importante y la única, era la de formar individuos decentes y funcionales para la sociedad, era primordial la educación de los individuos, y era también la encargada de la estabilidad familiar, fundamental para la reconstrucción nacional. Como vemos, fuera del hogar su relevancia era nula y restringida, las tareas a ella asignadas por su género la hacían dependiente, dada su subordinación al patriarca de la familia o a una figura masculina equivalente lo que continuaba en el matrimonio restándole, e incluso negándole su calidad de individuo. Incluso en los años treinta “el legítimo e ilustre” presidente Pascual Ortiz Rubio reprocharía a las mujeres la desatención a tareas propias de su sexo por atender causas ajenas a ellas. Recordemos que la lucha de las mujeres nunca se vio como una lucha en pro del género femenino, se veía como apoyo a las minorías junto a las que luchaban:

“...aun cuando las mujeres se volcaron sin condiciones a la lucha social, no se consolidaba el sentido de la lucha de las mujeres. No se demandaban puntos específicos para ellas mismas, ni se aludía a cuestiones laborales, servicios de salud o sencillamente respecto a su personalidad social [...]. Aún en la lucha su tarea central era servir a los otros”⁶

Y aunque desde los años veinte se hizo la petición, el voto sería concedido hasta 1953, dicho sea de paso México fue uno de los últimos 10 países latinoamericanos en conceder ese derecho a la población femenina.

5 Sociedad Política de la Mujer (1905), Admiradoras de Juárez 1906 derecho al voto, Hijas de Anáhuac Partido Liberal Mexicano. La liga Feminista impulsó la candidatura de Madero, estos fueron los grupos desde los cuales las mujeres aportaron a la causa revolucionaria.

6 Sánchez, Olvera, Alama Rosa, *El feminismo mexicano ante el movimiento urbano popular*, p. 71.

Con este acto, parecería que los gobiernos al fin habrían hecho conciencia de la importancia de la figura femenina en la sociedad sin embargo las cuestiones feministas, y los temas afines eran escandalosos y no bien vistos entonces, por ser un peligro para la sociedad y el concepto de la familia mexicana.

Una participación visible de la mujer en la clase trabajadora empezó a notarse para esos años aunque fue en los empleos peor remunerados, su incursión era necesaria para la industrialización del país, el gobierno de entonces guardo ese as bajo la manga hasta el momento que fue oportuno, esto ayudo a dar una imagen progresista al gobierno y al mismo tiempo que lo legitimó, durante la gestión del presidente Ruiz Cortines.

Durante los años que nos ocupa el presente capítulo, 1958-1973 la situación de la mujer no fue muy diferente de lo ocurrido los primeros años de la década de los 50, las mujeres comenzarían a cambiar llegado el año de 1960, tras la “industrialización y mecanización” del sector laboral en ciertos empleos propios de su sexo. Además la aceptación social de esta faceta, así como la visión de la mujer productiva fue en gran medida la necesidad económica.

Ya para la década de los 70 el porcentaje de mujeres trabajadoras era alto pero, tristemente las mujeres profesionales representaban solo el 1.4% del total del trabajo realizado por mujeres. Que la mujer se involucrara o no en las actividades laborales no dependía tanto de su interés por estas habilidades o por su necesidad económica como si dependía de su estado civil.

“En 1970, arroja una taza (la actividad Femenina) para las viudas 40.29%, separadas y Divorciadas 28.14%, solteras 24.95%, unión libre 11.77% y casadas 5.6%”.⁷

Como podemos ver en estos resultados, las mujeres solas que no tenían la entrada del negocio del matrimonio eran las más activas, seguidas de las mujeres solteras que aportaban su salario a la economía familiar, curiosamente el porcentaje de las mujeres en unión libre es más bajo que el de las solteras, esto nos deja entender que tal vez no era tan libre como se pensaba.

7 ibíd. p. 102

También podemos notar, que los logros alcanzados por el género femenino han sido intermitentes, por lo tanto inconstantes e incluso invisibles para los ojos de la sociedad. Todo parece apuntar a que sólo en momentos de crisis, sin una vigilancia estricta y severa, es que las mujeres pueden realizar tareas diversas y de mayor relevancia que sólo hacerse cargo de la casa y de dar hijos a la patria. Parece ser que conscientemente la sociedad se sirve del trabajo y la contribución de las mujeres, incluso algunas—como figura de alabanza y admiración, pero por desgracia, esta gratificación llega de manera tardía, incluso, a la muerte de las mujeres de quienes llegamos a conocer sus contribuciones.

Cuando la sociedad está sumida en alguna crisis profunda, las mujeres surgen con su crítica y sus opiniones tras un largo tiempo de observación pasiva, estas épocas son oportunidades que las mujeres aprovechan para mostrar a la sociedad que son miembros activos e importantes, que también pueden contribuir de alguna manera en cualquiera que sea la crisis en la que están inmersas.

Al ser en estos momentos de crisis en la mayoría de los casos, cuando ojos y oídos voltean hacia el género femenino, a sus propuestas. Como claro ejemplo de lo antes dicho solo basta dar una mirada a la Historia tanto nacional como universal, incluso el feminismo que surgiría tanto en Europa como en Estados Unidos, surgiría como resultado de la incursión de las mujeres en la vida laboral de los citados países. La razón, la carencia de mano de obra productos de la segunda guerra mundial.

Como información complementaria, si bien el fenómeno surgió desde los años veinte, en México no comenzaron a verse avances concretos hasta los años ochenta en la denominada segunda ola feminista, pero aun así, cuando esto ocurrió ya las mujeres habían logrado diversos avances y no solo como individuos. Ya encontrábamos mujeres en la mayor parte de los rubros profesionales y esto ha ido en aumento hasta nuestros días.

Aunque por desgracia no podemos hablar de una igualdad de género al 100% dado el pensamiento machista aun presente en nuestro país son innegables los avances del género femenino en nuestra sociedad, aunque débiles y a veces casi imperceptibles se convirtieron en motivo de los logros alcanzados por las mexicanas que las sucedieron.

La sublevación en México, las mujeres contra la carga simbólica de la que eran objeto fue complicada. El paso de objeto a sujeto fue duro debido a las significaciones dadas desde la época prehispánica, mismas que se agrabaron en la conquista tras la evangelización, el sacrificio era lo más recalcado por la nueva religión, además estaba acompañado por conceptos como la redención, la obediencia, el arrepentimiento y el perdón. Si a estos agregamos la ciega obediencia y la completa sumisión entenderemos el por qué la Independencia del país se dio ligeramente retrasada, recordemos que fueron 500 años de dominación española, y entenderemos aun mejor la relación entre estos preceptos y la mujer, y es que justamente el listado anterior era sinónimo de lo que era la perfecta mujer mexicana, y mejor aun era la realidad de las mujeres que lograban alcanzar su consagración, su objetivo de vida: las madres de familia que además contaban con la cereza del pastel, su abnegación.

Si todo un pueblo sobajado y esclavizado tardó 500 años en “reaccionar” y luchar por su independencia, imaginemos lo que fue para las mujeres iniciar la lucha por su independencia, y peor aún era que debían su entera obediencia y respeto no sólo a sus esposos, después a sus hijos varones e incluso a los varones de su familia política. Por suerte este confinamiento y esta realidad ya no la viven la mayoría de las mujeres en nuestro país. Ser esposa y madre se ha convertido en una elección y no en algo predestinado debido al género. Los logros que seguirían cosechando fueron respaldados por las pequeñas chispas de triunfos pasados. Las migajas dejadas por las pioneras en la lucha social, una lucha por las mujeres que apoyaría a las otras minorías, serian seguidas por sus sucesoras que seguirían llenando ese camino guiando a las mujeres que al parecer aun no lograban llegar a la *casita de dulce* y aun mas lejos se encontraban de echar al fuego a esa viejecita que significa la tradición y la costumbre.

Como resultado de compartir el mismo territorio y un pasado histórico similar con el resto de los países latinoamericanos, veremos que la realidad de las mujeres en nuestro país no difiere de la realidad de sus homólogas en Colombia.

1.1.2. Mujeres en Colombia

"Marchemos nosotras las mujeres primero a tomarnos los cuarteles, que si descargan sus balas y nos matan, los hombres nos seguirán, y mientras vuelven a cargar los fusiles, nuestros hombres se adueñarán de los cuarteles".

Bárbara Forero, conspiradora colombiana.

Si en lo concerniente a México era difícil no relacionar a la religión con la situación de la mujer, esta separación en Colombia era impensable dada su "condición genérica de país tradicional, católico y reprimido." Pero sorprendentemente a pesar de las circunstancias encontramos que por un tiempo, aunque breve, que las mujeres eran tratadas en igualdad de condiciones con los hombres, y es que durante la gesta revolucionaria que sucedió dada la lucha por la independencia del país, las mujeres que colaboraron a la lucha en la medida de sus posibilidades o hasta donde su género se los permitía, exitosamente lograban ir enfilando hacia el camino de la derrota de la corona española. Pero aquellas que fueron sorprendidas y arrestadas por conspiración o participación activa en la lucha, como se mencionó anteriormente, corrían con la misma suerte que los hombres acusados por esos mismos delitos. La pena de muerte no hacía distinción alguna entre un género y otro.

Durante la independencia las mujeres no tenían acceso a cargos militares o a ser participes de la toma de resoluciones decisivas para la causa, no obstante, se negaban a permanecer inactivas ante un periodo tan trascendente en la historia del país, como en el caso de México, eran anfitrionas de las tertulias políticas; sobre todo aquellas de clase alta que además de prestar sus casas

para llevar a cabo las conspiraciones, ponían a disposición de las tropas del libertador, Simón Bolívar, todos sus bienes.

Para dar muestra de la determinación y valor de estas mujeres, se mencionan algunas de otras de las complicaciones de ser mujer y de ser insurrecta. Mientras que su dinero era muy bien recibido para abastecer a la causa de lo necesario para la lucha por libertad, no se les permitía acceder o participar de manera más activa en el campo de batalla, tenían terminantemente prohibido tomar parte en el combate bajo el argumento de que distraían a los soldados y les impedían concentrarse en su lucha.

Por otro lado se les empleaba de enfermeras, mensajeras e incluso de espías además de otras labores estrictamente relacionadas con su naturaleza femenina.

Reiterando la igualdad de condiciones ante la corona española, las mujeres no sólo fueron encarceladas, o en el peor de los casos fusiladas, existía más de un castigo que podía ser aplicado a una mujer revolucionaria. Los castigos iban desde el exilio, la tortura, hasta la vejación y la humillación pública. Incluso algunas de ellas eran decapitadas y su cabeza empalada era expuesta a modo de escarmiento para los demás insurrectos. Aun así, se tiene el registro de que además de Antonia Santos, Policarpa Salvarrieta, y Manuela Sáenz conocida como “la libertadora del libertador,” las tres mujeres oficialmente reconocidas por la historia hubo otras pero estas mujeres son las únicas que aparecen en los libros de texto. Al ser más las mujeres que insistieron en participar y contribuir a la lucha emancipadora, incluso, hay registros que muestran que las mujeres participaron en sublevaciones previas al 20 de Julio de 1810, fecha en que estalló el movimiento independentista.

Por desgracia a pesar del testimonio de estos registros esta es la opinión que le merece la Historia a la labor desempeñada por las mujeres en las cuestiones trascendentales del país.

“El discurso histórico tradicional ha sugerido que la participación de las mujeres obedecía a la influencia de hombres- esposo, padre, amante- como si ellas no tuvieran un pensamiento y accionar autónomo frente a este tema”⁸

Esta forma de ver, y aun peor, de valorar el apoyo y compromiso que las mujeres tenían por la lucha, que por cierto no era primordialmente en favor de su género y en esta apreciación, ni siquiera a favor de una lucha social. Su incursión se reducía a obedecer y acatar el postulado de en las buenas y en las malas y refrendar la lealtad hacia las figuras masculinas de su familia. Esta apreciación resta mérito y anula cualquier consideración que pudiera tenerse para poder conferirle mérito como individuo a la figura femenina, del mismo modo anula su capacidad de acción, de juicio y de valor.

Para el comienzo del siglo XX los conflictos en Colombia continuaron y se prolongaron hasta bien entrado el siglo. A partir de los años veinte las huelgas estallaban y eran reprimidas violentamente hasta los cincuenta, la efervescencia política se dejaba sentir al igual que la tensión por la urgencia de una renovación en las formas de gobierno, se propagaban a lo largo de todo el territorio colombiano.

Y a pesar de este entorno tan caótico y tempestivo se dejan ver pequeños destellos de participación femenina y por lo tanto de progresos para el género. Para muestra en los años treinta, organizarían el primer congreso internacional feminista que abriría el debate en temas como la igualdad, el derecho a la protección del contagio venéreo y al desarrollo corporal con el acceso al deporte. Sería este mismo grupo que por medio de nexos de familia y clase lograrían entrevistarse con el presidente Enrique Olaya, mismo que abrió la igualdad de estudios secundarios y autorizó el ingreso a la Universidad, con lo cual a finales de la década de los veinte y primeros años de la década de los treinta, las universidades de Cartagena y Antioquia habían graduado a una médica y a una odontóloga respectivamente, así mismo el Instituto Pedagógico

⁸ Serrano, Ana, en Aranguren, Ángela, *Colombia: La Historia oculta de las mujeres en la gesta emancipadora*, Mujeres, publicación semanal de mujeres en Cuba, no. 513, 2004.

Nacional dio la autorización para que a sus aulas asistieran señoras y señoritas. Incluso en la Universidad de Externado Rosa Rojas Castro entraría a la Facultad de Derecho, previa advertencia del profesor en donde le aclaraba que no respondía por el comportamiento de los muchachos, para después a un año de graduarse en 1943 se convertiría en la primera jueza en Colombia.

La prensa de entonces al igual que la mayor parte de los sectores que conformaban la sociedad vieron esto como un fomento a la promiscuidad. Las primeras mujeres en intentar terminar los estudios del bachillerato en escuelas públicas tenían que asistir a clases con damas de compañía, de igual manera manifestó su inconformidad argumentando que con estas acciones se iba en contra de la potestad dada por la naturaleza, “financiando el adulterio” y ,en palabras del político Laureano Gómez, la estabilidad hogareña se vería seriamente afectada porque se *atenta contra la unidad familiar, base del matrimonio católico*.

Por desgracia, la lucha por la emancipación femenina no era la única que se estaba gestando ya que la situación política del país, se volvía más tensa. Jorge Eliécer Gaitán, personaje trascendente y de suma importancia para la historia del país, convoca y funda la Unión Nacional de Izquierdas Revolucionarias (UNIR) mismo que para 1948 fuera candidato a la presidencia asesinado, tras una marcha del silencio en rechazo a la violencia. Este hecho sería detonante para el estallido del cólera contenido del pueblo, la gente se volcaba sobre las calles en una insurrección conocida como “El Bogotazo” que propiciaría entre otras cosas la clausura del congreso y un estado de sitio en la ciudad.

Se fundan guerrillas en los llanos, el Presidente Laureano Gómez se reelige en el año de 1953, y su sistema represor se deja sentir tanto del lado de los liberales como el de los conservadores que se acompañan de bombardeos en zonas rurales, que a su parecer es, en donde están los rebeldes. Los saqueos e incendios alcanzan a los medios de información impresos, los que aun siguen en función son fuertemente censurados y el golpe de estado del General Gustavo Rojas Pinilla en contra del presidente lejos de desahogar un

poco la situación tensa, perjudicaría más al país. Cuatro años después de este hecho el General renuncia tras la presión de las huelgas estudiantiles que desembocarían en un paro general. Así, el lugar del presidente lo toma una junta militar que en medio de la crisis, aprueba el derecho del voto para las mujeres. Dicha junta pone a prueba un gobierno basado en la alternancia del poder en manos de las dos facciones políticas existentes, liberales y conservadores.

Retomando el derecho al voto de las mujeres, las reacciones en contra de este derecho de nuevo estallaron y comentarios como los de Enrique Santos Montejó en *El Tiempo*, periódico de la época, se hacían cada vez más presentes en la sociedad colombiana.

“El voto femenino será el paso inicial en la transformación funesta de nuestras costumbres y la pugna entre los dos sexos. En Estados Unidos el voto será el arma que las mujeres esgrimirán para conservar la superioridad que han adquirido y para completar la destrucción de los hogares que hoy miran como yugo intolerable”.⁹

Pero ¿de verdad era este un yugo intolerable? Antes de proseguir en esta revisión de hechos conviene dimensionar la situación social y política del género femenino en el país para valorar mejor los avances logrados por estas mujeres.

Por principio, la Constitución previa a la que ahora rige al país, de 1886, tenía a la mujer casada en igualdad de condiciones, con los afectados de sus facultades mentales, y los menores de edad siendo representadas completamente por su marido, se creía que las matemáticas y otras ciencias enfermaban a las mujeres y las apartaban de sus funciones naturales y cuando se abrieron oportunidades como la telegrafía teórica para mujeres se cerró por presiones de la prensa conservadora.

9 Velásquez Toro, Magdala, *La nueva Historia*, www.conexioncolombia.com

Al igual que en México, los grupos de feministas colombianas provenían de familias con una ideología más abierta, eran mujeres con acceso a textos especializados dada su carrera como educadoras, este grupo formaba parte de las asociaciones que promovían el voto, librepensadoras socialistas que además compartían esta ideología con su familia.

La marcada diferencia social y la marginación, también estaba la arraigada ideología conservadora, y machista, por parte de la gran mayoría de la sociedad. De la misma manera con un sistema político tan excluyente y restrictivo las oportunidades para alcanzar un desarrollo a nivel individual y profesional eran sumamente complicado. Las mujeres lograron acceder a una educación universitaria, sin embargo, eran carreras relacionadas con su naturaleza femenina como la enfermería, o las vinculadas con la educación, lo mismo ocurre en el ámbito laboral donde los puestos ocupados por mujeres son los directamente relacionados con la feminidad, como la costura, la cocina, la lavandería, etc., trabajos de menor remuneración y consideración en comparación con las labores desempeñadas por los hombres.

Con tantas desventajas, una ideología en extremo conservadora y con una estabilidad política inexistente, ¿Cómo es que el gobierno de una nación tan caótica decide dar lugar a problemas de tan mínima importancia como la problemática del género femenino teniendo asuntos de carácter improrrogable dado su gravedad?

Mientras las décadas corrían, la inestabilidad política se acrecentaba de manera desmesurada. Para 1961 se expedía la reforma agraria y en el congreso se aborda la problemática de las guerrillas, y se exigía su represión, dos años después las luchas guerrilleras se habían intensificado: La reacción de la sociedad no se hizo esperar lo que desembocó en manifestaciones sindicales y estudiantiles y así la ofensiva militar en contra de las guerrillas comenzaba.

En 1964 surgen las Fuerzas Revolucionarias de Colombia (FARC) lo que recrudece aun más la situación violenta, había disturbios en la Universidad Nacional mismos que se prolongarían hasta 1975 obligando a declarar el estado de sitio en Cali.

En las décadas posteriores hasta la de los años setenta la situación se agravaría, la violencia, la inconformidad social, y por tanto las represiones son la realidad constante del país.

Las riñas políticas, desacuerdos con las reelecciones, golpes de estado, revueltas y demás conflictos, hicieron presente la urgencia de la configuración de un proyecto de nación. En esta crisis, lejos de formarse un sólido frente social incluyente, las mujeres aun eran reprimidas y recompensadas con una libertad disfrazada; y así los beneficios logrados para ellas eran opacados por el trasfondo nacional.

A modo de ilustración, el voto se concedió por que así convenía al nuevo gobierno emergente. Las mujeres trabajaban y estudiaban pero lo hacían aun bajo el estigma de lo femenino. Al igual que en México, la modernización requirió de que las mujeres apoyaran con su trabajo para sostener la economía del país. Tal vez no encontramos una participación más firme y tangible de la mujer dado el constante estado de sitio, el bien común era imperante, de ahí que la lucha de género quedara relegada a un segundo plano. Las mujeres decidieron esperar para pelear por la igualdad de derechos en esos breves y ligeros momentos de estabilización en la escena política del país. El voto fue concedido entonces cuando el gobierno tuvo un breve periodo de apertura tras la dictadura de Laureano Gómez.

Como hemos visto la situación era dramática e increíblemente tensa. No así en la escena cultural del país como veremos; el arte se las arregló para abrirse paso en medio de revueltas y convulsas situaciones para lograr no solo avanzar, sino que en adición logró consolidarse.

Si como personalidades en la política las mujeres podían ser consideradas como ausentes, el panorama era más favorecedor en las artes y la cultura, como veremos, las mujeres no sólo aparecen en este sector, además logran hacer diversas aportaciones y hasta cambios en diversos aspectos en los cuales incursionaron con éxito. Debido a la conexión estrecha que se tiene al relacionar la fragilidad y la delicadeza con la feminidad y las bellas artes con el sentido decorativo no tomó demasiado tiempo para que se relacionara a esta cualidad decorativa con una de las múltiples gracias que debía tener una mujer para resaltar su feminidad. Aunque posteriormente, como lo veremos en el siguiente apartado, esta relación sería perjudicial para las productoras artísticas, en un principio permitió la incursión de las mujeres en la práctica artística. Misma que evolucionaría de ser copista hasta llegar a la reflexión que desemboca en la producción de la obra de arte.

Capítulo II. Una visión desde la labor de las artistas visuales y plásticas en México y Colombia, 1960-1970.

“El Muralismo Mexicano quizás sea una de las mayores aportaciones historiográficas del arte latinoamericano al contexto del arte universal. Los murales de José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, [...] fueron una apuesta visual de una nueva modernidad narrativa y pública buscaron ser revolucionarios al cuestionar el orden político en América Latina y los conservadurismos de clase de burguesía americana.”

Muestra 'Latitudes' arte latinoamericano del siglo XX El MUNDO.ES, España, 16 de Febrero del 2010.

Una vez que hemos constatado la preocupación y el interés del género femenino por participar de forma activa en las cuestiones sociales de su país, actuando decididamente en la medida de sus posibilidades pero con mucha valentía en las revueltas nacionales, resulta pertinente ahora realizar una revisión de lo que fue una participación mas directa de las mujeres en el campo artístico bien como productoras de obra plástica o bien como impulsoras de la cultura y el arte de su país, ya que de este modo entenderemos no solo el por qué de la incursión de las mujeres en este rubro y el impacto que tuvo a nivel social y cultural, también veremos como fue que conformaron sus lenguajes plásticos, como fueron estos lenguajes y si es que lograron llegar hasta los interlocutores.

Durante toda la historia de la humanidad han sido varios los momentos cruentos que han tenido lugar para lograr lo que se consideraba un bien superior tanto para las mayorías como para las minorías. Y, en cada uno de estos acontecimientos el arte ha estado presente. Ya sea para brindar un poco de calma al espíritu convaleciente por la injusticia y la violencia circundante, bien para hacer a la par de la revolución social una revolución cultural, o bien para dejar testimonio de la crudeza y los sinsabores de dichos acontecimientos. América Latina no fue la excepción y menos cuando se trató de movimientos producto de todo un continente conquistado y esclavizado por siglos.

En un continente en donde las masacres, el sometimiento a través de las diversas conquistas europeas, y las constantes represiones ejercidas por la iglesia, dan por común denominador una situación política-similar en la mayor parte del continente y en adición, la tendencia de los gobiernos a reprimir y a seguir modelos económicos y hasta ideológicos europeos, orillaron a una revaloración urgente de la identidad nacional así como latinoamericana.

No es un secreto que desde la dominación española en el continente americano, que desembocó en la conversión de América en varias colonias españolas; los usos y costumbres sociales, culturales e incluso artísticos, se encontraban supeditadas a la influencia de sus homólogas en el viejo continente.

Como ejemplo de estas adecuaciones de lo regional y prehispánico al estilo europeo, se pueden observar las alegorías religiosas y los retratos realizados por los artistas en la Nueva España de los tlatoanis aztecas representados con una simbología que denotaba la importancia de estos personajes, tal como los artistas europeos realizaban los retratos de sus monarcas.

Retomando la problemática de la búsqueda y definición de la identidad latinoamericana, resulta complejo debido a la multiculturalidad del continente. Todo lo que tienen en común los países de este continente es su pasado histórico, las constantes represiones y el espacio geográfico que comparten; posteriormente cada país se ha encargado de construir, reconstruir y deconstruir su propia identidad.

Las teorías tocantes a este tema están divididas, algunos insisten en la revalorización de lo que consideran nuestras raíces: los pueblos indígenas. Otros la hibridez de nuestras culturas y otros más alegan la construcción de la identidad a partir de nuevos aspectos sociales. Lo cierto es que no es secreto que las tendencias a apropiarse de teorías extranjeras siempre han conformado, o por lo menos en un principio así era, los modelos que habría de seguir tanto el estado como la sociedad.

"La identidad sólo llega a ser un asunto importante cuando está en crisis, cuando algo que se ha asumido como fijo, coherente y estable es desplazado por la experiencia de la duda y la incertidumbre".¹⁰

Dados los periodos históricos aquí comprendidos, 1960-1970, se entiende el motivo de las revueltas, cuando ya no es posible reconocernos en la tradición es hora de buscar aquello que es necesario para terminar con la duda y la incertidumbre y así volver de nuevo a la estabilidad que trae consigo la seguridad.

Por las mismas circunstancias sociales y políticas antes referidas, el arte latinoamericano a principios del siglo XX parece tener una matriz en común: la revaloración del pasado cultural y por lo tanto de los pueblos indígenas de cada nación novohispana. La exaltación del nacionalismo y la revaloración del pasado histórico, funcionan de igual forma como motivos temáticos y teóricos para los artistas de aquel entonces.

Así fue como el Indigenismo, en la mayor parte de América Latina, y el movimiento Muralista en México, se traducirían en una verdadera revolución en el arte dado su carácter social y masivo. En especial del muralismo que tuvo una gran influencia a lo largo y ancho del continente latinoamericano.

De la misma manera que el muralismo respondió a la urgencia de una recuperación de identidad, el indigenismo ayudó a satisfacer la necesidad de autenticidad cultural misma que encontró en las comunidades indígenas como origen de dicha cultura nacional a la vez que revalorizaban los productos culturales de estas comunidades.

Retomando el impacto del muralismo a nivel continente, e incluso mundial, recientemente en la exposición '*Latitudes: maestros latinoamericanos en la colección FEMSA*' (Fomento Económico Mexicano, S.A), dividida en cinco secciones, ofrecía un recorrido por la riqueza y la diversidad de los lenguajes

10 Larraín, Jorge, Identidad Latinoamericana, Teoría e Historia, Ensayo, P 33.

estéticos desde las vanguardias de principios del siglo XX hasta algunas de los años 80. Una de estas salas se titulaba *La aportación estética de América al arte universal*, lo que se exhibía en esa sala era nada menos que el trabajo artístico realizado por Orozco y Siqueiros acompañados también por una muestra del colombiano Fernando Botero.

De esta forma, desde sus inicios el muralismo pesaría no solo sobre la escena cultural nacional, como podemos ver, de igual manera influiría en todo el continente, incluso hasta la década de los años cincuenta. Así pues, lo que fue la luz reveladora para los artistas introductores del nacionalismo en el arte significaría la penumbra para las generaciones siguientes de artistas mexicanos, tal como lo fue el indigenismo para los artistas en el resto del continente.

La tendencia a tomar al muralismo como modelo artístico, en consideraciones de Marta Traba¹¹, lo que se hacía era no ir mas allá de la mera imitación de “un proceso no transferible el de la Revolución Mexicana, y una actitud atípica y parcial, la de un grupo dominante dispuesto a regimenter temas y soluciones artísticas”¹², refiriéndose a Rivera, Orozco y Siqueiros.

El establecimiento del nacionalismo en el arte por un tiempo prolongado, se debió en buena medida al desinterés por la cultura, ya que nunca ha sido un tema que tenga prioridad en los asuntos pendientes a resolver en las administraciones políticas en un continente cuya cuestión económica siempre ha sido prioritaria.

11 Se toman de referencia las consideraciones de la crítica Marta Traba porque de acuerdo a diversas fuentes, fue la autoridad máxima en la crítica de arte en Colombia y el resto de América Latina. Inicio una campaña a favor del arte moderno y propuso un marco conceptual sustentado desde un arte local y latinoamericano alejado del esteticismo eurocentrista.

12 Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en el arte latinoamericano 1950-1970*, Siglo XXI, Argentina, 2005, p 25.

Por lo tanto el desinterés por nuevos lenguajes artísticos y nuevas formas de hacer arte eran temas que parecían solo concernir a la esfera artística de cada país. Por ello Marta Traba insistía en la urgencia de un arte apartado de la gente, de la comunidad nacional, para “evitar caer en el indigenismo” a donde ya no se quería regresar y donde no se debía regresar.

Esta necesidad se hizo presente para finales de los años cincuenta, como un ejemplo, en México tuvo lugar la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado. En dicha Bienal, las obras con temáticas sociales, indigenistas y nacionalistas encontraron ahí la oportunidad de ser expuestas por última vez dados los acontecimientos que obligaron a realizar un cambio en las normas estéticas.

El Arte denominado Moderno en los años cincuenta y sesenta “significaría no lo mismo deformado, sino una manera distinta de ver que formularía nuevos significados.” Este postulado se aplicaría no solo a las tendencias muralistas o indigenistas, aludiría también a las tendencias artísticas como las europeas y enfáticamente, las norteamericanas.

Con el transcurrir de los siglos, Europa empezaría a perder supremacía y dominio sobre el territorio artístico mundial. Paris, que había sido la capital mundial del arte, perdía su poderío ante el creciente desarrollo de Estados Unidos, nación en la cual la ciudad de Nueva York comenzaba a encumbrarse como la nueva capital mundial del arte¹³.

13 Incluso antes de los años cuarenta, los Estados Unidos de América desarrollaba un proyecto de arte regional, de un arte norteamericano. Con motivo de esto, en esa década una muestra de arte mexicano fue expuesta en ese país bajo el título de *Twenty Centuries of Mexican Art*, con este acto buscaban apoyarse en el arte mexicano, de Rivera, Siqueiros, Orozco y otros miembros de la escuela mexicana, para fortalecer su propio proyecto artístico. Esta búsqueda fue resultado de la voluntad de alejarse de la influencia de los modelos europeos, además de otros factores económicos y políticos. Bajo la mirada crítica de Europa, los artistas norteamericanos carecían de elementos artísticos para equipararse con sus colegas europeos. Véase *The Feminization of Mexico* de Charity Mewburn en el apartado *The search for an american art*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1998.

El progreso y la industrialización del país vecino desembocaron en una producción artística cimentada en las sociedades de consumo. Por ende dada la cercanía con la nueva sede mundial del arte, no solo México, sino que el resto del continente estaba susceptible a “copiar borradores” ya no europeos, pero si norteamericanos.

Como respuesta a la crisis que tenía lugar en el continente por la necesidad en la renovación estética, diversas manifestaciones empezaron a fluir en el continente latinoamericano. Diversas exposiciones se dieron en todo el continente anunciando el resurgimiento de la producción estética latinoamericana.

En 1958, la Exposición Internacional de Pittsburg invita a exponer su trabajo a un grupo de artistas latinos, como Alejandro Obregón de Colombia, y José Luis Cuevas y Rufino Tamayo de México. Al año siguiente la exposición *Arte Sudamericano de hoy*, en Dallas, Texas exhibiría obras equiparables en calidad temática y técnica a los artistas anteriores. Carlos Mérida (Guatemala), Fernando de Szyszlo (Perú), Raquel Forner (Argentina) fueron algunos de los artistas en esa exposición.

En 1963, en la muestra *Arte de España y América*, en el Instituto de Cultura Hispánica se dejarían ver los principios teóricos de la nueva visión artística, situando al artista como un individuo desconectado de cuestiones políticas, como ejemplo de esto dos artistas declinaron la invitación del Instituto debido a su desacuerdo con el régimen franquista (de Szyszlo y Cuevas). Por Colombia de nueva cuenta sería el artista Alejandro Obregón y por México Lilia Carrillo y Manuel Felguérez, entre otros artistas.

En esta exhibición la pintura de los expositores mostraba un lenguaje pictórico ajeno a influencias externas, sociales o políticas; apenas y se vislumbraban algunos elementos ajenos a la pintura tradicional como el collage y la tendencia informalista que iban en aumento debido a la demanda de las vanguardias artísticas. De igual manera rechazaron la “estética del deterioro” tan exaltada por sus colegas estadounidenses junto al arte efímero e intrascendente.

Lo mismo rechazaron influencias externas como regionales al oponerse a asignarle una función pública al arte negándole así cualquier actividad que la implicara como mediadora entre el Estado y la colectividad.

Esta nueva generación de artistas optaba por la libertad de imaginar y construir la obra de arte partiendo de la idea de que no debía obedecer a ningún tipo de servilismo o funcionalismo, –al rechazar– de igual forma la representación de paisajes y retratos. Se manifestaban a favor de un arte con “la libertad de actuar solamente con elementos plásticos, un objeto estético necesario y suficiente”, una obra independiente que fuera arte en sí mismo y si es que existía algún compromiso para el artista este era con el arte mismo. Tal fue el impacto de estos nuevos aires artísticos que, ante la indiferencia del estado, la empresa privada comenzó a promover y financiar este tipo de exhibiciones, de igual manera el arte abstracto encontraba tanto en galerías como en salones de arte a sus mejores aliados para la divulgación de estas nuevas ideas y formas artísticas.

Para la década de 1960, la mayor parte de la producción pictórica en el continente latinoamericano era abstracta con algunos destellos de formas figurativas que se mezclaban en estas composiciones abstractas ofreciendo al espectador la libertad de percibir la obra sin ninguna referencia visual establecida, dicho propiamente, ofrecía una lectura individual, contraria a los procesos de modernización e industrialización que se desarrollaban en el continente. En palabras de Giulio Carlo Argan, este arte era una rebelión contra “la absorción del individuo por la masa.”

Esta rebelión contra la pérdida de la individualidad se hacía visible dada la disolución de la imagen en las nuevas composiciones pictóricas yendo contra el bombardeo de imágenes que elimina el criterio propio y por tanto inserta al individuo en la sistematización y generalización de criterios. El arte abstracto ofrecía una apreciación artística autónoma, su primacía era “el hacer espiritual sobre el hacer material.”

El arte moderno que fue aceptado en los países latinoamericanos se dio como consecuencia de el entusiasmo por el desarrollo y la modernización, Marta Traba hablaba del arte abstracto como “un fenómeno necesario lo mismo que la literatura y la ciencia” a pesar de la inestabilidad política y las crisis económicas de los países en desarrollo.

Pero, como suele pasar, lo que comenzó como innovación artística se convirtió en moda rápidamente y ya para la década de los setenta, tras la Revolución cubana ocurrida durante la década anterior, el artista con actitud crítica y revolucionaria hacia el entorno político y social regresaría durante este periodo.

Estimulados por este acontecimiento, los artistas adoptaron actitudes rebeldes; se negaban a participar en bienales a modo de protesta, y organizaban anti bienales donde exponían obras de denuncia y desaprobación ante acontecimientos similares a los ocurridos en Cuba.

En los años setenta surge de nueva cuenta el artista que produce obra en relación directa con lo que ocurre en su entorno social, lo que brindaría significado a esta obra frente a la comunidad inmersa en esas mismas problemáticas de las cuales el artista nutriría la obra. En adición, en la escena artística el arte pop cobraba más fuerza en el continente al ser pocos los artistas que le darían un sentido regionalista a este apropiándolo a su contexto social, cultural y sobre todo reduciendo su cualidad imitativa.

También durante esta década resurgen el dibujo y el grabado como importantes actores de la escena artística latinoamericana, mismos que habían sido relegados anteriormente dada la inferioridad del dibujo ante la ostentabilidad de la pintura y demás artes consideradas mayores. Diversas bienales se llevaron a cabo congregando a los dibujantes y grabadores más sobresalientes de América Latina. Entre las más representativas se encuentran la Primera Bienal Interamericana de Grabado en la Universidad de Chile, la Exposición Nacional de Dibujo y Grabado Latinoamericano de San Juan de Puerto Rico y la primera Bienal de Artes Graficas en Cali, Colombia.

Durante todos estos cambios y revoluciones en el campo artístico ¿Cómo contribuyeron las mujeres al cambio en la cultura y el arte? ¿De nuevo fueron relegadas y limitadas durante este periodo de revolución artística?

En estas épocas de transición las mujeres de nueva cuenta colaboraron en la medida de sus posibilidades a cambiar y mejorar la escena cultural de sus países, y no solo como artistas, veremos ahora la situación específica de la intervención del género femenino en el arte y la cultura de México y Colombia, países de origen de las pintoras cuyo trabajo nos ocupa en esta investigación.

2.1. México: Cultura en femenino

Maravilloso, señoras, ya nos alumbraron con su belleza, su personalidad, su simpatía, su calidad artística. Ahora retírense para que podamos hablar. La vida es asunto de hombres, la decoración de la vida es cosa de ustedes, queridísimas mías, esta es una sociedad seria y la nación no va mal, tenemos estabilidad y lo mejor hasta progresamos.
Carlos Monciváis.

Como es posible notar, en el breve recuento de la situación social de la mujer en nuestro país, la participación de la mujer era prácticamente invisible debido a las restricciones impuestas al género. En el ámbito cultural por fortuna no ocurría lo mismo. Este sector parecía ser más abierto a aceptar la colaboración de la mujer dada la relevancia de su labor en la sociedad artística.

Después de la Revolución Mexicana fue imperativo un plan para reconstruir una nación lastimada tras diez años de lucha civil, saqueos, estados de sitio y múltiples cambios de los grupos en el poder; era urgente una reestructuración en todos y cada uno de los aspectos que conforman una nación lograr hacer, con la esperanza que ofrece el comenzar de nuevo, ayudaron a impulsar un nuevo arte que se caracterizaría por su acercamiento con las minorías. En este nuevo proyecto de Nación el arte sería el instrumento por el cual el pueblo recordaría sus glorias pasadas, a la vez que mostraría su pasado indígena. Así,

el arte en conjunto con la educación serían los principales cimientos en donde la esfera de los intelectuales y los artistas verían la solución más congruente a la precaria situación del país. Si había un medio para lograr un cambio radical en esta nueva nación era el pueblo, y la forma de llegar a él era a través del arte. A diferencia de la política, en el sector cultural era más notoria la labor del género femenino, que al igual que sus contrapartes masculinos veían en el arte la base para una nueva y renovada nación.

En estas aportaciones al arte y la cultura reconocemos varios nombres, algunos incluso internacionalmente, aunque la mayor parte de ellas fueron pintoras, también las hubo, escritoras, promotoras de la cultura e incluso fotógrafas.

La vida bohemia que se vivía en aquellos años posteriores a la Revolución, parecía no haber distinción entre hombres y mujeres, en medio de tertulias amenizadas por las charlas nutridas por intelectuales, artistas y otras personalidades relevantes en el México pos-revolucionario, se intercambiaban puntos de vista sobre diversas cuestiones. Estas tertulias animadas en parte por la temática de las charlas y en parte por la bebida, el ambiente fue cordial y propicio para el florecimiento del proyecto artístico trazado por José Vasconcelos, entonces Secretario de Educación Pública, pero este ambiente parecía diferir de la realidad en la práctica artística.

Antonieta Rivas Mercado, fue una pieza clave en el fomento a la cultura de nuestro país, ya que gracias a la labor desempeñada por esta bailarina y precursora del feminismo, proyectos como el de la Orquesta Sinfónica de México se vieron realizados debido al financiamiento y organización a su cargo. Fundó el Teatro Ulises y fungió como mecenas de numerosos artistas dedicados a diferentes disciplinas artísticas como Andrés Henestrosa, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Manuel Rodríguez Lozano, entre otros. Y aunque su vida fue breve, no fue así su labor a favor de la difusión de la cultura en el país.

María Izquierdo fue una mujer destacada dentro del campo pictórico que inició sus estudios artísticos una vez concluida, lo que era para ese tiempo, sus obligaciones como mujer después de haberse casado y haber tenido hijos. Viajó a la ciudad de México donde llevó a cabo sus estudios en pintura en la Academia de San Carlos en donde Diego Rivera reconocería su talento de entre todos los demás estudiantes, lo que por supuesto no fue muy bien recibido por sus compañeros de clase, todos hombres que veían su trabajo como inferior y por lo tanto no aceptaban la apreciación del entonces director de la Academia. El manejo del color en sus obras la llevó en los años cuarenta a ser la primera mujer mexicana en exponer en los Estados Unidos. Para el ocaso de su vida, a ella específicamente Javier Rojo Gómez, entonces regente del Distrito Federal, le solicitó la realización de un mural en un edificio principal perteneciente al gobierno del Distrito Federal, para el cual realizaría los bocetos pertinentes para dicho mural y cuando el proyecto ya era un hecho, tanto el espacio público como el mural fueron cedidos a Diego Rivera. En compensación, a la pintora se le ofreció realizar un mural en cualquier otro edificio de menor importancia, oferta que finalmente fue rechazada por la pintora. La razón de un cambio tan súbito fue, que a criterio de Diego Rivera María Izquierdo no contaba ni con los elementos técnicos ni con los conocimientos necesarios para una tarea como esta.

Carmen Mondragón, mejor conocida como Nahui Ollin, producía pinturas ricas en color con un estilo peculiar en el que los ojos grandes y expresivos eran característicos en sus obras. Al igual que algunas de sus obras, lo que más escandalizaría a la sociedad de su tiempo fueron los desnudos que realizó para el fotógrafo hollywoodense Edward Weston.

Frida Kahlo realizaba autorretratos y pinturas donde de manera cruda representaba diversos temas, además de su pesar por las circunstancias en las que un accidente le había causado severos problemas en la columna vertebral.

Cordelia Urueta y Olga Costa fueron otras dos pintoras que destacaron en la escena cultural nacional. La primera provenía de una familia de intelectuales, diplomáticos y personalidades relacionadas con el cine, su pintura se distinguió

por las formas y el color de sus composiciones que comenzaban a mostrar tintes de pintura abstracta. Olga Costa en los años cuarenta daría los primeros pasos para separar el arte de las instituciones gubernamentales. La galería Espiral bajo su dirección sirvió de antecedente para la formación de la Sociedad de Arte Moderno. Posteriormente, para el año de 1948 se fundó la Sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas (SIAP) y un año después el Salón de la Plástica Mexicana que funcionaría como galería de ventas libres.

Tanto Remedios Varo como Leonora Carrington, aunque ambas fueron artistas extranjeras, su carrera artística se desarrolló en México, sus obras ayudaron a enriquecer la cultura nacional con sus pinturas y esculturas. Incluso en la fotografía Lola Álvarez Bravo con cámara en mano realizaba espléndidas tomas de escenas cotidianas tanto en la ciudad, como en las playas de México, retratando a la gente, al entorno, y las personalidades más importantes del círculo intelectual y artístico contemporáneo.

Como podemos ver no fueron pocas las mujeres que contribuyeron con su trabajo al arte y la cultura, desde los años veinte hasta finales de los años cincuenta ya fuera como promotoras, mecenas o productoras su aportación no solo alentó el fomento de las artes en su tiempo sino que sirvieron de antecedente para las generaciones posteriores de mujeres interesadas en el arte dada la trascendencia de la obra de estas artistas mencionadas anteriormente.

Como ilustra la cita al inicio de este apartado, su condición genérica, por desgracia, aun pesaba injustamente sobre los logros alcanzados por ellas, tanto así que eclipsaban su calidad artística e intelectual.

“Lupe Marín, mujer de Diego Rivera. Antonieta Rivas Mercado, enamorada del pintor Manuel Rodríguez Lozano y amante del candidato presidencial José Vasconcelos. Frida Kahlo, mujer de Diego. [...] dan igual entonces sus respectivas personalidades”¹⁴

14 Blanco, José Joaquín, et. Al., *Lola Álvarez Bravo*, Penélope, México, 1982, p. 222.

Si bien se puede atribuir su incursión y después su aceptación en el medio al hecho de estar relacionadas con los hombres más influyentes de la época, también es cierto que una vez dentro brillaron por su propia luz que reflejaba su talento e incluso lograron separarse de la sombra de sus respectivas parejas famosas.

Como un ejemplo a lo antes mencionado, tenemos el caso de la fotógrafa Lola Álvarez Bravo, si bien conservó el apellido de su esposo, el también fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, al separarse de él, logro que la reconocieran como fotógrafa no solo por llevar este apellido sino por su trabajo. Lo que no fue fácil ya que si Lola sabía manejar una cámara “era porque la había visto antes en manos de su marido” o por lo menos esta era la apreciación que le merecían terceras personas. Lo que ignoraban es que mientras estuvo casada con el fotógrafo jamás había tocado una cámara, si llegó a ayudar a su marido en su profesión fue en aspectos de revelado, de lavado de negativos en fin su función no iba mas allá de ser “chícharo” como ella lo mencionaba.

Y aun así a pesar de esta “despersonalización”, al igual que muchas de sus contemporáneas, su necesidad interna de hacer algo, de ser, se impuso a la ideología limitadora de la época.

El ambiente fue propicio, la oportunidad fue suya, y aunque mujeres como ellas aun escandalizaban a la sociedad mexicana de aquellos años, lograron salir con éxito de las limitaciones derivadas de su género a las cuales había que añadir las limitaciones técnicas y temáticas. Además sus obras son la prueba de que a diferencia de sus contrapartes masculinas no se apegaron solamente a las ideas estéticas dominantes, mismas que fueron aprobadas y fomentadas por el estado conformado por la perspectiva netamente masculina. Las mujeres se abrieron paso en la ola nacionalista ya que experimentaron con el color y las formas para lograr expresarse así en sus propios términos alejándose, algunas de ellas, incluso de la figuración para lograr obras hechas bajo sus propias concepciones artísticas, concepciones propias que ya no obedecían al apoyo a ninguna causa o de apoyo a sus respectivas parejas.

Sus obras fueron el resultado de sus interpretaciones y necesidades artísticas personales, lo trascendente es que dichas concepciones provinieron exclusivamente de ellas.

2.2. Colombia: Mujeres visibles. Mujeres artistas.

Cuando un hombre se echa atrás,
sólo retrocede de verdad.
Una mujer sólo retrocede
para coger carrerilla.
Zsa Zsa Gabor.

El caso de las mujeres en el arte y la cultura en Colombia fue aun más penoso que el de las mujeres en México, recordemos que la sociedad de aquel país tenía sumamente arraigada la voluntad de defender y respetar la potestad dada por la naturaleza. Por esta razón las mujeres que lograban obtener un lugar en alguna institución educativa equivalente al bachiller tenían que hacerlo con una dama de compañía lo que hacía el acceso a la educación complicado, y más arduo todavía era ejercer alguna profesión. Dentro de este ambiente hostil varias fueron las mujeres que se preocuparon y ocuparon en mejorar el arte del país involucrándose eficazmente en este rubro.

Antes que Marta Traba, en el ámbito de las letras, Meira Delmar en los años cuarenta sería aclamada por la crítica tanto nacional como internacional por sus diversas publicaciones.

Con sus poemas cuyo tema central serían el amor y el dolor, el sol, el mar y el cielo son fueron también figuras recurrentes en su obra, misma que ha sido traducida al italiano, francés e inglés lo que la hace acreedora del reconocimiento de los críticos y escritores de la época. Su obra es considerada como “el testimonio muy elaborado de la vida cultural del Caribe colombiano”.

En la década de los cincuenta Marta Traba, aunque no fue colombiana de nacimiento, lleva a cabo toda su actividad profesional en ese país, su desempeño como crítica del arte, motivó el arte colombiano, incluso latinoamericano, a dar el paso hacia el abstraccionismo, su trabajo como curadora y teórica del arte impulsó la creación del Museo de Arte Moderno en Medellín. Los textos que publicó promovieron e instauraron un nuevo arte colombiano, un arte nacional pero alejado de las concepciones tradicionales indigenistas lo que desembocó en una oleada de artistas con nuevas visiones artísticas contrarias a las concepciones tradicionales. Su influencia fue tal, que sus juicios determinaron por más de una década, lo que era arte diferenciando de la simple copia en el arte latinoamericano, elogiando y encumbrando la carrera de algunos artistas hasta la internacionalización y olvidando a otros artistas negándoles cualquier mérito artístico por los discursos manejados en sus obras. Uno de estos artistas fue Débora Arango dado que sus obras contaban con un contenido político, algo impensable para Marta Traba, pues a su parecer arte y política son incompatibles, dado que la segunda coarta la libertad de imaginación de la primera.

La difusión que llegaron a tener sus textos y sus concepciones críticas acerca del arte fue tal que comprendía tanto la difusión en medios televisivos, escritos y radiofónicos, contando con varios espacios de crítica tanto en diarios como en revistas. Lo mismo impartía cátedras universitarias, que participaba como jurado en diversos certámenes artísticos dentro y fuera de Colombia.

Por desgracia sus concepciones acerca de no conjuntar la política con el arte fueron ignoradas por ella misma, dado que declaró abiertamente su apoyo a la Revolución cubana y por lo tanto al comunismo. Como consecuencia se vio despojada de todos sus cargos y espacios de difusión acabando así con su monopolio artístico. Incluso sería expulsada del país siendo vista como “una extranjera que había venido a desordenar al país” y que nada tenía que hacer ahí.

Tras la salida de Marta Traba del Museo de Arte Moderno (1969) que ella había ayudado a conformar, la artista visual y ahora también investigadora Beatriz González toma la estafeta para llevar al museo a lo que muchos consideran como la época más fructífera de la institución.

Sus obras se caracterizan por la diversidad de materiales y que eran ajenos a los tradicionalmente utilizados en la pintura. Estos abarcan desde metales, hasta materiales sintéticos y esmaltes que en combinación con su sentido del humor mostraba la realidad de un país sometido a la “cultura de la muerte”. Así mismo durante la década de los setenta sería precursora y cabeza de Colcultura instituto que llegaría después a la categoría de Ministerio de Cultura en Colombia.

En la misma década Gloria Zen se ocuparía de la difusión cultural en la literatura, el arte y la Ópera. Su convicción por la función que desempeñaba era tan fuerte y clara como la forma en que defendía su labor frente al Estado debido a los recortes de presupuesto que amenazaban su cometido, relegando a la cultura en sus prioridades de una nación en desarrollo dado el atraso que se vivía en el país por los constantes estados de sitio.

Fanny Mikey, argentina de nacimiento y colombiana por convicción, desde su arribo en la década de los sesenta a una tierra ajena, que no se caracterizaba por su hospitalidad pero sí por su abierto rechazo y relegación hacia la figura femenina que se desempeñaba a nivel profesional, se percató de la situación del teatro en Colombia y se ocupó de darle una nueva visión que haría que los ojos incluso del extranjero voltearan hacia el arte escénico colombiano. Su planeación iba desde lo contable hasta el más mínimo detalle de producción que en su visión extranjera hizo posible la realización de diversos proyectos que culminaron con una serie de éxitos en el campo escénico.

Fundó una escuela de teatro, Tec Experimental de Cali, además con sede en Colombia, organizó el festival Iberoamericano de Teatro y fundó la Compañía Nacional de Teatro. Además de sus conquistas en este sector protagonizó la

primera revolución sexual de Colombia al introducir en aquel país el traje de baño de dos piezas y las minifaldas.

Al igual que en el caso de México estas mujeres estuvieron relacionadas con hombres que ya contaban con una trayectoria y por supuesto de un reconocimiento. La ya gastada y conocida frase detrás de un gran hombre hay una gran mujer de nuevo parecía cumplirse. Marta Traba estaba casada con Jorge Zalamea, uno de los personajes más reconocidos del ámbito editorial colombiano dado su amplio conocimiento en el manejo de los medios escritos. Gloria Zea está casada con Fernando Botero, quien sobra decir es uno de los artistas más reconocidos a nivel mundial y Fanny Mikey llegó a Colombia con motivo de un contrato que tenía su entonces pareja sentimental el actor argentino Pedro I. Martínez en ese país. Pero después de todo, esta premisa no se cumplió, estas mujeres nunca estuvieron detrás de estos grandes hombres sino que se colocaron a la par sin inmutarse ante las perspectivas de género en su país.

Al igual que sus homólogas mexicanas seguían sus propias convicciones, resolvían las problemáticas, además de las que se encontraban por su naturaleza femenina, de sus respectivos campos profesionales según su parecer y de misma forma actuaban.

Como se puede notar la diferencia cronológica y la cantidad de mujeres que participaron en el arte y la cultura de cada país es grande. Mientras que en México desde los años veinte las mujeres conformaban buena parte de la cultura nacional, en Colombia es desde los años cincuenta que empieza a haber constancia de la colaboración activa del género femenino en ese país.

Con respecto a la situación social, y no se diga la política, eran contrastantes; México ya se encontraba en un proceso de recuperación y restauración tras el movimiento revolucionario, Colombia por el contrario atravesaba por ese proceso provocado por la inestabilidad política ya que intentaba instaurar el

gobierno del país, algo que no se lograría hasta la década de los sesenta dada la industrialización y los intentos de incrementar la economía.

Lo que si es un hecho similar en ambos países es el interés del género femenino por esta problemática de incursionar y/o participar más activamente en la cultura de sus respectivos países y la resolución de estos mismos acontecimientos al contribuir desde sus respectivos campos profesionales. Debido a esto alcanzaron un reconocimiento como individuos y como profesionales en sus respectivas disciplinas artísticas.

Otro punto en común compartido por estas mujeres es que sin duda el medio en el que se desarrollaron influye de una manera positiva debido a que su familia estaba conformada por librepensadores, con miembros asiduos a la lectura e involucrados en ideologías políticas en su mayoría de clase media, con un pensamiento mas critico y más reflexivo que el resto de la sociedad, y sobre todo, en estos casos vemos la influencia tanto política como religiosa dentro de la sociedad de estos países en mayor o menor grado.

La resistencia o mejor dicho la oposición de las sociedades y el pensamiento colectivo ante tales influencias ayudarían al proceso de emancipación femenina al igual que el grado de cuestionamiento y reflexión de estas sociedades influiría directamente en que dicho proceso de emancipación se diera en algunos países antes y en otros después avanzando así un paso a la vez hacia la autonomía del género femenino tanto de acción como de pensamiento.

El medio social y político influyó de tal manera en el desarrollo personal y artístico de cada una de ellas que relegaría a algunas artistas casi en el olvido y en un medio favorable, consagraría el trabajo de las artistas que se verían beneficiadas por un ambiente menos hostil. El medio, aunado a la determinación y al talento, serían una constante determinante desde que se dio la incursión del género femenino en la historia de la pintura, aunque el camino fue difícil, con paso decidido no solo marcaron el camino por la vereda del arte sino que de igual manera continuaron abriendo mas caminos por las posibilidades infinitas de los lenguajes pictóricos.

CAPITULO III. DÉBORA ARANGO Y LILIA CARRILLO.

Cierto día, hace siete años, me encontré diciéndome
a mi misma, no puedo vivir donde quiero, no puedo
ir a donde quiero, no puedo hacer lo que quiero...
y concluí que sería una idiota muy estúpida
si no pintaba, al menos, como quería.
Georgia O'Keeffe, 1923.

3.1 Una breve reflexión en torno a la mujer y la pintura. La presencia femenina en occidente como antecedente.

Tras la revisión de los logros de las mujeres en el área artística y cultural de sus respectivos países, es imperativo hacer ahora una revisión de lo alcanzado por las mujeres específicamente en el área pictórica. Resulta pertinente realizar una breve revisión de la historia de las mujeres específicamente en el campo de la pintura como productoras de obra artística. Conocer el camino recorrido por ellas nos ayudara a entender hasta que punto llegaron las artistas de esta investigación y en consecuencia a saber el alcance que tendrían las pintoras en un futuro. Después de todo la historia nos muestra el pasado, para entender el presente y así lograr planificar un mejor futuro. Saber tanto sus restricciones como sus logros nos dará una mejor perspectiva y un mayor entendimiento de la relevancia de las dos artistas que conforman este tercer capítulo.

No es extraño el relacionar a las mujeres con la pintura. De hecho basta con visitar algún museo con piezas de arte y al observar su colección notaremos que la mayoría de piezas ahí expuestas poseen a la figura femenina como elemento central de la composición. El género femenino siempre ha estado presente en la Historia del Arte, ya sea como objeto de estudio, como figura principal en las obras representada en todas sus facetas, como mecenas, e incluso como musa inspiradora y a partir del siglo XX como críticas y curadoras de Arte. Si bien es cierto que la figura femenina no fue del todo excluida, es innegable también que esta participación fue secundaria y supeditada a los usos requeridos dadas las necesidades artísticas y estilísticas del momento histórico correspondiente a cada una de ellas

En la Edad Media, las mujeres se desempeñaban ilustrando textos, en su mayoría religiosos¹⁵.

Durante el Renacimiento la educación para las mujeres era un derecho que comenzaba a dilucidarse. Incluso Christine de Pizane debatía en su obra titulada *La ciudad de las damas* acerca de la naturaleza y los deberes de los sexos.

Esta situación del aprendizaje, en el caso específico de la pintura, era más tangible para aquellas mujeres que por parentesco o bien al contraer nupcias consiguieron aprender pintura en los talleres familiares, pertenecientes a sus padres, hermanos o esposos. Así mismo, las mujeres pertenecientes a las altas esferas sociales tenían acceso a la pintura como parte del canon de educación renacentista. En consecuencia, las obras realizadas por estas mujeres sencillamente no se consideraban artísticas dado que esta habilidad pictórica era considerada como una de las muchas gracias que debía tener el bello sexo. Para las que aprendían pintura por un interés personal, en las obras hechas por ellas se desconocía su autoría, cuando alguna obra suya lograba atraer la atención por su factura, era adjudicada a los varones con los que compartía el taller. Aunado al anonimato las artistas debían lidiar con la limitación en la producción pictórica, su talento se restringía exclusivamente al retrato, autorretrato y bodegones. No podían representar temas históricos o mitológicos, la razón de esta prohibición no se debía a la falta de capacidad o a la carencia de conocimientos técnicos, la razón fue que para este tipo de pintura se requería del conocimiento del estudio del cuerpo humano y las mujeres no podían acceder a este tipo de conocimiento ya que eran vetadas en las clases de dibujo al natural. El desnudo estaba prohibido ya que la negativa de la sociedad se basaba en fundamentos morales.

15 “La primera obra de Arte conocida firmada por una mujer, Ende, es una miniatura del año 975, que se encuentra en un códice que contiene los comentarios del Beato de Liébano del libro del apocalipsis (Nuevo Testamento) en la catedral de Girona.” Rubio, Pérez, Isabel, *Comunidad autónoma de la región de Murcia*, Secretaria de la mujer y la juventud, Imprenta regional, España, 2001.

En el retrato, el género de mayor importancia de los tres que tenían permitidos, encontrarían la oportunidad de mostrar su talento y de recibir el reconocimiento. A pesar de que los modelos de esos retratos eran personas de su círculo de amistades o familiares y de las limitaciones, lograron encontrar la forma de hacer destacar tanto su talento como su dominio técnico que aunado a su determinación dieron como resultado su inserción en las cortes reales y los círculos artísticos de su tiempo.

En el siglo XVI, Caterina van Hemessen, hija de un pintor, en 1551 firmaba sus obras y de esta forma reclamaba su derecho a ser conocida y reconocida por su trabajo. Sofonisba Anguissola, hija de nobles, fue expresamente requerida por el monarca español Felipe II en 1559, para ocupar nada menos que el puesto de pintora de cámara y dama de honor de la reina Isabel de Valois. Fede Galizia, hija de un pintor de miniaturas, adquirió fama desde los doce años por su ejecución de retratos y bodegones.

Tan decididamente las pintoras renacentistas realizaron su vocación que Artemisa Gentileschi, hija de un pintor admirador de Caravaggio, realizó escenas bíblicas en tamaño natural. En estas obras desplegó no solo su dominio de la técnica de claro oscuro, también mostraba su conocimiento en anatomía y perspectiva. La pintora española Rosalba Carriera en París, en 1720 retrataba a Luis XV. De la misma manera Elizabeth Vigée- Lebrun, hija de un pintor retratista, fue la pintora predilecta de María Antonieta, reina de Francia.

Dado que el bodegón era considerado como un género de menor importancia, la categoría artística asignada a este no era tan relevante, aunque en el bodegón las artistas ejercitaban su dominio y manejo del color, la composición y las texturas en el tratamiento que exigían las frutas y otros utensilios representados en este género. El bodegón era un tema menospreciado, el retrato era un género mayor pero no era suficiente. Por esta razón en el autorretrato las mujeres asumieron su profesión de productoras de arte. Por primera vez se asumían como sujetos y ya no solo como objetos en el arte, de esta manera mostraban a la sociedad de su tiempo que eran mujeres

independientes que tenían una profesión, la de ser pintoras. Más adelante se abordará más a fondo esta temática.

3.2 Algunas precursoras en la pintura de América Latina.

Esta historia es un testimonio de mi deseo de escapar al ambiente familiar y de convertirme en una mujer omnipotente o en un hada en un terreno excepcionalmente libre
Marie Bonaparte

En Latinoamérica, estas mismas limitantes a las que se enfrentaron las artistas europeas había que sumarle la marcada represión social y religiosa en las sociedades del nuevo mundo.

Trescientos años después de la aparición de las pintoras renacentistas en México las mujeres que pintaban ya contaban con el reconocimiento no solo de la crítica sino además el de la prensa. Su merito, realizar grandiosas piezas pictóricas desplegando su gran dominio técnico llevando a cabo copias de los grandes maestros de la pintura, además claro de flores, paisajes y fruteros. El “bello sexo” en América tenía más restricciones que sus homólogas europeas aquí la restricción iba más allá de los géneros a representar. En el nuevo continente, si realizaban alguna incursión en este campo pictórico sus lienzos debían limitarse a realizar copias de pintores que ya contaran con renombre de acuerdo a la consideración de la época ya que era la única forma en que obtuvieran reconocimiento por su trabajo. Ante esta situación el genio creativo de las artistas no se conformó con esta situación ya que, como todo artista, la inquietud creativa de ellas no estaba del todo satisfecha.

En 1885, Leopolda Gasso hacia las siguientes exigencias a las academias de dibujo y pintura.

“[...] paisajes, fruteros y flores son muy reducidos para la clara inteligencia femenina. [...] es preciso que se abran clases en donde la mujer copie a la mujer, en que se explique perspectiva, anatomía pictórica historia del arte que contribuya a desenvolver la inteligencia. El dibujo de adorno no conduce sino a gastar un tiempo y un capital preciosos [...]”¹⁶

Incluso hubo quienes se apartaron del simple manierismo y se atrevieron a realizar y exponer obras resultado de sus propias composiciones. Eulalia Benítez pintó un retrato de su familia, mismo que expuso durante la sexta exposición de la Academia, ante tal atrevimiento la crítica no se hizo esperar e inmediatamente condenó tal insolencia pero por otro lado también hubo quien alabó este acto considerado en esa época como una hazaña, al mismo tiempo que alentaban no solo a la artista sino a las mujeres en general a continuar con su vocación y a buscar la forma de enriquecer esta vocación por medio del uso de sus propios lenguajes y temáticas.

“[...] Injusta y extraña ha sido, pues la saña, con que un pintor ha censurado este cuadro, [...] pero es menester atender a que las señoritas que cultivan el arte tienen más dificultades que vencer que los pintores que viajan, estudian siempre, y cuentan con muchísimos años de práctica. Las jóvenes que aman la pintura no deben desanimarse por una crítica poco digna de un artista, sino por el contrario harán muy bien en continuar sus estudios”¹⁷

Contrario al caso de México, en Argentina Procesa Sarmiento se destacaba como retratista a la vez que pintaba paisajes y flores con acuarelas, dibujos a lápiz, oleos e incluso técnica mixta. Sería la pionera también en la creación de una escuela de artes en la cual se instruía a niñas y jóvenes en el arte de la pintura y el dibujo. Pero por desgracia la atmósfera de recato, sumisión y normas morales que imperaba en la gran mayoría del continente dificultaba a las mujeres un desarrollo profesional y las que lo lograban, este desarrollo no iba más allá de ser excelentes copistas, con esencia puramente femenina.

Suaves, finas, sutiles, delicadas, eran algunas de las denominaciones siempre relacionadas con su obra dada la naturaleza femenina de las pintoras. Así pues, las pintoras tuvieron que abrirse paso no solo por las limitaciones técnicas y temáticas, también tenían que lidiar con los prejuicios bajo los cuales su obra era valorada.

16 Tibol, Raquel, *Ser y ver mujeres en las artes visuales*, Plaza & Janes, México, 2002, p. 26.

17 *Ibíd.* P. 31.

Regresando al caso específico de México, desde el comienzo de las exposiciones organizadas por la Academia de San Carlos, en donde participaban las mujeres; tanto intelectuales como artistas de la época planteaban la necesidad de implementar las bases tanto teóricas así como técnicas necesarias para el pleno desarrollo artístico para dejar de ver la actividad artística de las artistas como un simple pasatiempo sino como una profesión y una forma de vida. En aquellos tiempos si bien las mujeres participaban en dichas exposiciones, en contraste no acudían a las clases en la academia.

El poco o mucho conocimiento en pintura o de dibujo que poseían estas mujeres lo adquirirían por medio de clases particulares o en escuelas para mujeres, que como ya se mencionó dichas clases en estas escuelas distaban mucho de ser consideradas como un conocimiento artístico.

Como resultado de estas exigencias en las exposiciones subsecuentes era notorio que las artistas habían tomado conciencia de su rol como pintoras aunque no lograron apartarse de las temáticas asociadas al género, en estas exposiciones se apreciaban más que solo copias, se encontraban en las salas retratos, paisajes y escenas domesticas.

Sería entonces hasta el siglo XX donde el género femenino se rebelaría contra la marginación no solo profesional sino en todos los aspectos de la vida diaria. Tal como lo hiciera la pintora chilena Juanita Lecaros quien “no quería pintar como los grandes artistas. Quería hacer lo mío”. Así mismo, varias mujeres a lo largo de la historia del arte en el continente latinoamericano se expresaron desde sus propias necesidades artísticas producto de sus propias interpretaciones y reflexiones. Sus medios plásticos y su estilo también fueron únicos. Habría incluso artistas que trascendieron por su trabajo debido a que, como veremos, no solo fueron capaces de alejarse completamente del calificativo de mujer artista, pintora femenina o algún otro calificativo derivado del género. Fueron artistas que marcaron e incluso aportaron al arte de sus respectivos países y sentaron un referente para las nuevas generaciones de

artistas no solo mujeres sino a nuevas generaciones dedicadas al arte sin importar su género.

3.3. LOS INICIOS DE DEBORITA

“Sepa Débora, una cosa: Dios le dio a usted esa habilidad y debe aprovecharla; el día que El quiera se la quita y usted tiene que responder por eso”

María Rabaccia, primera maestra de pintura de Débora Arango.

En su casa de Medellín, en Colombia, una pequeña se sentía fascinada por el trabajo realizado en un taller cercano a su casa. ¿Que producía ese taller? Piezas escultóricas y pictóricas destinadas a iglesias y conventos. En ese pequeño taller a esa edad tan tierna, Deborita, como la llamaban familiares y amigos, comenzaba a develar su vocación artística. Aunque en un principio su deseo era posar, como lo hizo su hermana, en aquel taller y así de alguna manera ser parte de la obra de arte en la forma de algún ángel o virgen; descubriría con el tiempo que su lugar no estaba en ser observada, permaneciendo estática y en silencio. Ella estaba para observar desde una mirada reflexiva y crítica. Descubriría también que su verdadera vocación era la de producir arte. Un arte que fuera más allá de lo decorativo, que fuera innovador para su tiempo y que además pondría en evidencia la urgencia de una renovación en la estética plástica colombiana.

María Débora Elisa Arango Pérez, nació en Envigado, Colombia, en el año de 1907 en el seno de una familia de clase media que como se estilaba en aquellos tiempos se integraba por varios hijos, siendo Débora la octava de catorce hijos. El ambiente familiar que imperaba en su casa alentaría la curiosidad y el desarrollo intelectual de la futura pintora. Sus hermanos mayores estaban próximos a ser doctores, su padre Castor Arango, de profesión comerciante era un asiduo lector debido a su gusto por la lectura y su madre Elvira Pérez, que en palabras de su hija, conforme a los gustos y aptitudes de sus hijas se encargó de buscar los profesores que fueran

necesarios para que sus hijas lograran la plenitud profesional en sus respectivas ramas. La educación de las mujeres era tomada muy en serio por Elvira hecho que para la época era sumamente peculiar dada la influencia sumamente arraigada del machismo. Este ambiente fomentado por su madre en donde había igualdad de oportunidades educativas tanto para hombres como para mujeres sería clave para el desarrollo ideológico de Débora Arango. Llegada a la edad escolar asiste a un colegio religioso, al de las Hermanas de la Presentación. Dos años más tarde cambiaría al colegio que marcaría de forma trascendental su vida profesional: el colegio de María Auxiliadora en Medellín, mismo que estaba a cargo de hermanas salesianas.

En este colegio el método educativo estaba fundamentado en la observación, la reflexión y el raciocinio, así mismo, dentro de las prioridades del colegio se encontraba la educación artística e intelectual del alumnado. De sus profesoras, sería la religiosa María Rabaccia, profesora de pintura de Débora, la primera en advertir el talento y las capacidades pictóricas de la joven estudiante. Aún cuando los motivos de la clase eran los de reproducir láminas como motivos decorativos diversos, la profesora centraría su atención en la que para su gusto era su mejor alumna.

Debido a problemas de salud de la joven derivados del paludismo que sufrió de niña, estaba en riesgo de abandonar la escuela, Por intercesión de su profesora, le permitieron vivir en el colegio y dedicarse exclusivamente a la pintura dejando de lado los demás deberes escolares. Después de seis años de educación religiosa, ajena a misticismos y a fanatismos, concluirá así la etapa introductoria a la pintura de la artista colombiana.

Ya a los 24 años y por consejo de su mentora, ingreso al Instituto de Bellas Artes, lugar donde recibiría la enseñanza de, quien en ese tiempo fuera considerado una eminencia en el arte colombiano: Eladio Vélez. Maestro que se distinguía por su marcado academicismo y su énfasis en el dominio técnico como seguros de una obra de arte. Bajo su enseñanza, aprendería a ejecutar naturalezas muertas y paisajes, a la vez que ejercitaba el dibujo y dominaba la técnica de la acuarela. Si bien los conocimientos técnicos eran irreprochables,

la técnica no era equiparable con el desarrollo estilístico propio ya que el maestro no estimulaba, ni permitía, el desarrollo de un estilo que se apartara en lo mas mínimo de los cánones artísticos tan celosamente guardados por el.

Muchas de las lecciones estaban basadas en largas sesiones de dibujo copiando modelos clásicos hechos en yeso lo cual no era suficiente para satisfacer la inquietud artística de Débora. En consecuencia, la joven al igual que otros compañeros optaría por abandonar las clases en el instituto en busca de “una manera más vigorosa y más emocional de expresar el arte”.

“Quería no solo adquirir la habilidad necesaria para reproducir fielmente n modelo o un tema cualquiera sino que anhelaba también crear, combinar, soñaba con realizar una obra que no estuviese limitada por la inerte exactitud fotográfica de la escuela clásica. No sabía a punto fijo lo que deseaba, pero tenía la impresión de que mi temperamento me impulsaba a buscar movimientos, a romper los rígidos moldes de la quietud”¹⁸

Este deseo encontraría mayor satisfacción bajo la enseñanza de Pedro Nel Gómez antiguo amigo de Eladio Vélez cuya ideología apartada del academicismo sería la razón del distanciamiento entre estos dos personajes.

Nel Gómez proponía un arte con mayor expresividad contrario a la rigidez estética establecida no solo en técnica sino también en temática. En estas ideas revolucionarias sería evidente la marcada influencia del Muralismo mexicano, tanto ideológica como técnicamente, notorio en su producción plástica.

18 Serrano, Eduardo, et. al., *Débora Arango, exposición retrospectiva*, Ministerio de relaciones Exteriores de Colombia, Colombia, 1995, p. 20.

Conocía muy bien la técnica del fresco producto de un estancia corta en Europa y a su regreso a Colombia se empeñó en plasmar en los muros más representativos de su país un arte que “hablara al pueblo” cimentado en un ideología nacionalista totalmente solidario y a favor de las minorías que sufrían por la indiferencia de los grupos en el poder.

Incluso en 1944 firmaría el *Manifiesto de los Artistas Independientes* en donde expresaba estas mismas ideas, este sería firmado en conjunto con algunos seguidores y alumnos partidarios de su ideología, incluida claro Débora Arango. Nel Gómez rompió con las normas neo costumbristas académicas con su denominado “feísmo” aplicado a los retratos de las minorías en donde parecían realizando sus actividades diarias, dibujados con sus “absurdos anatómicos”. En adición, introdujo el dibujo anatómico con modelos vivos tanto hombres como mujeres, acto que pronto sufría la censura dada la inmoralidad que conllevaba este acto al parecer de los vecinos de la escuela de arte en la que impartía estos cursos.

Mientras pintaba los frescos del Palacio Municipal de Medellín (hoy Museo de Antioquia) entre 1935 y 1937 con temas como el trabajo como medio hacia el progreso, la economía cafetalera y minera, el hambre, la explotación y otros temas sociales; su futura alumna observaba asombrada la obra del maestro. Encontraría en la forma de expresión de Nel Gómez la respuesta a sus necesidades de expresión.

El grupo al que se incorporaría Débora estaba conformado por siete mujeres y cuatro hombres. Además de esto, durante la clase el grupo discutía asuntos plásticos y sociales a la vez que el maestro permitía una libertad temática, técnica y sobre todo expresiva absoluta, la crítica grupal nutría las obras y el maestro se limitaba a hacer observaciones pero nunca tocaba un cuadro. Tiempo después, las obras realizadas por las mujeres del grupo fueron expuestas. La muestra se componía en su mayoría de naturalezas muertas, paisajes y retratos, realizados con la técnica de la acuarela. Mismos que contarían con el visto bueno tanto de la crítica como la prensa, ambos alababan el talento de las jovencitas, pero en especial se enfocaron en las obras realizadas por Débora Arango reconociendo en ella su estilo en el tratamiento de la acuarela y las composiciones de sus obras. Sería el éxito de esta exhibición la que haría que el maestro, en 1938, propusiera a las alumnas a seguir con la educación artística pero esta vez sería realizando obras cuyo motivo principal sería el desnudo dada su mayor exigencia técnica. De todas las ahí presentes, la que rompió la tensión del silencio de forma entusiasta fue

Débora Arango. Debido a la negativa de sus demás compañeras a trabajar con este género, se separó del grupo y comenzó a tomar clases particulares en casa del maestro, mismas que serían breves por la negativa indirecta del maestro a seguirle enseñando. Este distanciamiento entre el maestro y la alumna quizá se dio por verse rebasado por su alumna o por considerar que era hora de que continuara su camino sola, como fuera ya tenía las bases lo que seguía era producir obra de acuerdo a sus convicciones y deseos.

Apartada de la influencia e instrucción del maestro, consiguió modelos para seguir trabajando en su casa para depurar su técnica y lograr la interpretación del desnudo femenino, una vez más el apoyo de su familia sería crucial ya que conocedores de lo que la joven y sus modelos hacían en su cuarto, lejos de escandalizarse respetaban el espacio de la joven artista y la alentaban a seguir adelante con su vocación.

En 1939 se organizó una exposición en el Club Unión, uno de los más importantes de la época, convocó a 13 artistas profesionales y dos estudiantes destacados del Instituto Nacional de Bellas Artes a dicha exposición, uno de esos estudiantes fue Débora Arango. Participó con nueve pinturas, dos de sus obras, *Cantarina de la Rosa* y *La amiga*, fueron desnudos. Aunque a exposición del Club fue breve, fue suficiente para causar revuelo en la sociedad de aquel tiempo que se escandalizó ante tal atrevimiento tan inmoral. Que el fallo del jurado fuera satisfactorio para la artista otorgándole el primer lugar acrecentó aun más la polémica ya que este acto fomentaba la inmoralidad y atentaba contra las buenas costumbres así como contra el buen gusto. La razón para que el jurado decidiera otorgarle el primer lugar la encontramos en este fragmento del acta del fallo del jurado:

“[...] tanto por el vuelo atrevido en todas sus concepciones que nos mostró un temperamento artístico de primer orden-increíble en una mujer en un medio de posibilidades e ideas tan limitadas como el nuestro- que revela una vocación por el arte pictórico que se debe estimular”¹⁹

Que el premio fuera otorgado a una estudiante en vez de a un profesional acrecentó la tensión tanto social como artística y aun cuando el primer premio no fue otorgado a ninguno de los desnudos el panorama se dividió en dos facciones, quienes la admiraban y quienes la repudiaban además del clero que la condenaba. Fue tachada de inmoral y obscena por los sectores conservadores mientras que la prensa liberal. Advertía en sus desnudos un tratamiento diferente y sencillo “que el hombre solo complicaba con su mirada llena de deseo” al parecer de El Herald de Antioquia. En contraste sus amistades le retiraban el saludo y se escandalizaban por las poses de sus desnudos “impúdicos que inquiera un hombre debiera exhibir”²⁰ e incluso el ego herido de un colega la tacho de “pintora domestica e improvisada”.

Si bien el trabajo realizado por Débora Arango no fue considerado como revolucionario, si fue considerado como innovador ya que fueron tanto la pauta como el motivo para reevaluar y cuestionar la estética colombiana imperante así como al monopolio artísticos conformado por Eladio Vélez y Pedro Nel Gómez, el artista burgués conservador y el artista visionario y revolucionario. Incluso el ambiente político se vería afectado por el trabajo de la artista antioqueña.

El conservador Laureano Gómez se enfrasco en una polémica disputa con el liberal Jorge Gaitán Eliécer, en ese entonces ministro de educación que invitaría a Débora, tras la exhibición del Club Unión, a realizar una exposición en el teatro Colon, uno de los mas representativos de la época. El conservador le reprochaba al liberal el “atentar contra la moral ciudadana, la cultura y el buen gusto” y de manchar tan ilustre recinto con este tipo de actos.

19 Londoño-Vélez, Santiago, Débora Arango: Vida de pintora, Colombia, 1997.

20 Cuando Pedro Nel Gómez pinto por primera vez un desnudo en un edificio público, como parte de un mural, fue cubierto con cortinas. Aun en 1950, se pensaba en destruirlos.

De esta manera comenzaría así una carrera artística llena de censura e incluso de amenazas e intentos de excomunión por la temática y la técnica de su obra.

Añadiendo a esto que la violencia del país se recrudecía a cada instante propiciaron que la pintora se refugiara, o mejor dicho, se recluyera en el lugar donde su vocación comenzó, la finca familiar llamada Casablanca, misma que compartió con su familia que tanto apoyo y comprensión le brindaron.

Después de sus exposiciones en el Club Unión, en Medellín, y en el Teatro Colón, en Bogotá, participo de forma exitosa también en el Primer Salón Anual de artistas Colombianos y algunas otras participaciones colectivas en Medellín y Cali, mismas que reafirmaron su postura crítica que sin importar el paso del tiempo continuaría siendo rechazada por la sociedad.

En 1946 viajó a Estados Unidos y México, en nuestro país ingresó a la Academia Nacional de Bellas Artes, en donde su ilusión de aprender la técnica del fresco al fin se vería cumplida a la vez que estudió la obra de los muralistas mexicanos. En 1954 viajó a España, ahí vio de cerca la obra de Goya de la cual tomó algunos rasgos para su obra y en su paso por Inglaterra estudió cerámica.

Realizó una muestra en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid en 1955, misma que el día siguiente sería cerrada sin explicación alguna, lo que provocó que la artista regresara a su país natal, esta censura sería el detonante para su encierro. Alrededor de 1965 dejó de pintar por motivos de salud, se aisló completamente del medio artístico y no volvió a exponer hasta 1975. Sería hasta 1984 donde toda su producción pictórica fuera reivindicada en una exposición retrospectiva, en la que mostró 205 obras entre acuarelas, oleos y cerámicas en el Instituto de Arte Moderno de Medellín, institución a la que donaría un gran número de sus obras posteriormente. En ese mismo año recibiría el premio Secretaria de Educación y Cultura de Antioquia a las Artes y las Letras, como un reconocimiento tardío a sus aportaciones a la plástica colombiana. Murió a la edad de 98 años en Envigado Antioquia el 4 de Diciembre del año 2005.

3.3. 1. Débora Arango y la nueva mirada hacia la Academia

“Quería no solo adquirir la habilidad necesaria para reproducir fielmente un modelo o un tema cualquiera, soñaba realizar una obra que no estuviese limitada por la inerte exactitud fotográfica de la escuela clásica. Tenía la impresión de que mi temperamento me impulsaba a romper los rígidos moldes de la quietud”
Débora Arango

La obra de Débora Arango podemos clasificarla en tres vertientes: el desnudo, la crítica social y la sátira política. En estos tres temas la pintora nos mostró su visión del momento histórico que vivió Colombia en aquellos años de censura moral y violencia política en el país en el tiempo en el que ella comenzó su carrera pictórica bajo la convicción de que “el arte no era amoral o moral, simplemente esta por encima y no tiene moral” con el que defendió su autonomía creadora a la vez que denunciaba las injusticias y actos violentos que asolaban a la población colombiana.

No solo mediante los temas que representó mostraba su rebeldía, de igual forma lo hizo con la técnica con la cual trabajo la mayoría de sus obras: la acuarela. Su forma de trabajar la acuarela se distinguió por apartarse de la función decorativa de esta ya que lejos de ser tradicional, trabajaba la acuarela de forma empastada, con trazo fuerte, formatos grandes que conseguía uniendo pliegos de papel hasta lograr la medida deseada. En el caso del desnudo, las proporciones en las que ejecutaba sus obras eran de 1:1, siendo esta una de las razones por las cuales despertó tanta polémica y escándalo en la sociedad.

Comenzaremos entonces con el género que despertaría mayor controversia y polémica en todos los escenarios importantes en Colombia: el desnudo.

3.3.2 Desnudo

El testimonio de las mujeres es ver lo de fuera desde dentro. Si hay una característica que pueda diferenciar el discurso de la mujer, es ese encuadre.
Carmen Martín Gaité

No es que no hubiera habido desnudos antes en la Historia del Arte colombiano, si los había la diferencia radicaba en que fueron hechos por hombres y de una forma muy distinta a como ella los había planteado. Por citar algunos ejemplos, están los desnudos hechos por sus maestros Eladio Vélez y Pedro Nel Gómez. Para Vélez el desnudo femenino era un pretexto para estudiar proporciones, juegos de luces y sombras, colores y textura, en fin era un mero ejercicio técnico y práctico, en el caso del segundo el cuerpo femenino sirvió para mostrar las huellas del trabajo duro realizado por las mujeres, yendo de acuerdo con su discurso del arte social derivado del muralismo mexicano, su piel ensuciada por los restos tanto de su trabajo en el campo como por su trabajo en las minas, representadas con una manera estilística notoriamente influenciada por el muralismo mexicano.

En el caso de Débora Arango los desnudos eran solo eso, desnudos femeninos desprovistos de todo prejuicio social o norma estética. Eran resultado de la contemplación y la observación. En sus palabras el desnudo debía ser liberado de todo lo ajeno a él, a su naturaleza y así mismo, debía ser apreciado sin ningún tipo de preciosismo implantado por la estética conservadora.

“Un desnudo no es sino la naturaleza, sin disfraces, tal como es, tal como debe verla el artista; un desnudo es un paisaje en carne humana”²¹

Y de esta misma forma realizó los desnudos, sus obras muestran mujeres que no temen ser observadas, se muestran ante quien las mira con toda su fuerza.

21 Serrano Eduardo, et. Al., Débora Arango: Exposición retrospectiva, Ministerio de Cultura de Colombia, p 35.

Sus poses, contrarias a todas las convenciones de belleza, pinturas naturalistas que dejan ver todo su cuerpo en plenitud tal como es; espeso vello púbico, caderas amplias y expresiones ajenas a las vistas antes en cualquier desnudo. Las mujeres de sus cuadros van totalmente en contra de las nociones convencionales de belleza, así mismo se alejan de la función decorativa y de estudio que el arte codificó, misma que se reprodujo un sin número de ocasiones hasta que ella irrumpió en el arte colombiano.

Sin duda alguna, la autonomía en la creación tan fomentada y respaldada durante su periodo de aprendizaje con Pedro Nel Gómez fue clave para dar el paso hacia una nueva visión sobre el género del desnudo y la estética misma de su país. El desnudo, vedado a las mujeres fue la razón principal por la cual la sociedad vio este acto como una acción “tan obscena que ni siquiera un hombre se atrevería a mostrar, y si lo hiciera ni siquiera serian toleradas por el hecho de ser hombre.”

Cabe enfatizar el hecho de que si bien su incursión en este género se debió a que Nel Gómez lo sugirió como el siguiente paso hacia la formación artística, el nunca proveyó de modelo a la entonces joven artista. Las acciones del maestro ni iban mas allá de alentarla “búsquelo y hágalo” y así lo hizo. Como era lógico, en una primera instancia buscó el apoyo del maestro, tal vez por no verse envuelto en el escándalo, tal vez por verse superado por la alumna, el maestro se apartó completamente en esta etapa del desnudo en la producción pictórica de Débora Arango.

Ya sin el apoyo del maestro, lejos de desalentarse, logró continuar trabajando este género buscando ella misma sus modelos y, como siempre en el caso de las mujeres artistas el apoyo de su familia fue fundamental en este paso debido a que las sesiones se realizaban en casa de la artista con la aprobación y apoyo de sus familiares quienes respetaban la privacidad de las sesiones en las que se llevaban a cabo en las habitaciones de la joven.

Algunas veces la modelo sería su hermana y en otras una amiga quien tiempo después se recluiría en un convento. Los desnudos presentados en aquella exposición del Club Unión, como ya se mencionó dividieron las opiniones tanto de la crítica como de la prensa y la sociedad. Quienes se sintieron ofendidos por el trabajo de “la pintora doméstica” veían en su temática un recurso bajo dada su mediocridad técnica, otros hablaban de ella como una “mujer masculinizada” e incluso ponían en duda la honra misma de la artista invitándola a posar ella misma en sus propias composiciones si es que no tenía nada que ocultar.

Otros medios impresos daban contra dichas declaraciones con desplegados que daban testimonio de que la artista era una mujer como cualquier otra en el vasto colombiano; sencilla, inteligente, humilde, pero contaba con una virtud admirable: la virtud del valor. Misma virtud que fue aplaudida por quienes vieron en ella sino un arte revolucionario si reconocieron en ella un carácter innovador, y como el aire renovador tan necesario en la estancada estética colombiana; misma que había educado y cansado al extremo la mirada del público con paisajes hechas con viejas y gastadas maneras de hacer arte.²²

Agradecieron que en esa virtud del valor su trabajo como detonante para la apertura de un debate necesario para una renovación en el gastado discurso academicista en el arte colombiano derivado de la tradición europea.

Más que la crítica especializada en arte, fue la prensa quien reconoció en ella su valor como artista y como mujer valiente. Por ejemplo la revista de corte femenino Letras y encajes veía en ella a la mujer que superaba el medio en el cual se desenvolvía, ya que ella no era una mujer dedicada a pintar cosas bonitas para regalar a sus amistades.

22 El antecedente directo de los predronelistas y eladistas fue la escuela antioqueña, conocidos acuarelistas cuyo principal motivo fueron los paisajes.

Así como su maestro, Pedro Nel Gómez, había sido pionero en la introducción de modelos desnudos, tanto hombres como mujeres, sustituyendo a sí las piezas clásicas de yeso destinadas a este propósito. Su alumna pintaba el cuerpo tal como ella lo veía. Un periódico de la época, el *Heraldo de Antioquia*, con una nota de la autoría de Baltasar Jurado se expresaba de la siguiente manera de los desnudos hechos por ella “Bien se nota que este desnudo fue tratado por una mujer que quería manifestar todo lo sencillo del cuerpo femenino que el hombre solo puede ver y complicar con su mirada llena de deseo”.

Este fragmento brinda el testimonio de la carga icónica relacionada a la figura femenina en los desnudos anteriores a la obra de Débora Arango. Los desnudos retratados por ella no desbordan ni deseo ni entrega. Por medio de su pincel ya no reproduce automáticamente, su obra sugiere e interpreta formas, formas nuevas de ver, de reinterpretar la realidad por encima del espeso velo del academicismo.

Los desnudos de sus cuadros no se limitan a un solo tipo de mujeres; en ellos vemos viudas, monjas, adolescentes, mujeres abandonadas, arrepentidas, etc. Por medio de sus obras vemos la conciencia de la vida misma, la cruda realidad de la época.

Así lo corrobora este fragmento del acta de fallo del jurado de la exposición realizada en el Club Unión:

“[...] Conjunto de tal atracción que resolvimos adjudicarle el primer premio, tanto por el vuelo atrevido en todas sus concepciones que nos mostró un temperamento artístico de primer orden- increíble en una mujer en un medio de posibilidades e ideas tan limitadas como el nuestro- que revelan una vocación por el Arte pictórico que se debe estimular [...]”²³

23 Arango, Débora, *Débora Arango: exposición retrospectiva*, Banco de la Republica, Biblioteca Luis Angel Arango, Colombia, 1996, p. 87.

Aunque el primer premio no fue adjudicado ni a *Cantarina de la Rosa* ni a *La amiga*, los dos desnudos expuestos en dicha exhibición, sino a *Hermanas de la Caridad* el que el premio fuera entregado a una mujer, estudiante de la

Academia de Bellas Artes, cuando en el certamen hubo pintores profesionales, incluido el mismo Eladio Vélez y que además pintara desnudos sirvió para levantar polémica y sirvió de pretexto a terceros en luchas políticas, defensores de la moral y a aquellos que verían en este acto de valor el inicio para acabar con el monopolio artístico que mantuvieron largo tiempo Eladio Vélez y su contraparte Pedro Nel Gómez.

Por desgracia los desnudos realizados por la artista, que causaron tanto revuelo, debido al maltrato que sufrieron estas desaparecieron. Solo queda una imagen de *La amiga* en la reproducción de un cartel publicitario en donde se promovía la exposición de Débora Arango. Más lamentable que este hecho resulta ser que la crítica especializada ni una sola vez se refirió al trabajo de la artista con respecto a las formas plásticas con las que la artista resolvió las composiciones presentadas por ella.

Todos los comentarios tanto a favor como en contra se enfocaron en la temática que había hecho de la artista el blanco de todas las miradas, nada acerca de su calidad artística, ni de su técnica. En una palabra no hablaban en lo más mínimo de su arte.

3.3.3. Denuncia Social y Sátira Política

En estas vertientes temáticas, la artista ratificó su postura de artista rebelde y audaz. Con la influencia de Nel Gómez, instaurador del Nacionalismo, ella al igual que su maestro se interesó por mostrar por medio de su obra las desventajas de los más marginados y el abuso de los grupos en el poder.

Para llevar a cabo estas obras, la artista frecuentaba los lugares en donde se concentraba los sectores con mayor desventaja tanto social como económica en las zonas cercanas a ella en Colombia. En compañía de Carlos Correa, otro

destacado pintor y grabador colombiano y compañero de clases en sus cursos con Nel Gómez, se acercaban a estos sitios marginados para mirarlos desde adentro y así tener una experiencia directa con aquel medio ¿la razón? La artista tenía la convicción de que el artista tenía la obligación de “interpretar la realidad y expresar verdades en oposición al Arte contemplativo de la Academia”. Como resultado en sus cuadros encontramos retratos de pobreza, de dolor, de marginación producto del afán de industrialización de un país en desarrollo que encontraba en esta la salida rápida hacia el progreso.

En estos retratos de la realidad, siempre alejados de los cánones estéticos, iban mas allá de una representación mimética de lo que estaba viendo; en ellos esta el confinamiento, la pobreza, la represión y otras problemáticas que aquejaban tanto a prostitutas como a obreros. Por medio del arte y su ojo critico ella mostraba una realidad ignorada, por medio de su obra “saca a flote lo oculto, lo falso, lo que no se puede manifestar abiertamente”.

Como era de esperarse, estos retratos sociales chocaron directa y abruptamente con la sociedad de corte conservador que no podía o no quería afrontar la realidad de una situación critica expuesta en las obras de la pintora, que en sus lienzos condenaba dicha situación, condenando este abandono con su trazo firme y decidido. Por aquellos años, la tasa de mujeres dedicadas a la prostitución era muy alta, en Medellín era una prostituta por cada cuarenta hombres y un bar por cada 100 habitantes, tanto así que el gobierno hizo a un lado su actitud conservadora e implemento un programa de salud publica y gratuita para combatir los problemas de salud derivados de esta problemática según reportes de Santiago Londoño- Vélez en el libro que publico sobre la artista. Dadas estas estadísticas, corroboramos que mirar la realidad tan crudamente fue el motivo principal del rechazo hacia la obra de la artista. Mas aun si el publico estaba acostumbrado a un arte de corte totalmente decorativo sin mas afán que el de adornar. Débora Arango de pronto ponía frente a esa sociedad aletargada su obra alejada de lo estético, realista y además critica, esta obra fue igual o incluso mas difícil de sobrellevar que los desnudos mismos presentados con anterioridad por ella lo que le valió el ser considerada

como inmoral Aquello de que la tachaban en realidad se hallaba arraigada en esa misma sociedad que la atacaba.

La calle, las cárceles, los burdeles, el matadero e incluso el manicomio, eran los escenarios en los que los personajes retratados por ella se expresaban y a la vez se conformaban, o mejor dicho, se consolaban de su realidad mediante la realización de diversas actividades mismas que iban desde lo frívolo hasta lo laboral que incomodaban tanto al espectador. Para la pintora el merito del artista al retratar, cualquiera que fuera el tema, no era el de retratar a detalle, eso correspondía al fotógrafo. Al pintor correspondía dotar de humanidad esa representación, a esa pintura que si bien al juicio de los demás podría parecer grotesco, no podían ver que la belleza estaba en que el tema retratado era humano y real con defectos y deficiencias pero era real, libre de prevaloraciones estéticas.

Las pinturas que hizo durante esas salidas por esos sectores olvidados eran distintos a la forma de retratar que tenía su maestro Nel Gómez; ya que en los cuadros de la artista no se veía la fuerza de una raza olvidada pero que daba la fuerza a las nuevas generaciones con su pasado glorioso. En las pinturas de Débora los personajes muestran su fuerza interior contenida algunas veces y otras, explosiva según la escena retratada por ella.

La resistencia conservadora no tolero un segundo golpe, apelaron a la unidad social para resistir los embates de la inmoralidad, misma que reprendía o reprimía por medio de armas o de excomuniones. En el caso de Débora Arango se trató del segundo medio para hacerla desistir, haciéndola firmar una primera advertencia, para la segunda ocasión se haría efectiva la excomunión.

Darío Ruiz Gómez escribió sobre su pintura de denuncia social que el escándalo que acompañaba su obra no se debía tanto a su fealdad en su temática o las deformaciones en los retratos de sus modelos, sino a la violencia implícita en el color y en la manera como llega a conferir carácter de iconografía a ese mundo que las instituciones quieren olvidar.

Ya en esta etapa, eran notorias las influencias mencionadas con anterioridad.

De Eladio Vélez conservaba la práctica del retrato, de Pedro Nel Gómez reas volumétricas de color empastado y realzado por el uso de matices negros y, tras los estudios realizados durante su estancia en México, de Orozco conserva la simplificación, la narración y la visión caricaturizada de lo político; que se hará más evidente en su pintura de sátira política.

Ya a esta altura de su carrera, la crítica la ubicó como pintora expresionista, de la corriente expresionista alemana, dada la similitud de su técnica con la variante crítica de esta corriente. Pero ya que su estilo no correspondía al de ninguna escuela y la vinculación con el expresionismo no resultaba del todo substancial, su estilo desembocó en un *realismo crítico*, en palabras de los conocedores del Arte. Cuando a ella le preguntaron por la procedencia de su estilo o por su preferencia por alguna escuela ella respondió:

“No es necesario usar términos precisos como en Medicina. Basta que usted diga que los artistas que comulgamos con Pedro Nel vamos alejándonos de los viejos moldes y nos inclinamos cada vez más hacia la concepción modernista, revolucionaria destinada a interpretar el anhelo de las masas”,²⁴

Hacer un arte para la gente, ese era su anhelo, de ahí su fascinación por aprender la técnica del fresco y de realizar murales en donde la gente pudiera ver no solo la realidad social sino la violencia que mantenía en estado de sitio a la ciudad. La denuncia política hecha en sus lienzos, nunca podría ser llevada a los muros de ningún edificio de su ciudad. Pero, así la pintora seguía produciendo desde su residencia en Casablanca.

Aunque ella no militaba en ningún partido, reconocía que el entorno influía de manera directa en la obra de cualquier artista inmerso en la sociedad colombiana de la época. La violencia que se había vuelto cotidiana no podía serle indiferente a ningún ciudadano y mucho menos a ningún artista, que lejos de permanecer ajeno al entorno para bien o para mal su obra se nutría de este.

²⁴ *Ibíd.*, p. 81.

“Por el contrario, esa realidad que lo rodea se mete en su obra. A través de ella anunciamos y mostramos lo que sucede. Es nuestra manera de comprometernos con la sociedad”²⁵

Ese compromiso que ella sentía como artista sería refrendado yendo a las calles o en su defecto, dado el estado de sitio que sufrió la ciudad desde el denominado Bogotazo provocado por el asesinato de Eliécer Gaitán, desde su refugio en Casablanca escuchando desde la radio lo ocurrido en las calles. Seguía fielmente el paso de una sociedad civil pasiva a una sociedad cuya cólera contenida de pronto estallaba para rebelarse en contra de los repetidos errores y abusos políticos.

Su forma de representar dichos errores era zoomorfizando a los políticos de la época. Con este tipo de representación ponía de manifiesto la voracidad y la poca preocupación del equipo dominante por los problemas del pueblo a quien gobernaban así mismo el desinterés por estabilizar al país.

Su crítica hacia los políticos fue dura, los representaba como animales. Sapos voraces se convertían en el retrato de altos mandos políticos y una mamá gallina cuidando de sus polluelos era el retrato de una primera dama. Una vez más, estos retratos no eran fieles representaciones físicas; resultaban en representaciones físicas; se convertían en radiografías de las intenciones de estos altos mandos políticos. Estas representaciones eran resultado de una minuciosa y crítica mirada hacia una cultura represiva, de una libertad y una justicia al servicio del grupo en el poder en turno mientras ella realizaba sus cuadros como testigos mordaces pero silenciosos, aguardando hasta el día en que la censura dejaría que la obra de Débora Arango fuera redescubierta.

En Colombia, Débora Arango fue precursora del arte político nacional. Por medio de su pincel la artista plasmo los sucesos que tiñeron de rojo la nación dadas las disputas partidistas. Pero lejos de ilustrar meramente los acontecimientos que escuchaba en la radio, su obra funciona más bien como una crónica de los hechos mediatizándolos así hacia el espectador. Por la fuerza en estas obras su trabajo fue de nueva cuenta censurado

25 Op. Cit. Serrano, p. 41.

Durante su participación en el Primer Salón Nacional de Artistas Antioqueños, celebrado en Bogotá, en el año de 1949. El ambiente ya estaba inmerso en la tensión producto de la violencia. Ahí comenzaría su aislamiento. Seis años después, el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid, le extendería una invitación para exponer una muestra individual en esa sede al tiempo que realizaba una estancia en la Academia de San Fernando. La crítica y el público favoreció a la artista, pero a pesar de contar con la aceptación del sector más importante para un artista; en la España franquista de aquellos años, la censura trascendió fronteras y su trabajo fue retirado sin explicación alguna al día siguiente de que se abriera dicha exhibición. Este golpe fue duro para la artista, quien profundamente decepcionada, decide regresar a Colombia. Dos años después expone de nueva cuenta en Medellín, pero la historia de Madrid se repetía. Al segundo día de la exhibición ahora sería la artista quien decidiera retirar sus cuadros dada la agitación social provocada por el descontento con el dictador, que fuera representado en sus obras como sapo, el General Gustavo Rojas Pinilla. Tras este hecho, se aislaría por completo del mundo exterior que tanto atacó y desdeñó su obra, no volviendo a exhibirla ni a la crítica ni al público que aun no estaba listo para apreciar su obra.

Sería hasta 1975, veinte años después de los hechos mencionados anteriormente, que se realizaría una exposición retrospectiva de su obra en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, la mayoría de las piezas ahí vistas eran inéditas. Oleos y acuarelas eran vistas por la crítica especializada y la sociedad ya no para ignorarla, si no para revalorar su obra con una mirada crítica y no moralista. Sin embargo, sería hasta la década de los 80's que su obra sería reconocida y así, el gobierno en turno pagaría así "una deuda de la patria" que tenía pendiente con la pintora.

¿Cómo es que una pintora tan reconocida y valerosa fue ignorada tanto tiempo para después convertirse en un referente artístico obligado en Colombia?

En 1979, se publicó en Bogotá el *Diccionario de artistas de Colombia* en el cual la autora, Carmen Ortega Ricaurte, no menciona en absoluto a la pintora. Incluso antes, en 1974, se publicó el libro *Historia abierta del Arte Colombiano*

escrito por la primerísima autoridad en el campo del arte de aquellos años Marta Traba. Este libro escrito en 1968, no encontramos en él ni una mínima mención al trabajo de la pintora tampoco. Lo mismo ocurría en el caso de *Historia del Arte Colombiano*, de 1983, de Eugenio Barney Cabrera quien pasa por lato la trayectoria de la pintora.

Reiterando, uno de los factores determinantes para el repudio fue la tensa situación económica y política en Colombia desde el año de 1949, el catolicismo arraigado y por lo tanto, la actividad en extremo conservadora que no veía bien que una mujer condujera un automóvil, montara a caballo y además pintara desnudos y plasmara la violencia y la incompetencia de los gobiernos al frente del país: Hay que recordar también que desde la década de los 50`s hasta la década de los 70`s la palabra de Marta Traba era considerada como ley suprema en el Arte colombiano e incluso su autoridad abarcaba hasta el Arte latinoamericano. Bajo el discurso de que el arte era tan necesario como la industrialización para sacar adelante a un país en desarrollo. Todo arte que no entrara en su concepto de un arte nuevo que no cayera en lo más mínimo en ninguna similitud con el muralismo mexicano; por lo tanto que evitara temáticas sociales y/o políticas explica ampliamente porque fue ignorada la artista por la crítica colombiana.

Según lo relatado por la misma Débora Arango, Marta Traba le hizo una visita en su residencia de Casablanca en el año de 1957. Al parecer de la crítica, su estilo necesitaba ser renovado, por lo cual le recomendó renovar su estilo y seguir el camino de Alejandro Obregón, otro pintor colombiano que respaldado por Marta Traba lograría gran fama y renombre e incluso internacionalmente.

Cabe mencionar que en esa época no solo en Colombia sino en toda Latinoamérica la abstracción comenzaba a surgir y a ganar cada vez más terreno en museos, salones y galerías. Que al contrario de la nueva y renovadora corriente artística la obra de Débora Arango figurativa, social y política no estaba ni siquiera cerca de los estándares exigidos por la renombrada crítica de arte. Incluso en Febrero de 1944, la pintora firmo junto con su maestro junto con otros de sus compañeros de clase el *Manifiesto de*

artistas independientes de Colombia a los artistas de las Américas, último manifiesto de corte nacionalista en el Arte Latinoamericano veinte años después de que fuera lanzado el manifiesto mexicano.

La aversión de marta Traba por la adopción del muralismo en el resto del continente latinoamericano mas que por lo propuesto por el movimiento en si, es quizás la justificación que tuvo la critica para no incluir a la pintora en su publicación.

3.3.4. Débora Arango: valor cultural de Colombia

Diversos factores coincidieron para que la mirada crítica del arte así como la mirada de los espectadores, volvieran sobre la pintora y su producción permitiendo no solo la exhibición de su obra sino también una revaloración de la misma.

El momento histórico influyo de manera directa, ya que se trato de un periodo de transición entre la ideología tradicionalista y el fanatismo hacia una voluntad de progreso y modernización. A finales de los años 70`s diversas exposiciones comenzaron a incluir el trabajo de la pintora en sus catálogos. El Museo Zea de Medellín llevo a cabo la exposición “La pintura a través de la mujer en Antioquia” en donde algunas de sus obras comenzarían a ver la luz finalmente. Cabe señalar que el movimiento feminista y otros movimientos sociales se dieron en ese tiempo en nuestro continente, mismos que influyeron para el favorecimiento de la obra de la pintora como en ella misma. La alternación del poder entre los dos partidos, liberal y conservador, bajo el denominado Frente Nacional Bipartidista, desde el año de 1958 y que se terminaría hasta el año de 1970. Este hecho daría más estabilidad al país.

A esa exposición en Medellín le siguió “Historia del Arte en Antioquia” en donde se mostrarían un par de sus piezas. En la inauguración del Museo de Arte Moderno en Medellín, se celebró la exposición titulada “El Arte en Antioquia en la década de los setenta”.

Previamente en el año de 1963, en el Museo Nacional de Bogotá durante el XV salón de artistas colombianos, se premiaron obras con un contenido de denuncia y crítica hacia la violencia política. Que obras con esta temática hallan sido premiadas en un certamen nacional habla de la disposición social que se traducía en una voluntad de no repetir errores pasados, dispuesta a mirarse para entender que ocurrió en el pasado y planear lo que no se quiere para el futuro. Aunado a esto, habla también de un deseo de redimirse por crímenes pasados de represión y aislamiento.

Como prueba de esto, tenemos los numerosos premios que recibió la pintora en reconocimiento a su trayectoria en esta recuperación histórica, al igual que las muchas exposiciones de su obra durante la década de los 80`s. El premio “Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia de las Artes y las Letras”, mismo que fuera instituido para honrar la trayectoria de la pintora por el gobernador Nicanor Restrepo Santamaría. Cuando fue entregado este reconocimiento en las manos de la artista, ella lo recibió con la emoción de quien ve recompensado su trabajo hecho con dedicación y talento tras décadas de incompreensión. A la par de este reconocimiento, se llevó a cabo una magna exposición retrospectiva de su obra con más de 240 oleos y acuarelas en el Museo de Arte Moderno, de Medellín, el Museo La Tertulia, en Cali, y en el Museo de Arte Actual de Pereira, en donde el público podría apreciar ampliamente su obra.

Débora Arango seguía aportando al arte y la cultura de su país. En 1986, realizó la donación de 233 obras conformadas por acuarelas y oleos a la colección del Museo de Arte Moderno en Medellín. La institución en agradecimiento publicó el libro *Débora Arango* en homenaje a la artista. En 1992, junto a otros artistas latinoamericanos es incluida en la exposición “América: The bride of Sun” en el Museo de Bellas Artes de Amberes, Bélgica.

Al año siguiente, la Universidad de Antioquia le rinde un homenaje organizando una exposición en el campus. En ese mismo año se le otorga la medalla al Merito Artístico y Cultural por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Santafé de Bogotá, y la Cruz de Boyacá en su grado máximo. También se le otorga la medalla “Gerardo Arellano”, máximo galardón del Ministerio de Educación.

En el año de 1965, el único mural al fresco realizado por la artista, cuyo tema fue el cultivo del fique²⁶ realizado en la “Compañía de Empaque”, que perteneció a su cuñado, fue redescubierto y trasladado con sumo cuidado a las oficinas del Municipio de Envigado.

Seguiría cosechando triunfos y distinciones como “Honoris Causa en Artes y Letras” de la Universidad de Antioquia, la medalla “75 años de Mejoras Publicas de Envigado”, la medalla “Ciudad de Envigado” y la medalla “Alcaldía de Medellín”.

El Fondo de Cultura Económica de México, le extiende una invitación para llevar a cabo la ilustración de uno de sus periolibros, e incluso en el año de 2004, años después de que el Generalísimo Franco hiciera descolgar sus cuadros, el Museo de Arte Moderno de Medellín arreglaría una exhibición de su obra en Madrid, pero esta vez en el Museo de América.

Para los últimos años de su vida, todo el reconocimiento y la atención se volcaron sobre ella. En su casa familiar de descanso concedía entrevistas a la vez que relataba sus memorias.

26 El fique o cabuya no sólo sirve para hacer empaques, también se puede utilizar como protección y nutriente de cultivos; refuerzo de materiales para construcción y como cuerdas para cercar sembrados. El fique es una fibra biodegradable que al descomponerse se emplea como alimento y abono.

Debido a su avanzada edad y los problemas de salud derivados de esto, ya no podía pintar pero quedaba su obra para dar testimonio de las injusticias cometidas por una sociedad sumida en la violencia y en la incertidumbre producto de la inestabilidad política así como de su ser mismo censurado por estas mismas circunstancias y por la moral retrograda y el fanatismo religioso llevado al límite.

Con sus obras, de igual forma denuncia la limitación creativa y de expresión del artista demostrando que no hay mejor testimonio que el que puede dar un artista con su obra para poner frente a una sociedad aquello difícil de asimilar bien por la crudeza de lo que se expone bien por la negativa de aceptar la existencia de aquellos hechos.

Lo escrito por Marta Elena Bravo de Hermelin ilustra mejor la trascendencia y la significación que la obra de Débora Arango, y la artista misma tienen para Colombia:

“La virtud del valor”, la libertad de la obra de arte, la agudeza y capacidad creativa para expresar lo más hondo de la naturaleza humana en toda su complejidad, reflejada en los temas, las formas y colores fuertes y decididos de Débora Arango para decirnos nuestro cuerpo, nuestra alma, nuestro mundo; para relatar nuestra trágica historia política, nuestras miserias, nuestro dolor; para hablarnos de la ternura, de la amistad, de la familia.... Son la voz de este país que, a pesar de sus violencias es capaz, con artistas como Débora de decirnos el significado del poder de la creación.”²⁷

27 Bravo de Hermelin, Marta Elena, Débora Arango: una vida y pasión por el Arte, Co-herencia, Universidad Eafit, 2004, Colombia, pp. 154-156.<http://redalyc.uaemex.mx>

3.4. Lilia Carrillo

“Sus cuadros se colocan de manera natural dentro de ese grupo de obras cuya esencia poética siempre más cercana al terreno del canto que al del concepto, escapa a todo intento de interpretación”.
Juan García Ponce.

Al igual que Débora Arango, la vocación artística de Lilia Carrillo se vio nutrida por su entorno social y el incondicional apoyo de su madre, fundamental para la que sería una breve pero prolífica carrera en la historia de la plástica mexicana. Lilia Carrillo García nació en la Ciudad de México el 2 de Noviembre de 1930. Desde pequeña vivió sola con su madre, Socorro García, quien gustaba de organizar numerosas tertulias en su departamento. Entre los asistentes a estas se contaban importantes personalidades de la escena cultural Mexicana como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Manuel Rodríguez Lozano, poetas jóvenes estridentistas y otros pintores como Juan Soriano y Cordelia Urueta. Sería durante estas reuniones donde la pequeña descubriría y desarrollaría su vocación pictórica.

A los 17 años por mediación de su madre, entra a la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, donde Manuel Rodríguez Lozano impartía clases, tiempo después será alumna regular en esta escuela, obteniendo tiempo después, el título de Maestra en Artes Plásticas como alumna distinguida en 1951.

En 1953 obtiene una beca para continuar sus estudios en París en la Grand Chaumiere donde expondrá en la casa de México. Esta estancia en el extranjero significará el alejamiento total de academicismo que no logró cristalizarse durante su formación en México.

A su regreso en 1956 a México, el existencialismo aun esta vigente en la escena nacional, se apega a este en su sentido de ser artista y en su indagación personal, buscando fortalecer su individualidad se relaciona con

artistas que se alejan de academicismos constitucionales y obedecen mas a sus propias necesidades y vivencias.

En 1960 se casa con Manuel Felguérez a quien conoció durante su estancia en Paris, comenzando una vida juntos con los dos hijos de Lilia, producto de su primer matrimonio, hasta el día del deceso de la artista.

Desde su regreso y hasta 1971 tuvo un intenso periodo de producción pictórica, participo en numerosas exposiciones tanto en México como en el extranjero: Tokio, Sao Paulo, Barcelona, Madrid, Washington por mencionar solo algunos. Pero la exposición que marcaría la trascendencia no solo en su trabajo sino también para la plástica mexicana, fue la realizada en 1966 convocada por el Instituto de Bellas Artes, con sede en el Palacio de Bellas Artes.

En Confrontación 66, se contraponen las nuevas tendencias plásticas y los últimos representantes de la Escuela Mexicana de Pintura. En consecuencia tanto detractores como defensores del abstraccionismo no se hicieron esperar, los primeros tachaban al arte abstracto de ser un Arte deshumanizado y decadente que no iba más allá de la imitación a los europeos y americanos; además de ser un arte banal resultado de la carencia del pintor en el dominio de elementos plásticos. Los segundos agradecían su Arte renovador que tanto se necesitaba para liberar a la pintura del servilismo del Estado, lejos de considerarlo apolítico y falto de compromiso, por el contrario reconocían que el compromiso era ahora con la pintura misma.

Su etapa de madurez creadora llegaría en 1969 en una exposición individual en la Galería Juan Martín misma que le otorgaría reconocimiento en México. Su talento no se limitó a la pintura, también colaboro con Alexander Jodorowsky en el vestuario y espacio escenográfico en obras como La elección de Ionesco y La opera del orden, esta última no llegaría a estrenarse debido a la clausura que sufrió por la censura.

Para 1968, sus actividades relacionadas con el apoyo a las causas estudiantiles, como parte del Comité de Lucha de Artistas e Intelectuales, se hacen presentes realizando mantas con consignas, tomando parte en las

marchas y protestando por la ocupación militar en Ciudad Universitaria y exigiendo la renuncia del Rector.

Su militancia en el gremio de Artistas e Intelectuales significaría también la lucha por la defensa de su necesidad de desvincularse del proyecto de Estado represor, exigió al Director del Museo de Arte Moderno mayor apertura y promoción de las nuevas corrientes plásticas.

Para fines de 1970 Lilia cae enferma víctima de un aneurisma en la Medula espinal lo que le ocasiono parálisis. Como consecuencia de dicho padecimiento, para los últimos 4 años de su vida, sufriría cerca de 10 cirugías. A pesar de lo precario de su salud, en 1973 realizo cinco cuadros para la Galería Ponce y uno mas para el Museo Tamayo, mismo que se encontraba en formación en esas épocas.

Muere a los 43 años el 6 de Junio de 1974.

3.4.1 Automatismo, Abstraccionismo lírico o Informalismo.²⁸

Lilia no definía su trabajo como lírico, automatista o informal, cuando la critica catalogo su obra dentro de la abstracción lírica le pareció aceptable, su obra transito dentro de estas tres corrientes desde su experimentación hasta la consolidación de su técnica pictórica y estilo.

28 “Sus imágenes no tienen la ambigüedad sintáctica frecuente en los informalistas, a cuya obra ha sido adscrita por los estudiosos de su obra. Mientras para Lilia Carrillo una línea roja era una línea roja, para los informalistas españoles correspondía a representaciones franquistas, en Lilia Carrillo no hubo discurso moral ni finalidad alguna agitación. Mas su pintura estaba lejos de ser meramente ornamental. Elementos sentimentales permean sus formas con ecos de la naturaleza y le otorgan una particular expresión vital que muchos han calificado de lirismo. Aunque lírico en México tiene connotación de espontáneo. Lilia Carrillo no se acomoda a este calificativo pues de manera encarnizada atendía a motivaciones profundas de su voluntad. No hay en sus obras asaltos sorpresivos ni organización rudimentaria. Hay si un desarrollo progresivo que tuvo su etapa culminante entre 1970 y 1974 y que se hermana con el abstraccionismo romántico del norteamericano Arshile Gorki”.

En la apreciación de Raquel Tibol en el apartado de Lilia Carrillo en el texto Ser y ver. Mujeres en las Artes Visuales, p. 152.

Cuando Lilia Carrillo realizó su estancia en Francia, el surrealismo llegaba a su etapa final, mientras que el abstraccionismo comenzaba a surgir en Europa. El automatismo siguió al surrealismo expresando el inconsciente dejando a la mano guiarse por su propio movimiento. En su etapa de investigación podría aplicarse este calificativo a su obra dado su experimentación con volúmenes, colores y su búsqueda técnica, su abstraccionismo se caracterizó por sus composiciones menos meditadas, más automáticas y matéricas.

Durante esta etapa, la década de los 50's, la interacción con el medio que la rodeaba influyó directamente su obra. En el movimiento plástico, tanto la obra de Tamayo como la de Juan Soriano eran vistas como nuevas formas de hacer pintura fuera de la cultura institucionalizada instaurada desde los años 20`s. Incluso Tamayo se había proclamado a favor del realismo poético frente al muralismo social, aunque no lo hizo del mismo modo en cuanto a su postura a favor del Arte abstracto.

La tensión que generaba la resistencia al cambio hacia un nuevo arte iba cada vez mas en aumento y la indiferencia y el silencio en torno al tema de las figuras mas respetadas en el campo artístico en México acrecentaban esta tensión. Esto se hizo visible en 1959 durante el primer Salón Nacional de Pintura del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) el jurado conformado por Justino Fernández, Inés Amor entre otras personalidades permanecieron en silencio ante la inconformidad de Manuel Felguérez ante dicha situación. Ya en su estancia en Paris había tenido la oportunidad de exponer. Siendo la primera vez en la casa de México y después en el Petit Palais.

Por desgracia en México esta libertad en los lenguajes utilizados por la artista serian mas bien ignorados hasta finales de la década de los 50`s.

Tres años después de que se lleve a cabo el Primer Salón Nacional de Pintura, mientras ejercía como maestra para el INBA en las Galerías Chapultepec, acostumbraba que sus alumnos tomaran clase fuera del salón, al aire libre, por lo cual seria seriamente reprimida por "pervertir el gusto estético del pueblo" ante tal restricción prefiere renunciar, sin esta actividad remunerada ella sigue pintando.

Cuando la galería Antonio Souza inauguró una exposición de pintura, expone junto con otros artistas considerados como la Vanguardia Mexicana.

Durante esta etapa cuando inicia de lleno en la abstracción, la crítica comienza a centrar su mirada en el trabajo plástico de Lilia Carrillo. Margarita Nellken sería la primera crítica en señalarla como abstraccionista lírica al relacionarla con las vanguardias artísticas.

“La evocación de los danzantes descubiertos por la artista, en solución de problemas subjetivos, trasladados al plano poético, se ajustan a las innovaciones de la lírica escrita” [...] ²⁹.

De esta misma opinión fue el crítico peruano Carlos Rodríguez Saavedra al considerar su trabajo como oleos “líricos de espíritu”. A su vez Damián Bayón la consideraría la iniciadora del informalismo abstracto en México. Esta consideración significaría una nueva y refrescante visión en la escena cultural nacional que sería seguida por una nueva generación de jóvenes artistas.

“En Lilia Carrillo, el impulso se resolvió en informalismo, que constituye el mejor ejemplo mesoamericano”³⁰

En sus pinturas se puede apreciar la influencia de pintores como Maria Elena Viera da Silva, Zao Wou Ki y de Rufino Tamayo. La luminosidad del fondo de la primera, el manejo del vacío en del segundo y el colorido y tratamiento del tercero.

Su obra pues queda fuera del automatismo debido a que no las realiza de un solo golpe, va constituyendo y componiendo sus obras poco a poco. Podía quedarse horas mirando el lienzo sin saber que le seguiría a lo que ya había realizado, tomaba también la tela como material como el blanco como valor plástico.

29 Nelken, Margarita, “El lirismo cromático de Lilia Carrillo” Diorama de Cultura, Excélsior, 8 de Diciembre, de 1957.

30 Tibol, Raquel, *Ser y ver: mujeres en las artes visuales*, Plaza y Janes, México, 2002, p 151.

Sus pinturas también se nutrían con el uso del collage, textos, alas de mariposa y otros materiales se fundían en el colorido de la composición creando un todo. Su talento la lleva a participar en diversas exposiciones colectivas e individuales dentro y fuera del país. En la Martín Schwerg Gallery de San Luis Missouri y en la Galería Souza de México, así mismo en el MUCA con la exposición Nuevos exponentes de la Pintura Mexicana y en la Galería Unión Panamericana en Estados Unidos.

También es seleccionada para representar a México en la I Bienal de Jóvenes en Paris y realiza una pintura para el museo de Bezabel, Jerusalén en Israel.

A pesar de toda esta actividad pictórica, el reconocimiento a su obra no sería proporcional a su producción y sobre todo la indiferencia del público para con la pintura de la Nueva generación, no ayudan al pleno disfrute de su obra y a la vez de su difusión.

En sus palabras, en una entrevista concedida a Roberto Páramo del Herald, estaba conciente de la desventaja que tenían los nuevos pintores ante la exigencia del publico “el arte abstracto no le gusta al publico, le es indiferente, en todo caso le llama la atención el tipo de Arte muy figurativo” aun así ante el cambio que se avecinaba también era consiente de que en algún momento la gente no vería con indiferencia su obra.

Ya para la década de los 60´s la escena cultural de México era otra, los jóvenes pintores abstractos se agrupaban pero no proclamaban ningún tipo de manifiesto dado su rechazo a la noción de escuela que tanto había pesado sobre ellos.

Las galerías, los cafés, sobre todo el a Zona Rosa y Paseo de la Reforma eran muy concurridos para las charlas de los artistas y los intelectuales de la época. En las inauguraciones de las exposiciones, en los estrenos teatrales concurrían a las fiestas pintores, dramaturgos y escritores y periodistas. En estas reuniones la pintora solo escuchaba, casi no hablaba, de ahí seguían nutriéndose sus obras.

Lo que antes recordara galaxias, estrellas, el espacio el microcosmos y macrocosmos en sus composiciones, ahora el lienzo era ocupado por sus pensamientos interiores, el silencio la abstracción que realizaba al estar frente a la tela en blanco se organizaba en diversas gamas tonales que no cambiaban violentamente, se fundían una con la otra sin dejar ver donde comenzaba una y donde terminaba otra, mostrando profundidad y a la vez movimiento.

Mientras estuvo en Estados Unidos pudo admirar la obra de Arshile Gorki misma que la influenciaría posteriormente en sus efectos lumínicos. En esta etapa es posible notar que ya no hay improvisaciones en sus composiciones “esta todo pero no hay nada”. Visualiza color, forma, composición que se motivan mas a cada pincelada mostrando una belleza “que ya no es de la naturaleza, sino otra que pertenece a la naturaleza del hombre artista”; las palabras de Paul Westheim son las que mejor describen esta etapa.

La renovación en el teatro que se vive debido a la obra de Alexander Jodorowsky también se vería influenciada por el talento de los jóvenes pintores. En especial de Lilia Carrillo quien participaría mas de una vez en las puestas teatrales del primero con diseño de vestuario y escenografía. En *La señora del balcón* y *Un corazón en la corteza* permiten que la crítica teatral aprecie y elogie el trabajo realizado por ella.

Ya para la exposición en el Museo de Arte Moderno con motivo del Salón Esso, el escándalo estallo marcando la ruptura definitiva entre las tendencias tradicionales, realistas y de contenido político, y las nuevas formas de hacer pintura que se venían gestando desde los 50's. El jurado, integrado por Tamayo, Juan García Ponce, Justino Fernández, entre otros, le otorgo el segundo lugar en esa muestra reconociendo en ella la pintura, verdadera pintura sin ninguna influencia exterior a ella.

En Confrontación 66, en el Palacio de Bellas Artes se mostraría al público las tendencias contemporáneas con los últimos representantes de la Escuela Mexicana de Pintura. De esta muestra surgiría la Generación de la Ruptura de la que Lilia tomaba parte, bajo la consigna “No hay mas ruta que la nuestra”,

con esta exposición el nuevo arte joven se encontró bien recibido entre la crítica y el público ¿la razón? La vanguardia abstraccionista quedaba atrás en la escena del Arte mundial, una nueva vanguardia comenzaba a encumbrarse hacia la cima y por ende estaba en peligro de ser imitado por los países tercermundistas. El nombre de este nuevo arte: Pop Art. El Pop Art surgido en New York cuyo máximo representante fue Andy Warhol, justamente iba en contra de todo lo propuesto por el abstraccionismo lírico y el informalismo. En el Pop Art la cosificación de la obra de Arte y la exaltación al mercantilismo y al consumismo contrastaba fuertemente con la subjetividad y espiritualidad del Arte hecho en México en esos tiempos donde los medios de comunicación comenzaban su bombardeo masivo y ponían en riesgo peligrosamente la individualidad; el Arte tachado de “deshumanizado” era ahora “acentuadamente humano” en palabras de una periodista de la Revista Tiempo.

La mejor exponente de este arte lleno de carga humana fue Lilia Carrillo. En 1967 en la Galería Juan Martín tuvo lugar una exposición individual misma que fue motivo de decenas de notas informativas y reseñas alabando su trabajo.

La manera de trabajar los planos, de llevar el ritmo la pintura en la composición y de integrar elementos de collage en la totalidad de la pintura así como sus volúmenes y difuminaciones, mostraban tanto la interioridad como el vacío, en resumen la existencia. Al parecer de Juan García Ponce, el que más elogió su obra y quien más siguió de cerca su trabajo, para el punto donde se llevo a cabo su exposición individual, Lilia carrillo había alcanzado su madurez artística dado su dominio técnico, la persistencia de su estilo, y el dominio cromático, todos estos en perfecta comunión en la composición final. Mostraba así, la consagración tanto de Lilia como pintora y de su pintura como la pintura misma, en su más pura expresión, a decir de los críticos.

3.4.2. 1968. Fuera del Silencio

Los hombres tienen el poder de elegir,
las mujeres de rechazar
Jane Austen

La única ocasión en que la actividad de la pintora se vio relacionada con acontecimientos políticos y sociales fue durante el año de 1968, año en que en México tuvieron lugar diversas revueltas en contra del gobierno; sobre todo los estudiantes de aquella época quienes fueron los más duramente reprimidos por el Estado.

La pintora sale de su zona de confort, del silencio, de su introspección, para apoyar a los estudiantes. Pinto mantas con las consignas del Comité de Lucha de Artistas e Intelectuales, así mismo participo en el mural colectivo en la barda de lamina en torno a los restos de la estatua de Miguel Alemán Valdés, ex presidente de México, frente a rectoría, misma que una explosión destruyo en 1965, y marcho en manifestaciones como parte del bloque de Artistas e Intelectuales. Protestó por la ocupación de Ciudad Universitaria por el ejército y firmó la consigna donde se exigía la renuncia del Rector. El apoyo a la causa estudiantil sirvió al mismo tiempo para manifestar la necesidad urgente de desvincularse del proyecto de Estado, un Estado represor.

Como parte de este último objetivo; exigió, junto con otros artistas, al Director del Museo de Arte Moderno la apertura y la promoción hacia las Nuevas Corrientes Plásticas, y rechazo la invitación para participar en el Salón Solar con motivo de las Olimpiadas que se realizarían en México en ese año.

Si bien se preocupo por la situación social que se tensaba cada vez más, su obra no se vio influenciada por el entorno, podemos ver por la obra que produciría posteriormente, que su estilo se mantuvo intacto, ajeno a cuestiones políticas y sociales. Como artista participo en la medida de sus posibilidades apoyando lo justo tanto para los estudiantes como para el gremio al que pertenecía.

Siguió participando activamente en diversas exposiciones como la presentada en el Palais de Beaux Arts de Paris y en el Segundo Salón Independiente en el Museo de Ciencias y Arte (MUCA) en Ciudad Universitaria. También realizó un mural destinado a ser exhibido en el pabellón mexicano en Osaka, Japón; pero, por cuestiones técnicas no pudo ser mostrado, dado que las dimensiones de la obra eran mayores a las del muro donde sería expuesta. En México realizaría también lo que sería su última exposición individual en la Galería Juan Martín, en la cumbre de su carrera y su madurez artística.

3.4.3. La pintura misma

En todo momento de mi vida hay una mujer que me
lleva de la mano en las tinieblas de una realidad
que las mujeres conocen mejor que los hombres y
en las cuales se orientan mejor con menos luces.
Gabriel García Márquez

“Se halla lejos de lo abstracto y lo figurativo, o mejor, después de lo uno y lo otro. Ella prueba que cabe hacer pintura viviente, no figurativa, ni lo contrario, no arqueológica, ni vindicativa, no otra cosa que verdad, no otra cosa que pintura”.³¹

La pintura de Lilia Carrillo es una pintura sin discursos morales, ni ninguna otra finalidad ajena al acto mismo de pintar. Sus volúmenes, sus detalles, sus formas complejas, sus ritmos nos muestran un movimiento constante.

En palabras de quienes la conocieron: Su carácter silencioso contrastaba con su fuerte temperamento, mismo que expresaba a través de su obra. El lienzo era el lugar en donde se expresaba, en donde se dejaba ver como individuo, donde mostraba lo que sentía y quien era ella realmente. La pintura era el lugar en donde ella podía ser plenamente pintora, en donde podía ser ella.

31 Op. Cit. Tibol, p. 152.

Viendo su obra podemos comprobar que siempre hay algo que remite a alguna forma, sus cuadros no eran del todo abstractos; en sus propias palabras, ella no podía pintar así por eso es que siempre había algo que remitiera a alguna forma conocida consecuencia de su “necesidad de humanizar” la obra abstracta.

En sus obras tampoco hay bocetos previos, visualizaba la obra estando frente a la tela analizando el espacio y pensando en la composición. Una vez resuelta comenzaba con una línea o una mancha y así continuaba creando su cuadro.

Por medio de una sugerencia inicial comenzaba a desarrollar el cuadro entero. Las modulaciones de la materia, el manejo cromático, y el uso del fondo blanco como parte de la composición como un espacio que habría no de ser cubierto y solo llenado, sino que debía irse complementando el espacio del lienzo. Era un espacio no para representar objetos, funcionaba mas como el lugar donde las apariencias en conjunción adquirirían nuevos significados.

El blanco era plenitud de formas, de sentimiento, de expresión. Para ella el lugar en donde estaba todo. En palabras de Alvar Carrillo Gil su pintura no son formas acabadas, refleja el desarrollo de la forma por lo tanto, el proceso de la creación “No es la imagen del río, es la fluidez del río”. Su pintura ya no representa la figura del hombre como pieza central, tampoco del Arte Contemporáneo, ya no es el hombre en cuanto al plano físico, es la comprensión del ser y de la existencia.

Aun cuando sus obras y las de sus compañeros, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, eran similares en su obra, se reconocían las texturas que en ella diversificaban la trama. Mas que informal, su obra precede a la forma, por sus sugerencias encontramos la forma y la perdemos de nuevo, en ese movimiento constante del cuadro a través de la mirada.

Arshile Gorky explicaba su pintura, de la cual Lilia Carrillo se vería influenciada, de la siguiente manera “Estos puntos [...] pueden ser una forma, una silueta. Deja que tu mente piense libremente en función del movimiento constante, del

flujo, y o del estatismo. Cambia lo inmóvil por el movimiento, al color en la expresión de los sentimientos a los ritmos y latidos de la naturaleza”.³²

En su paleta, eran característicos los ocre, azules y los tonos lilas, organizados de tal forma que la obra es llevada por el contraste tonal, llevan al espectador a estar frente a una obra etérea, sutil, y con ambientes remitían sin poder evitarlo, a lo que se califica de femenino.

Su arte era visto, más bien relacionado con lo que se consideraba femenino dado los calificativos con los que la prensa hablaba de su obra: intuición, delicadeza, armonía, mismos que se asociaban con la feminidad. Se podría decir que era obvio que era una mujer la que pintaba tan sublimes obras.

Por la época en que se desarrolló Lilia Carrillo, se buscaba superar la distinción sobre la mujer artista, si recordamos como eran vistas las mujeres de la generación de Frida Kahlo veremos que pesaban más sus otros títulos como esposa de, o amante de. En esta nueva generación no pesaba tanto su condición social. Ante sus colegas era vista como una igual y ella estaba consciente de que eran nuevos tiempos, así lo dejó claro en la entrevista que concedió a Roberto Páramo a la siguiente pregunta:

¿Establece alguna diferencia de grado entre el arte debido a mujeres y el que no?

-No porque la obra de pintoras americanas que me gusta muchísimo, como Grace Hartigan, no tiene nada de pintura de mujer hacen una pintura muy fuerte, expresiva muy suelta. Antes sí era distinto y tal vez se haya debido a cuestiones de complejo. La distinción fue válida el siglo pasado.³³

Pero como ya hemos visto, sus obras no reflejaban directamente su condición de mujer, sus obras reflejaban el espectro individual, su individualidad. En donde no era mujer, o mujer artista, o mamá, o esposa de un artista, era ella sin más y así es como lograron ver su pintura. Octavio Paz en el ensayo

32 Moreno, Villarreal, Jaime, *Lilia Carrillo: la constelación Secreta*, CONACULTA-Era, México, 1993, p. 36
33 Ibid., p. 133.

Puertas al campo escribiría sobre ella”Lilia Carrillo: no la pintura femenina, la pintura sin más” y así era su arte sin más etiquetas que la de arte, sin más etiquetas que la de pintura.

3.4.4. Todo y a la vez nada. Una breve reflexión.

Para el final de su vida su voluntad y pasión por la pintura superaron con creces los males físicos que le aquejaban. En el confort y la seguridad de su casa pinto nueve cuadros más destinados al Museo de Arte Moderno, otros más para la colección Tamayo, cinco para la Galería García Ponce y dos para la Galería en donde realizo algunas de sus primeras exhibiciones, la Juan Martín, además de dos mas para su disfrute personal.

Su voluntad de trascender mas allá de lo físico de la materia que se aprecia en sus cuadros se aplicaría a ella misma. Con su obra se dio la renovación de la plástica mexicana, introdujo una versión fresca y liberadora en la pintura que desde el inicio de su historia, funcionaba para ilustrar, servía para educar.

Misma función que el Muralismo y la Escuela Mexicana de Pintura habían asignado a la pintura tal vez sin quererlo, arte para las masas, resaltar nuestras raíces para revalorar y conformar la identidad Nacional. Lilia Carrillo también aportaría con su pintura conocimiento a la gente que se acercara a su obra, nos enseñaría la pintura sin apellidos ni adornos, enseñaría pues con su obra a apreciar y valorar la pintura por sí misma.

Tanto Lilia Carrillo como Débora Arango comenzaron por un camino ya trazado para la pintura. Bajo el tutelaje de reconocidos maestros en el arte tanto de México como de Colombia sus habilidades se perfeccionaron, sus criterios se moldearon y su visión se amplió de tal manera que lograron ver mas allá sobrepasando incluso a la crítica especializada tanto en sus consideraciones como en sus expectativas artísticas dando así un nuevo enfoque a la pintura nacional.

En el caso específico de Lilia Carrillo, aunque su trayectoria artística en comparación de la de Débora Arango fue bastante breve, su visión artística y su forma de hacer pintura lograrían sobrepasar la escena cultural para trascender a toda América Latina introduciendo el abstraccionismo en el continente logrando atraer las miradas extranjeras sobre el arte latinoamericano. El contraste tanto personal como profesional que salta a la vista aunque parezca imposible, veremos que gracias a los discursos y lenguajes artísticos utilizados por ellas este contraste se atenúa. Después de todo, la similitud más importante entre ellas era que en sus obras se encontraba todo; sus concepciones, su técnica, la innovación para su tiempo. Aunque para la crítica especializada sus obras fueran nada, descubriremos que había mucho que decir tras esos largos e imperceptibles silencios.

Capítulo IV. Líneas paralelas trascendentes en Débora Arango y Lilia Carrillo.

4.1 Armonía y Divergencia

“...una estética que se define por oposición al modelo dominante masculino...tanto en la obra como en la presentación de la misma a los elementos referenciales de la cultura moderna institucionalizada por el hombre...es un modo de desafiar al sistema masculino como un sistema que necesita ser de-construido”
Amparo Serrano de Haro.

Después de la revisión histórica de las mujeres en la pintura así como de las trayectorias artísticas de Débora Arango y Lilia Carrillo, continuamos con las reflexiones en torno a su trabajo y la trascendencia del mismo.

Como ya se mencionó, la brecha tanto generacional como conceptual entre estas dos artistas resulta poco más que abismal. Aún así, ellas como otras tantas mujeres dedicadas al arte lograron conjuntar acciones para un fin en común: lograr la conjunción de talento, innovación y reestructuración.

En el desarrollo de los apartados anteriores, fue posible ver que a través de la historia de la pintura siempre hubo mujeres productoras. Siglos antes del

surgimiento del feminismo, aun sin este movimiento reivindicador y por consecuencia sin tener este referente como motivo pictórico ellas fueron lo suficientemente capaces de elaborar obras pictóricas con diversos motivos, aun dentro de los límites establecidos, forjaron en estas mismas limitaciones lenguajes propios. A pesar de estas reservas, las pintoras se desligaron de lo que era considerado como femenino, ya que en sus producciones lejos de mostrar su naturaleza femenina si consiguieron plasmar su naturaleza artística. Y aun cuando el movimiento feminista comenzaba a demandar cambios para alcanzar la valoración como individuo e incluso después del auge de este mismo movimiento las pintoras siguieron ahí observando, reflexionando, creando arte.

Establecieron así, que antes del movimiento feminista, durante y después de este movimiento existieron las pintoras y de igual forma el precedente de que independientemente del género biológico del artista, este no influye en lo absoluto tanto en su percepción artística como en su producción pictórica.

Precisamente, tanto las artistas cuyo trabajo fue revisado como antecedente como el trabajo de las artistas que conforman esta investigación como el de muchas otras pintoras; demuestran que el acto de reflexionar, sentir, interpretar, y crear una obra de arte es completamente independiente de lo que está catalogado como femenino o masculino.

Incluso el acto de crear va más allá no solo del género si no de la habilidad misma que se posea tanto como para manejar los materiales, para componer y así reproducir una escena determinada. Sin la observación, la investigación y la reflexión una buena factura no iría mas allá de ser una pieza decorativa que después de ser una novedad, pronto pasaría a ser un adorno pintoresco, desechable que no dejaría ninguna impresión profunda en quien lo contemplara.

Una pieza de buena factura es equiparable a un arreglo floral, que sin importar que tan majestuoso o impresionante sea terminara siendo solo un despojo, marchito y sin todo el esplendor que en un inicio poseía. Las flores sin sus

raíces lejos de preservarse y crecer mueren sin dejar el menor rastro de la espléndido atractivo que poseían y el atractivo que las volvía únicas se desvanece y deja el espacio que ha de llenarse con otra pieza de igual y efímera belleza. Por el contrario, cuando una obra cuenta con fundamento, cada pincelada en la pieza lleva en conjunto el discurso del artista que sin necesidad de exponer verbalmente todo su proceso para desvelar al final la conclusión y la interpretación de lo que captó, en primera instancia, la atención del artista. La investigación y la teorización son de igual importancia para una obra tanto como la factura y la habilidad del artista.

De esta manera encontramos que las pintoras demuestran que el género del artista no determina su visión ni su concepción del arte pues más allá del género se encuentran la ideología, la observación, la investigación, la reflexión y la técnica. Tanto Lilia Carrillo como Débora Arango y sus predecesoras produjeron como resultado más que una pintura femenina, una pintura universal.

Con estilos diferentes, e incluso opuestos, tanto técnicas como posturas distintas en sus concepciones con respecto al arte. La esencia misma de la pintura plasmada en los lienzos de Lilia Carrillo en contraste con el Arte realista social y político de Débora Arango. La emoción pictórica inmediata e individual en contraste con la composición producto de la emoción colectiva vista y representada por la visión de un artista plástico.

Mismo continente, pero diferentes naciones e incluso cronologías distintas. Cuando la artista colombiana llevaba a cabo su primera exhibición su colega mexicana recién llegaba a este mundo. Incluso la longevidad de Débora Arango en disparidad con la breve existencia de Lilia Carrillo.

Tiempo y espacio diferidos, temáticas y estilos disímiles, ¿Qué hay en común en estas dos artistas además del hecho de ser mujeres y de ser pintoras? Al parecer, a simple vista, nada.

Pero, si observamos más detenidamente veremos que a pesar de sus diferencias encontramos una serie de similitudes. Comenzaremos por el hecho

de que ambas pintoras rompieron con los gastados, esquemáticos e insuficientes convencionalismos artísticos en sus respectivos países.

Una de las características más relevantes, fue que a pesar de las restricciones, la censura, o la indiferencia las dos pintoras por medio de su obra gritaban con fuerza hacia quienes no querían escucharlas para propugnar por nuevas formas de hacer pintura. No se proclamaban en una postura absoluta y totalitaria de lo que la pintura debía ser. Curiosamente ellas desde el silencio, lograron abrir el dialogo más que aquellos que se apropiaban de la palabra de forma totalizadora e incluso acusadora.

Ambas abrieron el panorama cultural hacia nuevas formas de hacer pintura, mismas que fueron el resultado de sus propias inquietudes. Para las dos fue una prioridad satisfacer su propia necesidad de expresión sin importar la aceptación o el repudio de la crítica artística de su tiempo. De esta forma, lograron abrir el diálogo en el campo pictórico nacional, mismo que desembocaría en la renovación y desarrollo artístico de sus naciones.

En consecuencia, por igual dieron pie a que otros artistas siguieran su ejemplo, alentando a la búsqueda de la realización profesional siguiendo inquietudes y estilos propios, sin importar que esta autonomía desembocara en la gloria o el olvido.

Ellas alientan a la búsqueda de un arte que más que convencer a la crítica, debía convencer a las artistas mismas, ya que si el artista esta convencido de lo que hace, o se siente pleno con su producción, esa misma convicción logrará llegar al espectador con la misma fuerza con la que ellas llevaron a cabo su obra.

Como resultado, las figuras de estas dos artistas sentaron un precedente para todas aquellas mujeres interesadas en el arte, y para el género femenino en general. Su ejemplo de oposición al modelo establecido, se convertiría a la vez en un modelo para las generaciones venideras de mujeres artistas.

4.2 El silencio como un poema

No hay barrera, cerradura ni cerrojo que
puedas imponer a la libertad de mi mente.
Virginia Woolf.

Las barreras que encararon tanto Lilia Carrillo como Débora Arango más que obstáculos fueron alicientes para realizar con mayor vigor y tenacidad su producción artística. Las restricciones y la censura lejos de ser un confinamiento para ellas, funcionaron como un refugio. Ese lugar en el que permanecían en relativo silencio pintando, no hacían otra cosa que entablar diálogos secretos que tiempo después compartirían con los espectadores que quisieran escucharlas.

Desde el silencio surgió la inspiración y la creación misma de su brillante producción artística. Ya fuera impuesto o meramente elegido, el silencio se convirtió para ellas más que una inspiración en una de sus principales herramientas de trabajo. Se convirtió en la fuente de donde brotarían nuevos lenguajes y renovadas formas de expresión para el campo pictórico.

Cuando Débora Arango alzó la voz, fue obligada a callar por un largo tiempo, confinada en su casa de descanso familiar. Desde ese silencio impuesto siguió trabajando, sus obras y su talento aguardaban pacientes por el día en que gritarían a todos una etapa en la Historia de Colombia, en la que dirían a todos los que la vieran lo represivo de la época, lo violento de la sociedad y la indiferencia del gobierno así como la inestabilidad política; poniendo de esta forma ante la mirada de todos, aquel pasado que quisieron ocultar inútilmente.

“Bajo su silenciosa mirada” sus obras traspasaron los límites de su tiempo, para apreciar en sus cuadros ahora, el reflejo de una sociedad que no aceptaba sus fallas, por lo tanto al hacer inexistente el problema no estaban en facultad de ofrecer soluciones.

Desde ese entorno silente, la producción de la pintora antioqueña fortalecería su voz cada vez más al grado tal que su voz no sería apagada por el indiferente confinamiento al que la pintora fue exiliada. Por el contrario su voz resonaría

por toda Colombia, e incluso el eco de su clamor lograría que la pintora fuera declarada patrimonio cultural de Colombia.

Lilia Carrillo de igual forma, desde su silenciosa mirada desarrollaba su obra mirando el lienzo en blanco, aguardando, listo para ser descifrado por ella. Cuidadosamente lo construía y deconstruía hasta desarrollarlo totalmente. Josefina Vicens nos da testimonio de este hecho.

La pintora se envolvía en el silencio como una mariposa en un capullo, ese silencio le permitía libre tránsito entre el mundo real y el que ella concebía como el mundo de la pintura. El silencio era para ella el medio por el cual llegaba así a su propia abstracción misma que después compartiría con quien se acercara a su obra. Por medio de este diálogo silente entre la pintora y su lienzo surgiría el lenguaje pictórico que tanto agradaría a los críticos y a sus colegas contemporáneos.

"Por primera vez en el proceso de un cuadro, Lilia dijo: este cuadro será para la casa". Es la nota que se encuentra detrás del último cuadro que la pintora realizó, mismo que dejaría inconcluso en 1974, Manuel Felguérez haría esta anotación.

Desde una perspectiva feminista, el silencio común a estas dos artistas resulta ser la característica a fin para con la gran mayoría del género femenino. El silencio de estas dos artistas, por una parte impuesto y por otro elegido, paradójicamente lejos de actuar en perjuicio de ellas, como ocurrió en la mayoría de estos casos, fue el silencio el lugar de su inspiración, desde ahí construyeron imágenes que chocaron contra la estética institucionalizada por el sistema masculino.

Tal como lo hace constar la cita que inicia este apartado, Gloria Hernández Jiménez sostiene en un ensayo que Lilia Carrillo se opone al modelo narrativo lineal del modelo masculino. Por lo tanto, su pintura se concreta en lo femenino no tanto por los temas pero si en cuanto a esta oposición.

De cualquier forma, estas dos artistas sin ser plenamente feministas, ni en sus discursos, ni en sus temáticas, lograron influir de forma positiva y trascendental para las generaciones de mujeres posteriores a ellas. Mas importante aún es el

hecho de que esta influencia no fue sólo para el género femenino, su obra sirve de referente para otras generaciones de artistas sin importar su género o su ideología afín o en contra del feminismo.

Si bien estas dos artistas en mayor o menor grado se vieron indirectamente beneficiadas por el feminismo, y su trabajo visto con cierta óptica se podría tomar como aportación en pro del movimiento feminista, también es cierto que el auge y reconocimiento que se dio a ambas fue posterior a dicho movimiento en nuestro continente. Por lo tanto no gozaron de las facilidades ni de la apertura que tuvieron las artistas declaradas feministas en cuya obra era clara esta ideología.

Estas dos artistas y su obra son la prueba, de que para trascender en el campo del arte no hace falta ser artista feminista y que aún siendo mujer artista se puede dejar un antecedente y un legado para todos los jóvenes artistas y no sólo a las mujeres que deseen dedicarse al mundo del arte. Para ellas, no existían las restricciones de género, no fueron mujeres tratando de romper el silencio vinculado al denominado bello sexo. Ellas trabajaron dentro de este mismo silencio, consiguiendo así quebrantar no solo las limitaciones genéricas sino que al mismo tiempo desde aquí ambas fueron pintoras buscando autenticidad e individualidad profesional. Su trabajo resulta entonces poético, en el caso de Lilia Carrillo la idealidad, espiritualidad y belleza son características en su obra. En el caso de Débora Arango, la fuerza y la vitalidad que se encuentran en el ideal artístico de la pintora.

Lograr trascender sin el apoyo de un movimiento masivo como lo fue el movimiento feminista y contando sólo con el apoyo de las minorías culturales sin duda fue un logro para estas dos artistas.

4.3 La mirada crítica, audaz y transformadora

Cada periodo cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse. Pretende revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer.

Wassily Kandinsky .

Tanto el trabajo de Débora Arango como el de Lilia Carrillo no solamente ayudaron a reforzar la lucha del género femenino en su demanda por igualdad de condiciones. Su trayectoria y su vida misma, sirven de precedente para los artistas interesados más allá de la fama, la fortuna y la aceptación, en innovar con lenguajes propios para así construir su propio estilo. Con esto no solo reafirmaban su postura en el arte, reafirmaban al mismo tiempo su individualidad.

La obra de Débora Arango, en su natal Colombia, aún años después de que el muralismo mexicano propugnara por un arte social y a favor del pueblo ella de la misma manera se mostraba a favor de un arte de denuncia, convicción que se fortalecería durante el correr de los años, incluyendo de igual forma en esta evolución tintes políticos y hasta religiosos.

Aun cuando la mayor eminencia del arte colombiano, e incluso del continente latinoamericano, Marta Traba le hizo saber la que fue en ese momento la opinión generalizada en cuanto a que el arte político estaba ya totalmente fuera de toda consideración artística; ella continuó con su estilo y su temática avanzando en un nada favorable entorno hasta dejar la huella que encontramos hoy en día en la plástica colombiano.

El trabajo de la pintora antioqueña, va más allá del arte y la cultura de su país. Sus pinturas son un referente obligado en la historia misma de Colombia. Su arrojó al iniciarse en la pintura cuando la participación de la mujer en este campo era prácticamente nula, aunado a su determinación por mantenerse en esta profesión a pesar del hecho de que su trabajo fue duramente ignorado, apartando su producción del resto de los artistas que después aparecerían en

publicaciones artísticas; mismos que tenían una trayectoria menor en comparación con ella, sin concederle así ningún tipo de mérito a la artista.

Ella va más allá del reconocimiento externo y la validación del trabajo artístico por medio de la inserción de estilos ajenos al artista por la sola idea de estar vigente y merecer la opinión de terceros.

El público conoció el trabajo de Débora Arango y fue él quien decidió no darle difusión además de negarle cualquier tipo de reconocimiento artístico a su trabajo dada la influencia que los grupos de poder, como el político y el religioso, tenían sobre la opinión pública.

Por su manera de enfrentar a la academia al buscar nuevos medios plásticos que se acoplaran a las necesidades artísticas y expresivas de la artista, que resolvió con el vigoroso tratamiento de la acuarela y las líneas negras del contorno fuertemente marcadas. Así como, su búsqueda relevante tanto en medios plásticos como en géneros diferentes a los usualmente permitidos a las mujeres. Su tesón y valentía ganaron la batalla a la inflexible tradición social y estética. El premio, legar a través de su obra la crónica de uno de los periodos históricos más cruentos en la historia nacional al ser una de las artistas con mayor reconocimiento en Colombia.

Por otra parte, para Lilia Carrillo el enemigo no fue la censura, para ella el problema fue la indiferencia. Ahora bien, si para la pintora colombiana fue un reproche que intentara renovar los lenguajes plásticos establecidos en el caso de su colega mexicana el apego a glorias pasadas, y las alusiones constantes a una escuela cobijada por el estado mismo, reconocida hasta el día de hoy como una de las mayores aportaciones a la escena cultural internacional, tuvo como resultado el que simplemente en nuestro país no hubiera ningún interés por buscar nuevos lenguajes plásticos.

En la época en la que Lilia Carrillo se desarrolló como pintora, las limitaciones impuestas al género femenino ya eran menores a las que se enfrentó Débora Arango. Lilia, al igual que los jóvenes de su generación, se preocupó por la búsqueda de nuevos lenguajes plásticos, que lejos de hacer una escuela nueva y oficializada por instituciones gubernamentales; se ocupara de la pintura

misma. En su producción plástica, se encargó de liberar a la pintura de símbolos y lenguajes ajenos a ella. Su pintura se caracterizaría entonces por la nulidad de significados políticos o de alguna otra referencia externa.

Por el contrario, su obra se hallaba cargada de significados individuales, de percepciones personales y enfoques subjetivos. Al igual que Débora Arango, Lilia buscó lenguajes nuevos distintos a los proporcionados por la academia, sin importar que la prensa y la crítica demoraran en centrar su atención en su joven talento, siguió adelante produciendo y depurando tanto su estilo como su técnica hasta que la crítica especializada la consideró como la mejor, y la única, exponente del abstraccionismo en nuestro continente.

Lilia Carrillo sorprendió a propios y extraños con su estilo que lejos de ser frío y carecer de humanidad, adjetivos adjudicados a su obra en un principio, lleno de significados subjetivos fue la punta de lanza para una renovación auténtica y necesaria no solo para su generación y para ella sino para la cultura nacional misma.

Durante la época de mayor auge artístico de la pintora mexicana, en todo el continente se daba un segundo aire de renovación artística; ella junto a otros exponentes de la pintura latinoamericana hicieron que los ojos de la escena mundial se volcaran de nueva cuenta sobre el arte del continente latinoamericano.

Con las exposiciones en las que tomó parte en el extranjero, ayudó a difundir el arte mexicano y de Latinoamérica. Sus obras son el testimonio de que más allá del muralismo mexicano aún hay vida en el arte nacional y nuevas inquietudes surgidas en las generaciones posteriores a dicho movimiento.

Su determinación y su interés de producir con nuevos lenguajes plásticos, tuvieron como consecuencia una nueva forma de apreciar al arte abstracto. En adición, abrió la puerta para los artistas que como ella se interesaron por este tipo de representación pictórica, para quienes los lenguajes figurativos no son suficientes. Sus soluciones etéreas, sus paletas terrea y grisácea combinadas con su forma de trabajar los planos y la materia, fueron entonces una forma diferente de producción pictórica, introduciendo un segundo aire a esta

disciplina en nuestro país y son ahora un antecedente del abstraccionismo en México y en todo el continente latinoamericano.

Ambas, son un ejemplo de que los artistas que están fuera del estándar y están en pro de su propio estilo y sus propias convicciones, también dejan huella en la Historia del Arte al igual que aquellos artistas cuyo trabajo es elogiado por quienes saben de arte y cumplen con todos los estándares para estar vigentes o de moda.

Ellas son un claro ejemplo de que más importante que figurar entre los artistas de moda, o estar dentro de los patrones marcados y definidos de quienes saben o son una autoridad en la materia artística, es primordial buscar y desarrollar un estilo propio, y resolver las inquietudes que tengan lugar durante el proceso de creación artística. Exponen el valor de desarrollar un estilo propio y auténtico e lugar de quedarse con moldes y fórmulas ya probadas y por ende excesivamente repetidas y gastadas.

Mientras el artista se abre camino, buscando aprender acerca del arte y sus distintos lenguajes, así como se está abierto al nuevo conocimiento también se es susceptible a influencias externas o al endiosamiento hacia un artista en específico. Lo cual de inmediato, se hace evidente en la producción plástica. Otro factor constante en estos años de formación es el hecho de que el artista en introducción busca la aprobación de quienes en ese momento son autoridad, para el joven artista, en este campo.

Así, una valiosa lección que se aprecia en la trayectoria de estas dos pintoras latinoamericanas es que de nada vale contar con la aprobación de grandes eminencias en el campo artístico, o tener una gran técnica que a todos agrade si la obra plástica carece de contenidos y de significados ante quien produce la obra. Ambas artistas contaban con técnica, ambas tenían la aprobación de sus maestros que dotaban de calidad artística los trabajos producidos por ellas.

Aun así, ellas continuaron en la búsqueda de un estilo propio, de lenguajes que tuvieran un significado propio y no aprendido a lo largo de sus lecciones o en los libros que revisaron durante su estancia en los distintos lugares en donde perfeccionaron sus correspondientes técnicas.

Los resultados de esta búsqueda de un estilo propio fueron diferentes para cada una de ellas. Para la artista colombiana fue la censura, el confinamiento y el rechazo público generalizado, para la artista mexicana significó la censura, en algunos casos, y el rechazo pluralizado producto de la incompreensión de este nuevo lenguaje pictórico.

Más allá de la imitación y aceptación pasiva de influencias externas, ellas tomaron lo que podían aprovechar, para después conformar un lenguaje propio sin importar si eran vanagloriadas o rechazadas. Pero lo cierto es que lo auténtico, excede en calidad artística a la mejor de las copias de un artista de gran renombre.

La búsqueda de un nuevo lenguaje aun cuando signifique el rechazo o la indiferencia hacia este mismo es un riesgo que un artista debe correr para lograr ser innovador y auténtico en el lenguaje plástico de su interés, y aún más importante, lograr serlo ante sí mismo.

Si bien es cierto que un artista no debe producir solo para sí ya que se nutre del entorno que lo rodea, también es cierto que no se llega a ningún lugar solo escuchando y obedeciendo ciegamente consejos o sugerencias de especialistas en el área. Tampoco se trata pues de improvisar algún estilo o técnica, se trata precisamente de nutrirse del entorno, de experimentar sobre la marcha, del ensayo y el error, para depurar tanto la técnica como el estilo y lograr así encontrar un lenguaje propio. Tal y como lo hicieron Lilia Carrillo y Débora Arango.

Su constancia es un ejemplo de valor y entrega total al arte. La trayectoria de ambas pintoras es un buen ejemplo de que el talento y la convicción son determinantes en la carrera de cualquier artista. Su historia nos muestra que así como ellas buscaron que sus pinturas fueran auténticas ellas de igual manera buscaron ser de la misma manera, solo artistas. Sin etiquetas de ningún otro tipo, no esposas de, o hijas de, artistas feministas, solo fueron artistas, solo fueron pintoras sin más. Grandes artistas cuya autenticidad quedara para la posteridad en la historia del arte latinoamericano.

4.4 Reflexiones en torno a la denuncia y lo poético

Reconocer nuestra propia invisibilidad
significa encontrar por fin el camino
hacia la visibilidad.
Mitsuye Yamada

No se nace mujer, se aprende a serlo, una frase de Simone de Beauvoir que no podía ser más cierta. La anatomía no es suficiente para ser una mujer en toda la extensión de la palabra. No se trata ya de ser recatada, de ser femenina, usar tacones, cabello largo o un delantal. Tampoco se trata de usar ropa de grandes marcas, o de trabajar, estudiar, tener una familia, en fin tener el control total de múltiples obligaciones. Conforme nuestro desarrollo social, cultural y biológico avanza, dependiendo del género comenzamos a aprender. Se aprenden modos, maneras, se adquieren hábitos, se acatan normas, etc.; pero esta vez no se trata ya tanto de aprender como de saber.

Saber que mujeres fuertes siempre las ha habido, aun en un pasado tremendamente restrictivo, en todos los campos profesionales. Así mismo, saber que en este pasado hubo mujeres con decisión, individualidad e identidad. Es el saber, el conocer es lo que siempre ha hecho la diferencia no solo para el género femenino si no como para la humanidad misma.

El saber que siempre se puede conocer algo distinto de lo que ya es una ley, y por lo tanto, siempre se puede aprender algo distinto. Conforme crecemos hasta lograr nuestro desarrollo físico, a la par del desarrollo mental, aprendemos modos, maneras, costumbres, adquirimos hábitos, etc., pero lo más importante dentro de todo este aprendizaje se encuentra el saber que es posible lograr formar un criterio propio, una autonomía y un poder de decisión es lo que hizo la diferencia para las pioneras antes mencionadas, que aunque levantaron la voz muy alto aun suenan como susurros intermitentes.

El saber que desemboca en un conocimiento por medio del intercambio de ideas, de la observación del entorno, del contacto con la gente, es lo que lleva a las verdaderas revoluciones.

De igual manera, así como no es suficiente contar con la anatomía femenina para ser mujer en todo el sentido de la palabra, para ser artista visual no basta solo con el talento.

Tener el talento para reproducir fielmente por medio de alguno de los lenguajes visuales como la estampa, el dibujo, la escultura o la pintura, si no se hace mas que repetir o copiar fielmente al modelo que inspira a la obra, así como, tampoco es de mucha utilidades copiar de igual manera el estilo de un determinado artista o una determinada escuela o época.

De nada sirve el lograr reproducciones fieles, lograr ejecutar con la mayor de las técnicas o producir obras con la mejor de las facturas si el artista no utiliza el poder del saber para conocer y así finalmente, compartirlo con los espectadores por medio de su obra, claro si ese es el fin perseguido por dicho artista.

El arte es un campo que esta siempre en continuo movimiento. Los artistas siempre se han mantenido a favor de la evolución y la revolución. En cada una estos lenguajes artísticos siempre se enfocan en decir algo diferente, o de buscar nuevos lenguajes para comunicar estas mismas ideas, ya que su lucha ha sido por el derecho a expresarse y porque saben que para que los cambios ocurran es necesario el conocimiento. El nutrirse de todo lo que rodea al artista es necesario para evitar el estancamiento en el arte, así como para cualquier otra área del conocimiento.

Como se mencionó anteriormente, el saber es la llave, misma que si bien, fue insuficiente para lograr hacer escuchar las fuertes voces femeninas convertidas en débiles rumores de libertad, y en el caso del arte, de creación. Después de todo, parafraseando a Lorena Zamora Betancourt en su libro, *El imaginario femenino en el arte*, el feminismo es tan joven y el arte tan viejo, resulta natural, y hasta comprensible que desde un principio no se diera un entendimiento mutuo que se ha ido formando desde entonces.

De esta forma fue que tanto Lilia Carrillo como Débora Arango lograron que el susurro de su voz se escuchara fuerte y claro dando a conocer así su obra al mundo entero.

Ellas sabían de su talento, de la misma forma, sabían también de sus carencias y necesidades artísticas que lograron sobrepasar por medio de la retroalimentación, el entendimiento, la investigación, la asimilación, etc., y todo lo que desemboca del acto de saber y conocer; para finalmente expresar.

De la misma manera sabían que para poder expresarse y hacerse escuchar era necesario conocer a lo que ellas se oponían para que después fueran capaces de crear una alternativa, misma que fue evolucionando paulatinamente hasta convertirse en un nuevo lenguaje. Mismo que fue renovador, y hasta podría decirse necesario, no solo para las artistas sino que también lo fue para la cultura nacional de cada una ellas.

Así pues, ambas trayectorias son muestra de que la reflexión, el talento, la introspección, la perseverancia y sobre todo el conocimiento son clave para el pleno desarrollo de la profesión artística, misma que resulta más prolífica si el sobresalir y destacar en el campo profesional son cuestiones secundarias y la verdadera prioridad es conformar nuevos lenguajes, traspasar los límites, y buscar expandir las fronteras.

.

V. Conclusiones.

La Naturaleza ha determinado una división del trabajo.
Los hombres paren ideas, cuadros, composiciones literarias y
musicales, organizaciones políticas, inventos, nuevas estructuras
materiales; mientras que las mujeres paren la nueva generación
Frank Barron .Institute of Personality
Assessment and Research of Berkeley.

Es un hecho innegable y más que conocido, que nuestra sociedad se cimenta sobre imágenes o etiquetas. Desde que surgió la división del trabajo, a través de la clasificación y las labores propias del género, con el hombre como proveedor y la mujer como productora de miembros útiles a la sociedad, la ideología androcentrista sentó las bases y los modelos de lo que una mujer debía ser. “Si nuestra civilización ha entronizado algo, es mas bien el estereotipo, toda una organización de la miseria”³⁴, la saturación de imágenes nos lleva a “emitir juicios”. Mismos que son emitidos sin conocimiento de causa. Así pues, en este contexto, imagen es igual a etiqueta dando como resultado los estereotipos³⁵.

Dichos modelos, surgieron desde perspectivas ajenas a las de las mujeres, surgen desde las necesidades del género dominante supeditadas al orden, la contención y el control. Por lo tanto, la figura femenina se circunscribe en clasificaciones, en etiquetas a las cuales el género tenía que aspirar. Maria Teresa Alario lo explica de la siguiente manera:

“Dicho de otro modo, el discurso que lo masculino se ha venido haciendo de lo femenino: una imagen que solo tiene sentido en función de sus necesidades y su concepción del mundo”³⁷

34 Delèuze, Gilles, citado por Serrano Eduardo en Débora Arango: Exposición retrospectiva, p. 39.

35 Etimológicamente, la primera parte se deriva del griego “estereo” que significa solido, firme; cuya definición resultante es un concepto o tipo solido, firme, fuertemente integrado. Walter Lippmann utilizó por primera vez este término para referirse a “los cuadros de nuestras mentes” mismos que proveen marcos ya elaborados de referencia para interpretar eventos de los cuales solo tenemos una parte de la información. Véase Rodríguez, Sala, Gomezgil, *El estereotipo del mexicano*, UNAM, México, 1965.

37 Alario, Maria Teresa, *La mujer creada: lo femenino en el arte occidental*, Barcelona, 1995. p. 6. http://www.mav.org.es/index.php?option=com_content&view=article&id=361&Itemid=92.

Los estereotipos funcionan entonces para codificar y ordenar. Por lo tanto, las mujeres terminan siendo proyecciones, como tal no tienen nada que aportar. Eso le corresponde al sujeto que creo al modelo, no al objeto creado que sólo sirve como medio para un fin específico, el orden y no para resolver las necesidades que vayan surgiendo.

Visto este esquema, no hay nada más peligroso entonces que una mujer artista en un sistema como éste. El cuestionamiento y la reflexión son inherentes a cualquier artista, nadie mejor entonces para manifestarse y, parafraseando a Virginia Wolf, para mostrar y desarrollar su perspectiva como sujetos a pesar de ser ignoradas.

Aunado a esto, se observa que como todos o la gran mayoría de los países latinoamericanos, son receptores de modas y símbolos ajenos, que si bien esta aceptación se torna la mayoría de las veces como apropiación aportando los propios elementos culturales no dejan de ser modas y por lo tanto productos de consumo.

Fue hasta el siglo XX donde las mujeres incorporan otra mirada en el arte, una tangible y real. Comenzando con autorretratos las mujeres se abrieron paso poco a poco hasta lograr un lugar en el Arte. Sobre todo en la década de los sesenta, por el apogeo del movimiento feminista, las mujeres artistas dignifican por la vía del arte a la mujer.

La mujer como objeto, el sadomasoquismo, el hiperconsumo, el sexismo, la maternidad, la vida de pareja, la misoginia y todo lo que atañe a la represión del género femenino fue denunciado por medio de su obra.

La sociedad concurría a las galerías y demás sitios en donde tuvieran lugar sus exhibiciones y no solo eso, dada la aceptación del trabajo de estas artistas, se promueve y difunde su obra.

Por fin se pone atención a la problemática femenina dado que el sistema permitía y fomentaba el arte feminista. Es entonces cuando comienza la falla del feminismo.

Si bien la sociedad no permite disturbio alguno en su orden, y en efecto en sus estereotipos, cuando una excepción persiste y se repite este se modifica. Estas nuevas manifestaciones no tardaron mucho en ser aceptadas, previa codificación, fueron aceptadas en la sociedad como nuevas, o mejor dicho, renovadas etiquetas.

Así pues se hacen presentes las etiquetas de nueva cuenta. El arte feminista, contrario al sistema, en consecuencia cuestionaba al mismo. Una vez analizado fue etiquetado e insertado como un equivalente al arte de mujeres, incluso llegó a entenderse como un arte para mujeres. *Si es mujer por lo tanto es feminista. Si es mujer artista su arte es feminista.* Esas fueron las etiquetas utilizadas para englobar a las artistas. Como podemos ver, en nuestra sociedad etiquetar equivale a coartar según sean los límites impuestos por dicha etiqueta.

A pesar del hecho de que el dogma de un “arte femenino” ya ha quedado atrás dada la superficialidad de catalogar la producción de un artista solo por su género, en 1993 en León, Guanajuato, tuvo lugar una exposición de arte hecho por mujeres, en el Teatro Degollado al igual que en otras casas de cultura; en total se llevaron a cabo seis exposiciones, entre fotografías, pinturas, grabados y dibujos con las más diversas técnicas. Tras apreciar las piezas de Graciela Iturbide, Magali Lara, Patricia Soriano, Irma Palacios, Carla Rippey y Lucía Maya, el espectador se encontraba confundido. El público asistente se preguntaba el como catalogar las piezas que habían tenido la oportunidad de ver, si catalogarlas como arte feminista o como arte femenino.

Probablemente esta confusión puede deberse en gran medida a que en un principio, se tendía a separar el arte producido por mujeres del creado por varones. En 1951, el Primer Salón de Arte Femenino en el Museo Nacional de Colombia despertaba dudas en el crítico de arte Casimiro Eiger sobre la validez de esta segmentación:

¿Hasta que punto es legítima una muestra de obras de procedencia femenina... que justifique su separada y particular presentación? El sexo y la psicología nada influyen en el espíritu, el “encanto femenino” disminuye la importancia de la obra. La muestra no tiene nada de femenino: gracilidad, encanto, suaves armonías y leves insinuaciones, sentimentalidad temática; están ausentes.

Las obras que destacan lo hacen con vigor, coraje en las soluciones plásticas, audacia de motivos equiparables a las cualidades masculinas. La exposición femenina no se justifica, la división por sexo (en el Arte) es superficial.³⁸

Parafraseando a Raquel Tibol³⁹, si bien el trabajo realizado por las artistas beneficia directa o parabólicamente al feminismo, en sus concepciones de igualdad y pone a estas productoras como modelos a seguir para otras mujeres. No hay que dar por hecho que todo lo producido por mujeres artistas es un arte feminista.

Así, el género no tiene nada que ver en la percepción artística del espíritu ¿Dónde es que realmente las mujeres son sujetos del arte? Habría que mirar más de cerca la Historia del Arte, la visión parcial que Maria Teresa Alario recalca, dada la androcentricidad de nuestra cultura.

Si recordamos bien, dependiendo de la época la figura femenina resulta llena de las concepciones e idealizaciones androcéntricas de nuestra cultura; ajenas a la perspectiva femenina, la figura femenina puede significar el más alto sentido de belleza o bien el oscuro y engañoso ser que enreda al hombre.

Los retratos podrían ser una opción en donde las mujeres son sujetos del Arte pero, por ejemplo durante el Renacimiento, los retratos funcionaban a modo de fotografías de la época en donde los jóvenes prometidos en matrimonio, se presentaban a su futura familia. En estos retratos más que presentar físicamente a la joven, en el caso de las damas, su figura era solamente el medio para ensalzar aun más el linaje familiar, ya que mostraban el estatus de la joven dama, si era bonita o delicada y femenina era información adicional que pasaba a segundo plano.

Con el feminismo, dada su falla al insertar la producción artística femenina como arte de mujeres; se podría decir que a través del autorretrato las mujeres aprovechaban para mostrarse ante las sociedades como artistas y como mujeres en este género.

38 Op. Cit. D. A. Exposición retrospectiva, p. 52.

39 Tibol, Raquel, Ser y ver mujeres en las artes visuales, Plaza y Janes editores, México, 2002.

Desde esta visión de género, las artistas aprovechaban la oportunidad de tomar su obra como vehículo para mostrar su talento y mostrarse a ellas mismas. Demostraron que no eran mujeres comunes puesto que no aspiraban al estereotipo marcado por la época.

Mostraban en el autorretrato, sus talentos personales, su propia interpretación y su propia visión acerca de ellas, como individuos, este último aspecto fue imperante para las artistas. Ellas eran conscientes de su ser creativo y artístico, ahora el paso siguiente a su toma de conciencia individual y artística, era el de lograr que los espectadores fueran conscientes de que ellas eran artistas.

En el arte, las mujeres analizan la complejidad de lo femenino, intentan librarse de los arquetipos y estereotipos marcados por la tradición, cuestionan la identidad impuesta por el androcentrismo como un resultado del choque entre estereotipo y realidad. En el autorretrato buscan llegar a significados de y desde sí, para lograr la transición de “objeto pensado a pensamiento pensante”. Las artistas emiten juicios, parten de procesos racionales, al igual que sus contrapartes masculinos, para llegar así a una reconstrucción de su imagen no solo como mujeres sino que también como artistas. Si miramos los autorretratos de las pintoras renacentistas veremos que todas se representan realizando su oficio. Se retratan pintando ante sus lienzos, con sus paletas, en fin algo que denotara sus dotes artísticos.

La serie de retratos realizados por Sofonisba Anguissola, son los que de manera idónea ilustran este postulado. La pintora renacentista se mostraba en sus composiciones como una mujer culta, educada. Podemos verla leyendo un libro, tocando un instrumento musical e incluso tiene un autorretrato en donde aparece la figura de su maestro realizando un retrato de ella, la prodigiosa joven cuya educación fue bastante más breve que sus colegas masculinos dado el talento con el que contaba.

Conforme avanza la Historia del arte, veremos que los autorretratos realizados por mujeres artistas cambian no solo por el estereotipo de su época, o por las vanguardias estilísticas vigentes. Cambian debido a lo que ellas quieren representar o resaltar de algún aspecto de su persona. De su ser interior.

Desde principios del siglo XX, ya no era necesario para las artistas aparecer en sus autorretratos con sus herramientas de trabajo para así mostrarse como pintoras.

Este paso de producto del arte a productora de arte significó, más allá de lograr destacar en una profesión dominada por hombres, la apropiación sobre su ser, el entendimiento de su situación desde su perspectiva y no desde perspectivas ajenas. Sus obras sobrepasaban al autorretrato, en donde plasmaban sus necesidades y sus exigencias, no las necesidades y exigencias impuestas a su género.

Alba Ibero, comenta con respecto a un autorretrato de Paula Modersohñ Becker, pintora expresionista, de la siguiente manera:

...personal tratamiento del cuerpo femenino, muy distinto de la impersonal factura académica y de erotismo implícito. Desde la cotidianidad y espontaneidad que emana de su propio cuerpo... una aportación icónica que rompe con las estereotipadas imágenes que multiplicadas, han educado nuestra mirada desde lo masculino⁴⁰

El autorretrato es entonces un espejo, se traduce en una presentación ante ellas y de ellas para todo el género femenino, masculino y en fin, para todos aquellos que se sientan atraídos por el arte. Es en el autorretrato, es donde las mujeres son artistas finalmente. No son mujeres pintoras, artistas femeninas o artistas feministas, finalmente son objeto y productoras del arte.

La evolución de las artistas de objeto a productoras lo podemos observar en la historia del arte. Para la época en que tanto Débora Arango como Lilia Carrillo se desarrollaron en el campo de la pintura, no fue necesario para ellas el darse a conocer como artistas por medio del autorretrato. En el caso de la pintora colombiana, la convicción de que el arte debía ser un medio para expresar las necesidades del pueblo y denunciar las injusticias que aquejaban a este mismo núcleo, así como el profundo agradecimiento hacia su familia y en especial la devoción hacia su padre, nos da como resultado el único autorretrato, conocido, de la pintora antioqueña. En uno de los retratos realizados por la pintora, se aprecia apenas la forma de Débora Arango

postrada ante la figura paterna que ya luce debilitada por la edad y la enfermedad.

La convicción y el compromiso que la artista sentía hacia su trabajo eran una constante en su obra, incluso en su autorretrato relega su figura, su representación física para dar paso a lo que era ella en el campo del arte; una artista entregada en cuerpo y alma a su concepción del arte. Su forma de retratarse en sus obras era por medio de su inconfundible tratamiento de la acuarela y su trazo fuerte y marcado, y sobre todo, por la temática social y política que tanto sufrió como disfrutó a lo largo de su larga y prolífica trayectoria en la plástica colombiana.

Lilia Carrillo por otra parte, realizaría un autorretrato durante sus años de estudiante, en el año de 1950. Esta pieza fue percibida en igualdad de significados por Jaime Moreno Villarreal (quien realizó una de las obras más completas acerca del trabajo de la pintora mexicana):

...Posó una mano sobre el escote con un gesto que era también de afirmación...al tiempo de manifestar con la mirada despejada y los labios entre abiertos la enunciación de su individualidad, "Yo,"esta soy yo"... "yo me pinto a mi misma"... "Yo soy Lilia Carrillo"...Yo me nombro yo. Esta cadena de postraciones resume la indagación de Lilia Carrillo:...por una parte, el asunto concentrado en su interioridad, por otra, el desplazamiento de un enunciado lingüístico para obedecer al silencio.⁴¹

En otras palabras, al igual que en el caso de Débora Arango, Lilia no estaba interesada en que el espectador centrara su atención en ella; sino que llegara a conocerla por medio de su obra. En su autorretrato ella no mira de frente al espectador, si bien no le da la espalda como en el caso de Débora Arango, no se muestra ante el espectador totalmente. Mira hacia un lado como invitándonos a ver mas allá de lo que teníamos frente a nosotros.

40 Ibero, Alba, Pintoras Expresionistas: Cuatro perfiles de mujer, Duoda, no. 3, 1992, pp. 25-26.41 Moreno, Villarreal, Jaime, Lilia Carrillo, la constelación secreta, CONACULTA, México, 1993, p. 5.

Al igual que lo hicieran las pintoras renacentistas, ambas pintoras por medio del autorretrato mostraron no sólo quienes eran, mostraron lo que a ellas les interesaba mostrar solamente. Si bien en un principio era prácticamente obligatorio para las artistas hacerse ver físicamente en sus autorretratos y además acompañarse de sus herramientas de trabajo o algún otro elemento que hiciera evidente al espectador la profesión de estas mujeres; en el caso de las artistas que son elementos fundamentales y objetos de estudios, no les es indispensable una representación física completa plasmada en el lienzo. En su caso, sus autorretratos fueron sus respectivas producciones. En estas, ellas plasmaron quienes eran, su profesión, su ideología y sus intereses.

Desde su silencio, al igual que lo hicieran las pintoras renacentistas, el desarrollo de su obra se dio de acuerdo a lo que cada una quería expresar en los medios en los que podían manifestarse. Así pues, “se retrataban con mucho que decir y sin decir palabra”, ya sea que las pintoras fueron limitadas por los lenguajes asignados a su género, o por la censura de una sociedad represiva o bien por la indiferencia de un medio como consecuencia del desinterés por el arte y más aún por nuevos lenguajes plásticos. Ellas supieron hacerse no solo escuchar, sino que también se hicieron notar como mujeres y como artistas.

Lilia Carrillo y Débora Arango nos demuestran con su trabajo que para contribuir en el campo del arte y dejar una pauta a seguir para las nuevas generaciones de artistas no es necesario militar en las filas del feminismo y que si bien sus aportaciones hacen una diferencia para el género femenino, no son exclusivas de éste. Con ellas se cumple el precepto de igualdad por el que tanto luchó, y aún lucha el feminismo- Pero no debemos confundir, como ya se mencionó, el ser mujer artista con ser artista feminista. Las etiquetas y títulos que puedan asignarse a la artista, así como lo que se espera ver en su producción, deben basarse en su técnica, o en el contenido de sus obras, o en la ideología de dicha artista, no solo por su género.

En esta lucha por la igualdad en derechos y oportunidades, romper con los cánones así como el abrirse paso hacia una identidad propia, es complicado pero como estas dos artistas, lo dejan ver, no es imposible.

La nueva misión de las artistas plásticas y visuales, preocupadas por la situación del género femenino, consiste en plasmar una nueva visión de las mujeres. Siendo consientes de su ser como artistas creadoras de imágenes y lenguajes visuales, pueden generar imágenes actuales con las que las mujeres se sientan más identificadas.

Después de todo, en este afán de etiquetar que existe en nuestras sociedades, las mujeres podrían proveer dichas etiquetas, unas que no sean tan ajenas a ellas. Ahora no se trata ya tanto de denunciar como de crear nuevos lenguajes. Recordemos que ahora la mujer goza de más “libertades” que antes.

Después de todo, “...como dijeron Marx y Engels al comienzo de la *Ideología alemana*, los hombres siempre han elaborado falsas concepciones de si mismos, lo que hacen, lo que deben hacer, y del mundo en el que viven”⁴²

La misión de las artistas ahora, consiste en luchar pero no por ser vistas como un estereotipo más, sino como una figura autónoma, autosuficiente y creadora de arte, y en este reconocimiento, lograr integrar y formar parte de la Historia del Arte, sin segregar su obra en museos que solo exhiben el trabajo de mujeres artistas. Que si bien estas acciones significan de alguna forma reconocimiento, sería caer en lo mismo que las mujeres y el feminismo estaban en contra.

De igual forma el análisis del trabajo tanto de las artistas que dan pie a esta investigación como a las que se revisaron de manera breve, demuestra que las mujeres artistas se preocuparon por lenguajes propios, tan propios que se mantuvieron al margen de lo que hacían sus contemporáneos masculinos para evitar caer en la simple copia, en la imitación o ceder a la influencia de sus maestros. Reflexionaron acerca de su entorno, de sus experiencias estéticas, de las implicaciones que resultaban de su género y de lo imperante que era alejarse de lo que se consideraba femenino.

42 .Morin, Edgar, *El Método III el conocimiento del conocimiento*, Cátedra, España, 2010, p. 17.

Saber y conocer las inquietudes de las mujeres artistas, su trabajo y el camino que tuvieron que recorrer para ser reconocidas como tal nos deja una visión más completa y compleja sobre los procesos artísticos. En las páginas anteriores el análisis nos lleva a conocer otra parte de la Historia del Arte, la que se escribe con mayúsculas y letras de oro sobre los libros que hemos visto una y otra vez. Así pues, conocer el trabajo de estas artistas va más allá de un simple dato curioso que se comenta para demostrar la cultura que se posee, saber acerca de ellas nos da una visión más universal, cualidad inherente al arte mismo, lo que es crear a través de las inquietudes de todo un género que se alejaba totalmente de lo femenino, que luchaba por la autonomía, por un lenguaje propio y por una expresión libre y el derecho a experimentar y producir el arte.

Lograr la figura de la artista autónoma y que al mismo tiempo resalte la figura de la mujer preocupada y ocupada de su quehacer profesional, esa es la figura que nos ocupa y motiva resaltar. El hacer que los demás la noten y la reconozcan también corresponde a las nuevas generaciones de artistas y a públicos más críticos y concientes del producto artístico que reciben.

Fuentes de consulta

- **Bibliográficas:**

1. Banco de la República, et. al., *Débora Arango : exposición retrospectiva / Débora Arango*. Banco de la República, Biblioteca Luis Angel Arango, Santafé de Bogotá, 1996, 111p.
2. Barbosa, Araceli, *Arte feminista en México: una perspectiva de género*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008, 176 p.
3. Blanco, José Joaquín, et. Al., *Lola Álvarez Bravo*, Penélope, Mexico, 1982, p. 222.
4. Chadwick, Whitney, *Mujer Arte y Sociedad*, Ediciones Destino, Singapur, 1999, 448 p.
5. Duby, Georges, et. al, *Historia de las mujeres en occidente* (Tomo 4), Taurus, Madrid, 2001, 747 p.
6. Elu, Leñero de, María del Carmen, *La mujer en América Latina*, SEP, 1975, 223 p.
7. Larrain, Jorge, *Identidad y modernidad en América Latina*, Océano, México, 2004, 302 p.
8. Londoño-Vélez, Santiago, *Breve Historia de la pintura en Colombia*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 2003 , 190 p.
9. Londoño-Vélez, Santiago, *Débora Arango: vida de pintora*, Ministerio de Cultura, Colombia, 1997, 241 p.
10. Mewburn, Charity, *Oil, Art, and Politics. The Feminization of Mexico*, University of British Columbia., *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, 1998, p. 188.
11. Ministerio de Relaciones Exteriores, *Otras miradas / Other glances*, Ministerio de Relaciones Exteriores Colombia, 2005.p.150.
12. Rodríguez, Sala, Gomezgil, *El estereotipo mexicano*, UNAM, Mexico, 1965, pp. 217.

13. Sánchez, Olvera, Alma Rosa, *El feminismo mexicano ante el movimiento urbano popular*, UNAM, Mexico, 1985, 472 p.
14. Serrano, Haro de, Amparo, *Mujeres en el Arte*, Plaza & Janes editores, España, 2000, 147 p.
15. Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en el Arte Latinoamericano 1950-1970*, Siglo XXI, Mexico, 1973.179 p.
16. Moreno, Villarreal, Jaime, *Lilia Carrillo: la constelación Secreta*, CONACULTA-Era, México, 1993, 141 p.
17. Tibol, Raquel, *Ser y ver: mujeres en las artes visuales*, Plaza y Janes, México, 2002, 310 p.
18. Poniatowska, Elena, *Las siete cabritas*, Era, 2001,160 p.
19. Varela, Nuria, *Feminismo para principiantes*, Ediciones B, Barcelona, 2008, 410 p.
20. Zamora, Betancourt, Lorena, *Olga Costa. Un espíritu sensible*, CONACULTA, Mexico, 1996, 63 p.
21. Zamora, Betancourt, Lorena, *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*, CONACULTA, México, 2007, 143 p.

- **Revistas electrónicas:**

1. Alario, Trigueros, Teresa, Nos miran, nos miramos. Tabanque, revista pedagógica #15, Año 2000, pp. 59-78.
<http://www.fyl.uva.es/~wceg/publicaciones.html>
2. Bravo de Hermelin, Marta Elena, Débora Arango: una vida y pasión por el Arte, Coherencia, Universidad Eafit, 2004, Colombia, pp. 154-156.
<http://redalyc.uaemex.mx>
3. Martínez, Lambarri, Margarita, Revista Digital CENIDIAP, Julio-Septiembre, 2004.
<http://discursovisual.cenart.gob.mx/antecedentes/dvwebne01/remembranza/remmartinez.htm>

4. Peñuela, Jorge, *El Leviatán Estético*, E Magazine, #1, 2010.
http://esferapublica.org/magazine/index.php?option=com_content&view=article&id=54:el-leviatán-estético&catid=35:lo-publico&Itemid=61

5. Psicología para América Latina, Revista Electrónica Internacional de la Unión Latinoamericana de Entidades de Psicología, No. 4, Agosto, 2005.
www.psicolatina.org

• **Otras fuentes electrónicas:**

1. <http://artesvisuales31.blogspot.com/2007/09/feminismo-y-arte.html>
2. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/debora/reintro.htm>
3. <http://www.colarte.com/recuentos/A/ArangoDebora/critica.htm>
4. <http://www.conexioncolombia.com/>
5. http://culturayfilosofia.blogspot.com/2011/02/revelaciones-mundanas-en-la-pintura-de_24.html
6. <http://elrincondehernando.blogspot.com/2011/01/lilia-carrillo-3.html>
7. <http://mujerspintoras.blogspot.com/>
8. <http://www.mujeresnet.info/2009/01/resignificacin-de-las-mujeres-en-el.html>
9. http://www.museodemujeres.com/matriz/biblioteca/022_hernandezgloria.html
10. <http://www.slideshare.net/cverascuderi/mujer-y-el-arte-presentation>

Crítica a Débora Arango. Publicada en El Colombiano, 1940.

Por Alberto Duran Laserna*

En sus cuadros encontramos la misma franqueza que fluye de su personalidad, tan segura y animosa. Traducen ellos su fino y robusto temperamento a pesar de que sus concepciones, son bruscas, mantiene una decidida preocupación por el volumen. No es patente en su pintura la influencia de una escuela moderna. Sin duda ellos poseen la fuerza mágica que les proporciona, imprime la vida llevada desde las miserables ciénagas de la pasión hasta el luminoso universo de los colores; mas cuando ha de plasmarse, tornarse mundo vivo, decae, trueca la violencia por una rudeza apaciguada. Busca la sencillez, evade lo precioso; sin embargo le falta resumir, apretar mas la forma, y estilizar un poco, casi imperceptiblemente, un poco más “el modelo en el ambiente”, un poco de resistencia, un poco de más de oposición al viejo y frío modelo profesional.

A sus cuadros les falta violencia que les sobra a la intención, debiera darle más ternura, un poco de simple y fácil encanto. ¿Por qué no enriquecerla con algo de amoroso y dramático paisaje, de la maternidad, tan mistificado, tan traicionado en toda nuestra pintura?. No consideramos pues, que deba permanecer en ese hosco periodo realista-naturalista. Debe por ello elaborar, corregir, destruir y recomponer.

***Critico colombiano. Pensaba que el proyecto de Salones Nacionales era una oportunidad para superar la brecha que separa a los artistas colombianos de la sociedad y sus intereses.**

LILIA CARRILLO: ESE ESPACIO FUERA DEL MUNDO (FRAGMENTO)

Por Juan García Ponce

No quisiera hablar de la particular “manera” de Lilia Carrillo como pintora, ni de las diferentes etapas a través de las cuales fue afirmándose su forma de expresión o la lenta evolución mediante la que se iba haciendo cada vez mas dueña de un oficio cuya plenitud se afirmaba de todos modos desde sus primeros cuadros. Lilia Carrillo pertenece a ese reducido grupo de pintores que debemos considerar responsables del cambio que se mostró en la pintura mexicana aproximadamente en la década de los cincuenta. Ignoro si fue positivo o negativo. La pintura a través de los que llegarían a ser sus creadores mas representativos, se hacia eco de un cambio en el mundo y lo mostraba.

El artista no era consciente o inconsciente del estallido. Su tarea, al contrario, consistía en conciliar. En ese espacio mágico, colocado fuera del mundo y en el que encerraba el mundo, nadie había pasado: todo estaba pasando. Pero fuese lo que fuera, ocurría en silencio: el movimiento era una inmovilidad. Es como si para encontrar el mundo el pintor tuviera que estar fuera del mundo. ¿En dónde? En la pintura, sin lugar a dudas. Pero la pintura es el mundo. Los cuadros que Lilia Carrillo pintó durante más de veinte años, siempre fuera del tiempo, en un continuo presente, dentro de la eternidad del color, poniéndolo en movimiento para que se convirtiera en inmovilidad a través de la forma, están solos. La pintora se abandonaba así misma para entrar a ellos. Solo así su silencio se convertía en voz. Esa voz cuando nuestra mirada pasa en el recuerdo de una tela a otra, de una construcción a la siguiente, de una imposibilidad a otra, nos habla de una de las creaciones más puramente líricas de la pintura mexicana. Su obra no es el resultado de la inspiración, es la inspiración misma. ¿Podemos hablar de una búsqueda formal de equilibrio en la composición cuando un ocre se muestra en la parte superior derecha de un cuadro y un azul en la parte inferior izquierda? Es muy probable. Ésa es la sabiduría del pintor. ¿Y vamos a explicarnos el motivo de una acumulación de formas inexplicables en el centro de la tela? ¿Por qué de pronto una raya gris atraviesa la impura pureza del blanco, por qué surge inesperadamente un triangulo que contiene a su vez otro triangulo? Debe ser perfectamente posible, explicarlo es la estupidez del crítico. Pero de lo que se trata siempre es de que las palabras no diciéndolo digan lo que no se puede decir. Porque la pintura no es un oficio, no es la búsqueda de un determinado equilibrio. Es el equilibrio, Ahora podemos

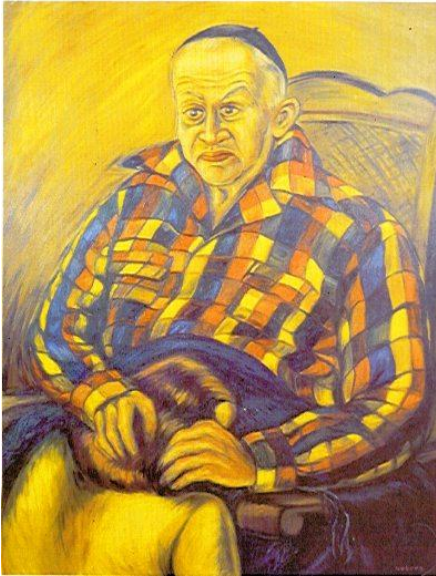
ver esos cuadros Lilia Carrillo nos devuelve el sentido de la vida. Se trata siempre de los sentidos. ¿Puede ser responsable alguien de este milagro? Lo es el artista. Lilia Carrillo era el producto de la inaccesible sabiduría de la ingenuidad. Sólo que lo verdaderamente difícil es mantener intocada esa ingenuidad a través de todas las peripecias de la infinitamente difícil adquisición de un oficio.

Veo y lo que veo está allí sin ninguna separación, como una parte de mi mismo, como si fuera yo mismo, aunque se trate de la más lejana de las estrellas aunque esa estrella haya desaparecido millones de años atrás y lo que veo es la luz que la estrella tenía. Los cuadros de Lilia Carrillo, son el resultado de una visión interior que se ha hecho definitiva, abrumadora. ¿Qué veía Lilia cuando veía? Nunca lo sabremos; pero nos ha dejado la posibilidad de que nosotros veamos gracias a que ella vio.

Y hete aquí que hemos entrado al terreno de la cultura. ¿Podemos hacerle a los cuadros de Lilia Carrillo la ofensa de colocarlos en ese campo? Allí todo es un levantarse de voces que quieren ocultar con su algarabía la terrible realidad de que no dicen nada. La pintura de Lilia Carrillo está presente en cambio, para hacernos callar, para imponernos su silencio. Ante ella hay un recogimiento, un volverse sobre sí mismo, para salirse de sí mismo y entrar al dominio que nos pierde, disolviéndonos, de esos cuadros que porque no dicen nada lo dicen todo: nos enseña que todo es nada. Y sin embargo, los cuadros de Lilia Carrillo también pertenecen a la cultura para imponerle esa lección.

Débora Arango





Autorretrato con mi padre

Oleo sobre lienzo

78x56 cm

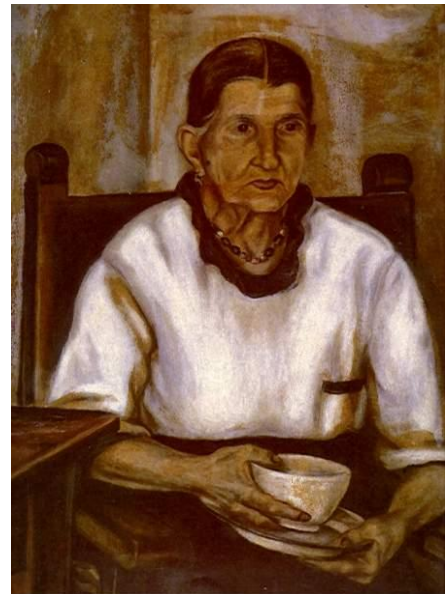
s.f.

La merienda

Oleo sobre lienzo

0.98 x 0.63 m

s.f.



Hermanas de la caridad

Acuarela

s.f.





La amiga

Acuarela

60x144cm

s.f.

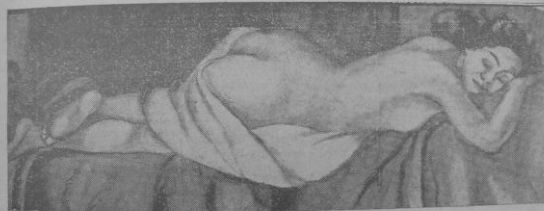


Un digno exponente del nuevo espíritu femenino antioqueño

La artista de la Montaña se presenta ante la Ciudad-cerebro con todo su valor y su valer

★ Desde el altiplano capitalino ★
★ esta valiente mujer desafía a ★
★ todos los tartufos moralistas ★

★ EL ARTE PURO NO PUEDE SER INMORAL ★
(Véase Página Sexta)

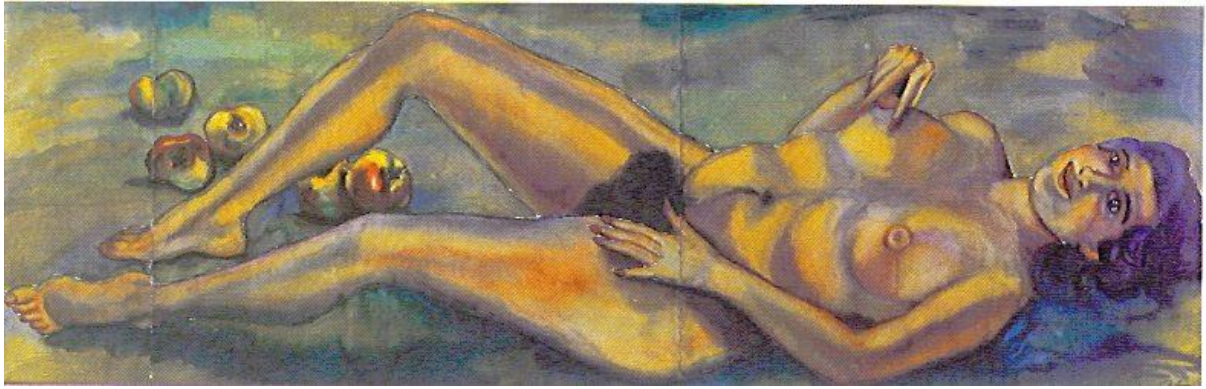


"La Amiga", uno de los cuadros que exhibió Débora Arango en la Exposición del Club Unión, en la que obtuvo el primer premio.

Cinco verdades sobre ★
★ el Arte en Antioquia

(Véase Página Editorial)

Periódico de la época



Manzanas en el paraíso

Acuarela

57 x 182 cm

1930-1940



La anunciación

Acuarela

112 x 76 cm

1938



Madonna del silencio

Oleo sobre lienzo

1.38 x 0.92 cm

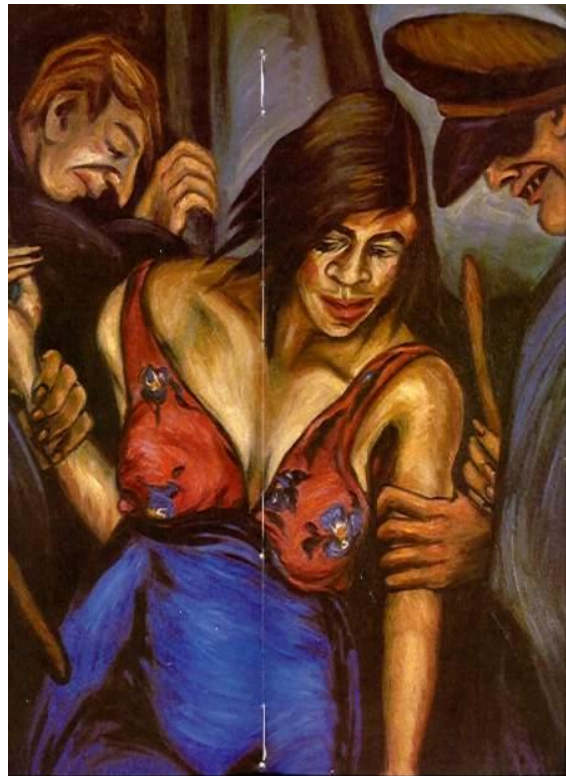
s.f.

Justicia

Oleo sobre lienzo

1.09 x 1.22 cm

s.f.





La Celestina

Acuarela

0.97 x 0.65 cm

s.f.

Los que entran y los que salen

Oleo sobre lienzo

152x121cms

1944





Masacre del 9 de abril

Acuarela

0.77 x 0.57 cm

1948

La República

Acuarela

0.77 x 0.57 cm

s.f.



Lilia Carrillo





Autorretrato

Oleo sobre masonite

51 x 41 cm

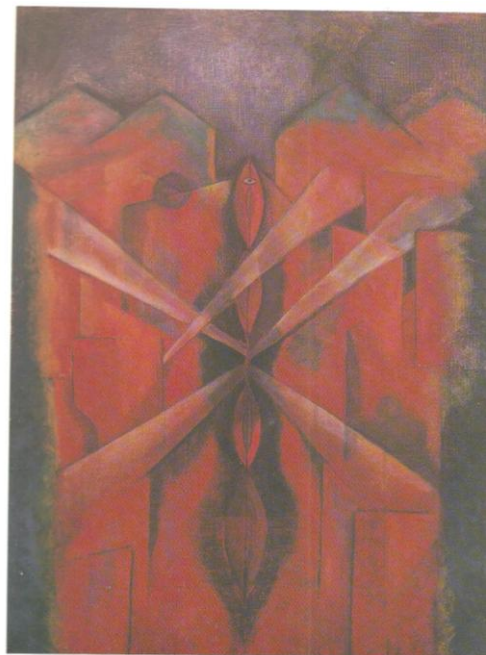
1950

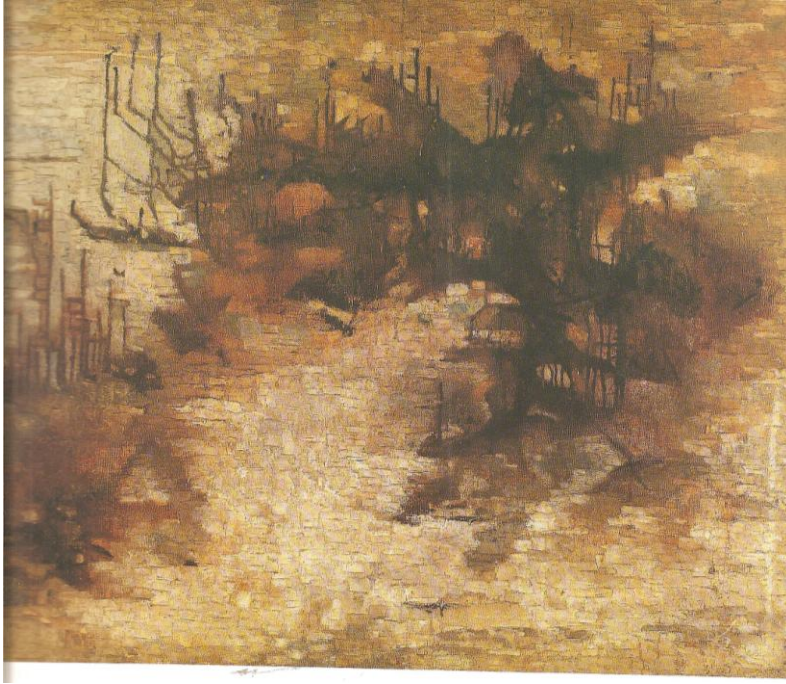
Al mundo espío, mientras alguien a mi voraz me observa

Oleo sobre tela

60.6x 45.5 cm

1956





La laguna

Oleo sobre tela

75x 100 cm

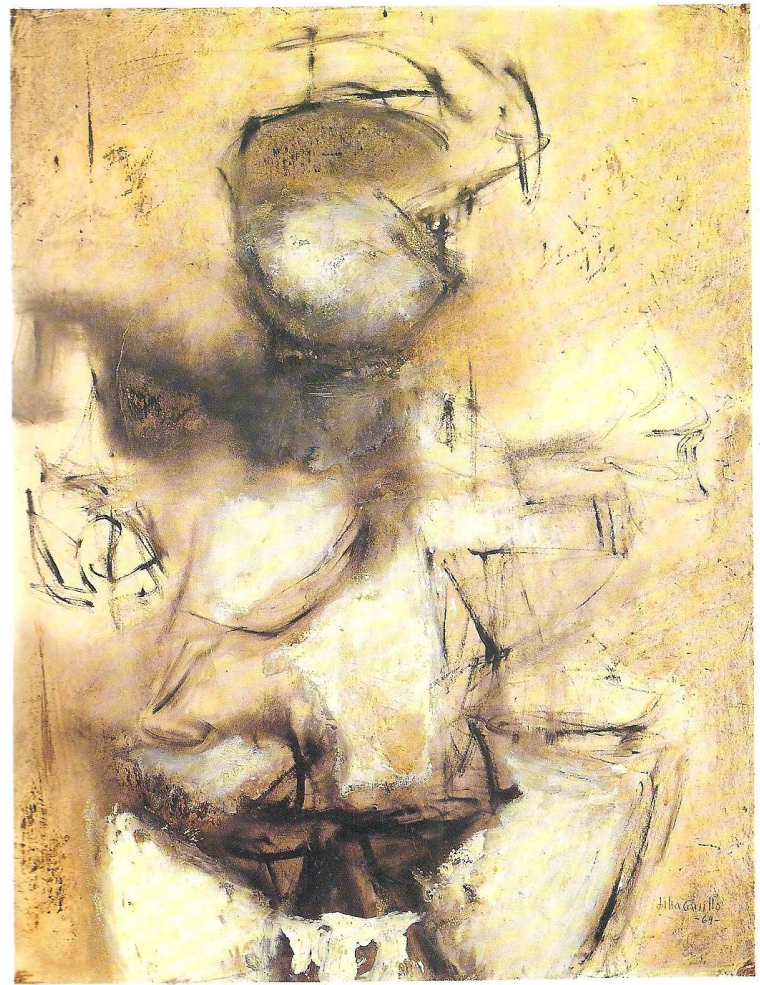
1957

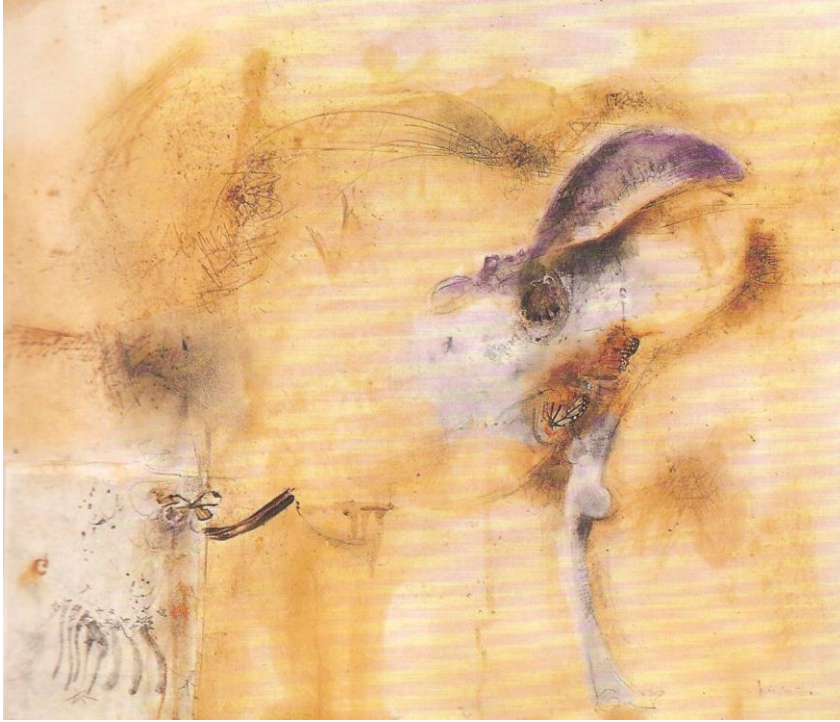
Mujer en blanco

Oleo sobre cartulina

65 x 50 cm

1964





Niño crisálida

Acrílico sobre tela

50 x 60 cm

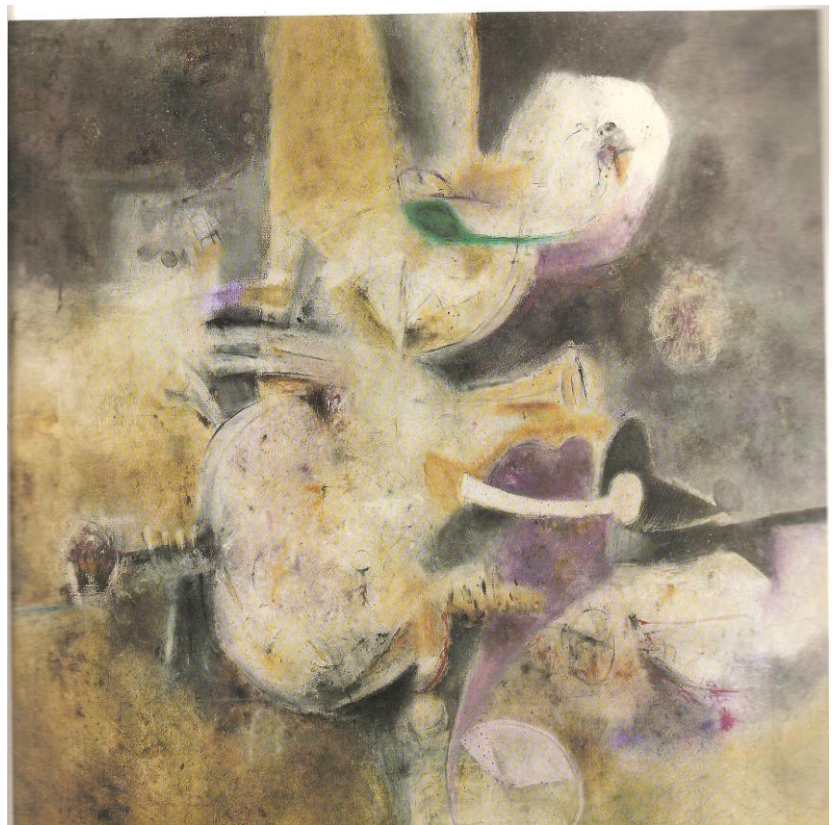
1968

Introspección

Oleo sobre tela

120 x 120 cm

1966





Premonición

Acrílico sobre tela

80 x 100 cm

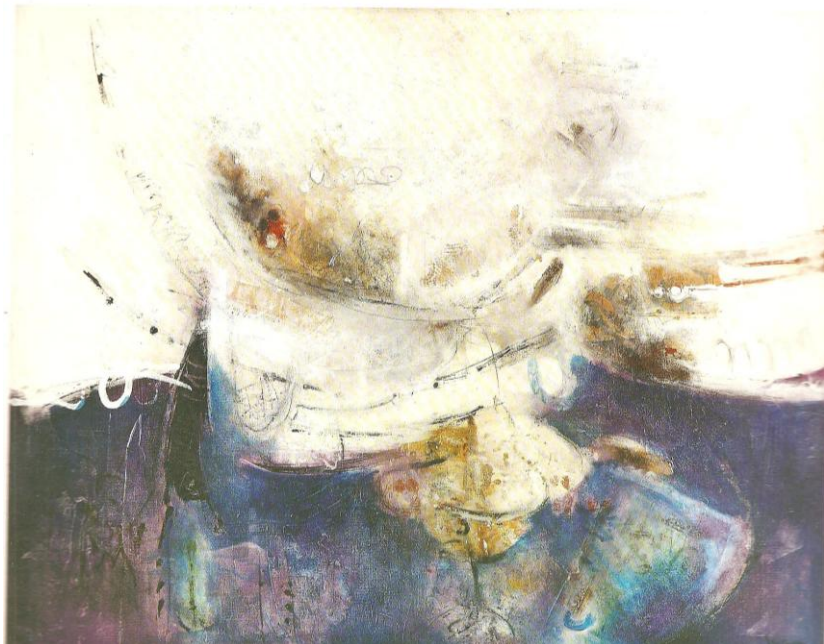
1970

Sin nubes y sin estrellas

Acrílico sobre tela

100 x 120 cm

1970





**Signos
ocultos**

Oleo sobre
tela

80 x 100 cm

1973

**Sin
Titulo**

Oleo
sobre tela

80 x 100
cm

1973

