







# **REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES EN EL ARTE LATINOAMERICANO:**

## **COLOMBIA-MÉXICO FINALES DEL SIGLO XX- COMIENZOS DEL SIGLO XXI**

Hellen Nikol Bernal Carmona  
Tutor DR. Javier Mojica Madera

*UNIVERSIDAD DEL VALLE*

*FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES Y ESTÉTICA  
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES*

*REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES EN EL ARTE  
LATINOAMERICANO:  
COLOMBIA-MÉXICO FINALES DEL SIGLO XX-  
COMIENZOS DEL SIGLO XXI*

*TESIS PRESENTADA PARA OPTAR POR EL TÍTULO  
DE LICENCIADA POR Hellen Nikol Bernal Carmona*

*20113895*

*TUTOR DR. JAVIER MOJICA MADERA*

*CALI-COLOMBIA 2017*







*Cuando deciden la apariencia de una imagen, cuando prefieren una exposición a otra, los fotógrafos siempre imponen pautas a sus modelos [pues] aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos*

*Susan Sontag*



## Agradecimientos

Primero agradezco a mi familia, las mujeres de mi vida, que siempre estuvieron ahí y me ayudaron a continuar, a mi mamá y a mi abuela que a veces sin saber muy bien lo que hacía, me apoyaron (y lo continúan haciendo); a mi hermana que ha sido un apoyo valiosísimo no solo en mi vida personal sino también académica y profesional; a Gabriela que aunque no está presente en la finalización de este proyecto desde mucho antes del comienzo fue un apoyo incondicional; mis tías que de lejos o de cerca aportaron un grano de arena, o de frijol, o de arroz, u otros cuantos granos más.

A Dani quien le abrió las puertas de su casa a mi familia y a mí, a mis amigas y amigos por tanta paciencia y ayuda, Sammy, Jho, David por escucharme tantas veces; a las personas, especialmente las mujeres que me permitieron verlas a través del lente, con cada una de ellas puedo asegurar que siempre es posible transformar las ideas o creencias que se tienen.

A Javier Mojica quien supo darle una dirección a mis preguntas y siempre tuvo un consejo para mí.

Sé que son muchos los nombres que se quedan por fuera pero no podría agradecer a todas y cada una de las personas que hicieron parte de este largo proceso en una sola página, sin embargo espero que todas sepan lo importante que fueron en la elaboración y finalización de esta investigación.





## Resumen

Esta investigación explora las formas en que han sido representadas las mujeres en el arte, haciendo un repaso por el arte occidental hasta llegar a Latinoamérica donde se analizan las obras de dos artistas mexicanas del siglo XX y dos colombianas del siglo XXI. Invita a deconstruir la forma en que el arte ha sido concebido desde una mirada occidental/colonial y androcéntrica.

Este trabajo nos interpela como mujeres, nos invita a la reflexión crítica sobre la forma en que hemos sido representadas, al tiempo que nos estimula a cuestionar la forma en que nos autorepresentamos. Así, es ante todo, un ejercicio político, un intento logrado de representar “a las mujeres” en el arte latinoamericano y no a “la mujer”, una representación transgresora en tanto consigue injertar en nuestras mentes, significados alternativos a los que tradicionalmente se han atribuido a las mujeres.

### **Palabras clave**

Mujeres, Representación,  
Arte Latinoamericano, Fotografía, Feminismo.



## Contenido

|                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Introducción .....                                       | 17  |
| 2. Marco Conceptual .....                                   | 29  |
| 3. Marco Contextual .....                                   | 35  |
| 4. Marco Teórico .....                                      | 41  |
| 4.1. CAPÍTULO I                                             |     |
| 4.1.1. Cómo trabaja la representación .....                 | 41  |
| 4.1.2. Modelo construccionista de las representaciones ...  | 42  |
| 4.1.3. Modelo semiótico de Barthes .....                    | 45  |
| 4.2. CAPITULO II                                            |     |
| 4.2.1. Contexto histórico de la mujer en las artes visuales | 47  |
| 4.2.2. Influencias de Frida Kahlo en Latinoamérica .....    | 50  |
| 4.2.3. La fotografía mexicana .....                         | 53  |
| 4.2.4. Graciela Iturbide .....                              | 56  |
| Na' Lupe Pan, en Juchitán de las mujeres                    |     |
| 4.2.5. Tina Modotti .....                                   | 61  |
| Mujer encinta con niño en brazos                            |     |
| 4.3. CAPITULO III                                           |     |
| 4.3.1. Influencias de Marta Traba en el arte colombiano .   | 64  |
| 4.3.2. La fotografía en Colombia .....                      | 67  |
| 4.3.3. Marta Amorochó .....                                 | 71  |
| Lo llevo puesto. Tríptico                                   |     |
| 4.3.4. Lissette Urquijo .....                               | 73  |
| Como si no estuviera                                        |     |
| 5. Objetivo práctico.....                                   | 79  |
| 6. Conclusiones .....                                       | 101 |
| 7. Listado de imágenes .....                                | 107 |
| 8. Bibliografía .....                                       | 113 |



1



# Introducción

*Hablar de la condición de la mujer es un acto político, no hablar también es un acto político.*  
-Eli Bartra

**D**eseñar hacer un estudio de las representaciones “de la mujer”<sup>1</sup> en el arte latinoamericano, implicó desde el comienzo, no sólo un compromiso con el movimiento feminista, sino también un compromiso conmigo misma, como mujer, artista, latinoamericana; el cual resultó sin duda enriquecedor y estimulante. Y aunque en la búsqueda de una respuesta satisfactoria para mí, surgieron cada vez más preguntas, -algunas para las cuales no tuve la oportunidad de siquiera esbozar una respuesta- siempre fue posible percibir el desdén con el que fuimos vistas, nombradas, percibidas en la historia del arte, pero ¿cómo esto puede afectarnos, a las mujeres en la actualidad?

La humanidad desde siempre ha utilizado el arte como forma de expresión y de representación de la realidad y aunque en su definición se presentan numerosas discrepancias conceptuales, en términos generales, hoy día casi cualquier persona acepta que el arte existe y tiene una idea aunque sea vaga sobre éste.

Siendo ante todo una producción social, un objeto material

---

<sup>1</sup> Escribo “la mujer” entre comillas porque me interesa llamar la atención sobre la forma en que las mujeres solemos ser homogenizadas a través del arte, “la mujer” en lugar de “las mujeres” es un indicio del trabajo de la representación. Este tema se retomará más adelante.

capaz de representar, el arte nos ayuda a comprender la sociedad en la que cobra sentido y viceversa. Por otra parte, la historia del arte contribuye a proporcionar luz sobre la historia del pensamiento y de la civilización, y por lo tanto, nos ayuda a aproximarnos a los diversos modos que han adoptado las relaciones entre los sexos sirviéndonos de la forma en que han sido representadas las mujeres. De esta manera, el arte no se puede concebir como una actividad ajena al campo social, por fuera del contexto político, religioso, económico o sociopolítico, el arte transmite de algún modo las intencionalidades de una época, los intereses y los valores de determinados grupos sociales, de determinados agentes (Alejandra Val Cubero, 2001:18).

Casi a lo largo de toda la historia del arte occidental<sup>2</sup> las mujeres fueron pintadas desempeñándose como prostitutas, cocineras, mozas, cánones de belleza desnuda etc. Esta historia hace parte de la historia de la humanidad, una historia en la cual las mujeres han sido invisibilizadas, dejadas de lado por las grandes ramas del conocimiento: la historia, la filosofía, el arte, entre otras, olvidadas por la sociedad, por lo anterior, Michel Perrot retoma el concepto de *herstory*<sup>3</sup>, al considerar que *history* excluye a las mujeres del relato escrito por los hombres, como si estuvieran por fuera del tiempo o fuera de la historia, ella “Comprometida con el movimiento de las mujeres, quería conocer su historia (y hacerla, puesto que prácticamente no existía)” (2008:19).

Fue indispensable hacer un breve repaso por la historia del arte en Occidente, para saber si existen estereotipos y de ser así de qué manera estos se reproducen en América Latina, y dado que gran parte de la información inicial acerca de las mujeres en el arte, se encuentra enfocado a artistas de Europa y América del Norte, fue el punto de partida para ahondar con mayor intensidad la pregunta inicial ¿Qué sucede en América latina?, necesitaba saber si funcionaba también la premisa de Berger “las mujeres son representadas de una manera diferente a los hombres –no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque el espectador “ideal” es siempre masculino y la imagen de la mujer es diseñada para complacerlos”. (Berger, 2000:64).<sup>4</sup>

---

2 En términos generales, entendiendo el arte occidental desde “el Renacimiento, periodo en el que se puede hablar de la automización del campo artístico -que había comenzado en el Cuattrocento italiano, exactamente en Florencia- y finaliza en el siglo XIX, cuando esa automización se acelera con motivo de la revolución industrial, la revolución francesa, y la reacción romántica, momento en el que se desarrolló la industria cultural (exposiciones, museos..), y se produjo un aumento del público artístico como consecuencia de la expansión de la educación primaria que llega a nuevas clases sociales” (Val Cubero, 2001: 20).

3 Término empleado por movimientos feministas en los años sesenta, quienes a través del cambio de los pronombres posesivos en inglés (his: masculino; her: femenino), hicieron énfasis en el género, por lo tanto herstory hace referencia a la historia de las mujeres; el objeto de investigación es la mujer como sujeto histórico, respondiendo a cuestiones teóricas sobre “lo que constituye propiamente una historia de las mujeres en cuanto que mujeres”. (Navarro, 2014:106)

4 Ways of seeing, Berger John. 2000. La traducción es mía. “Women are depicted in a quite different way from men -not because the feminine is different from the masculine – but because the “ideal” spectator is always assumed to be male and the image of the woman is designed to flatter him”



Es cierto, se habla de mujeres, pero de manera general. “Las mujeres son...”, “La Mujer es...”. La verbosidad del discurso sobre las mujeres contrasta con la ausencia de información precisa o detallada. Lo mismo ocurre con sus imágenes. Producidas por los hombres, esas imágenes nos dicen, sin dudas, más sobre los sueños o los temores de los artistas que sobre las mujeres reales. Ellas son imaginadas, representadas, más que descritas o narradas. He allí una segunda razón para el silencio y la oscuridad: la asimetría sexual de las fuentes; variable, por otra parte, desigual según las épocas... (Michelle Perrot, 2008: 19).



Fig. 1. Sofonisba Anguissola: *Retrato de Felipe II*, 1573. Óleo sobre lienzo, 88 x 72 cm. Museo del Prado.

Aproximadamente desde el siglo XX hasta la actualidad, las mujeres comienzan a participar de forma activa en la historia del arte, no como objeto de representación sino como sujetos y como artistas; aunque desde el siglo XV se conocen algunas mujeres que participaban de las labores artísticas, éstas dependían de hombres para el aprendizaje de técnicas, y estaban vedadas de temas importantes como el desnudo del cuerpo humano, por lo cual no lograban alcanzar el reconocimiento de sus colegas varones, y trabajaban primordialmente bodegones y retratos, sin embargo algunas obras de estas mujeres fueron atribuidas a sus padres, maestros, parejas, también artistas; está el caso por ejemplo de Sofonisba Anguissola, con *retrato de Felipe II*, (Fig. 1) el cual se creía elaborado por Alonso Sánchez Coello, también se sospecha que *La dama de Armiño* (Fig. 2) de El Greco fue obra de Sofonisba (María Kusche, 2003:37), también el ya conocido caso del retrato de *Charlotte du Val-d'Ognes*, (Fig. 3) tomado por un cuadro del pintor francés Jacques-Louis David, en 1951 se atribuyó a la



Fig.2. Sofonisba Anguissola: *Lady in a Fur Wrap (La Dama de Armiño)*, 1577-1579. Óleo sobre lienzo, 79.8 x 65.7 cm. Pollok House.



Fig. 3. Marie-Denise Villers: Charlotte du Val-d'Ognes, (Autoretrato de Marie-Denise Villers), 1801. Óleo sobre lienzo, 161.3 x 128.6cm. Metropolitan Museum of Art.



Fig. 4. Tamara de Lempicka: Self-Portrait in the Green Bugatti, (Autorretrato en el Bugatti verde), 1925. Óleo sobre madera. Colección privada.

artista Constance Charpentier, y más recientemente a Marie-Denise Villers.

Desde el siglo XIX se abren las puertas de escuelas de arte a mujeres, es decir que tienen la posibilidad de entrar en el mundo del arte, no por linaje sino por talento. En la mitad del siglo XIX son más las mujeres que viven del arte y compiten con hombres artistas, sin embargo ellas “son huéspedes no atendidas y poco bienvenidas que generan desconcierto.” (Antonieta Trasforini, 2007: 21). Pero es apenas en el siglo pasado, donde los avances del movimiento feminista, le dan otro lugar a las mujeres, ellas se *toman el arte* y comienzan a producir y ser reconocidas como artistas, aún bajo la sombra casi siempre de sus amantes. Sin embargo artistas como Tamara de Lempicka, Sonia Delaunay, Georgia O’Keeffe, María Blanchard, Camille Claudel, entre otras, tuvieron un reconocimiento de su genialidad y entraron a hacer parte de los libros de historia del arte.

La forma más común a la que recurrieron las artistas fue el Autorretrato, por no tener la posibilidad de modelos que posasen para sus pinturas, asimismo el autorretrato posee una riqueza metafórica con la cual las artistas van en búsqueda de una identidad ajena a la mirada masculina. (Amparo Serrano de Haro. 2000: 73).

En el contexto Latinoamericano, ha sido icónica la obra de Frida Kahlo, dado que “el significado global de su obra es revolucionario





Fig. 5. Georgia O'Keeffe: Jimson weed, white flower n° 1 (Estramonio, flor blanca n°1), 1932. Óleo sobre lienzo, 121.9 x 101.6 cm. Colección privada



Fig. 6. Sonia Delaunay: Vestidos simultáneos (Tres mujeres, formas, colores), 1925. Óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Fig. 7. María Blanchard: *Mujer ante el espejo*, 1922. Óleo sobre tabla, 74 x 50 cm. Christie's Paris.



Fig. 8. Frida Kahlo: *Hospital Henry Ford o La cama voladora*, 1932. Óleo sobre madera, 30.5 x 38 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño. Ciudad de México.

porque atenta contra la ideología dominante y la tradición de silencio que envuelve al mundo femenino” (Amparo Serrano de Haro, 2000: 75), al dar prioridad a temas escondidos, sobre los cuales no se pintaba, por ejemplo, la historia de la mujer, el dolor, la infertilidad. Frida Kahlo fue una mujer racional, con conciencia política sobre la posición de inferioridad de las mujeres (Eli Bartra, 1994).

En sus trabajos las mujeres son reales, no la representación de la perfección o sumisión absoluta a los valores de la sociedad. Seguidamente fueron muchas las mujeres que comenzaron a representar y representarse desde un punto de vista personal, íntimo, confesional, que marcó de manera pictórica un estilo en el arte hecho por las mujeres.

Estas no son artífices de la historia, cuando aparecen suelen figurar como objeto de representación, objeto de los artistas, hombres, generalmente (Alejandra Val Cubero, 2003). Bajo este

panorama, centraremos la atención en la obra visual de artistas mujeres, específicamente en la obra fotográfica de Graciela Iturbide (México), Tina Modotti (México), Marta Amoroch (Colombia) y Lissette Urquijo (Colombia); por dos razones principalmente, por una parte, porque al ser la fotografía una expresión artística más reciente en comparación a otras, nos permite hacer un tránsito a través de la historia para develar la forma en que la representación de “la mujer” se ha transformado en el arte y en la historia de la humanidad. Por otra parte, porque la fotografía logra captar la realidad de una forma más fidedigna<sup>5</sup>, sin dejar de lado que en cada fotografía interviene la subjetividad de la artista, en este sentido, la imagen se convierte en testigo de la historia, tanto general, como de cada una de las historias de las personas retratadas y como menciona Susan Sontag, las fotografías nos sugieren qué vale la pena mirar y qué tenemos derecho a observar. (2001:20). Cabe señalar que la elección de estas artistas no fue aleatoria, cada una de ellas jugó un papel fundamental en la re-construcción del imaginario femenino tanto en el arte como en la sociedad.

Con esta investigación se pretende explorar la forma en que han sido representadas las mujeres en el arte occidental, para identificar las similitudes, diferencias y contradicciones respecto a las representaciones de las mujeres en la obra de las artistas Tina Modotti (México); Graciela Iturbide (México); Marta Amoroch (Colombia); Lissette Urquijo (Colombia), quienes son artistas Latinoamericanas del siglo XX y XXI respectivamente.

Como ya se ha mencionado y dejado entrever, las mujeres han sido un objeto de representación en el arte, como cuerpos que no tienen deseos propios, siempre sin mirar, o mirando de lado, abajo, sin reconocerse; y de este arte, el espectador ideal siempre ha sido un hombre, o una sociedad que ha aprendido a mirar desde las expectativas de la masculinidad dominante.

La mirada penetrante, dirigida hacia el mundo exterior, parece ser un atributo de la virilidad. La mirada insistente forma parte del repertorio de la seducción masculina. Así quedan definidos dos estereotipos, femenino y masculino respectivamente, que sitúan al hombre y a la mujer a los dos lados del espejo, o del lienzo. El hombre como sujeto activo que mira (que desnuda con la mirada, como solía decirse en los folletines), la mujer como objeto cuyo trabajo o gracia esencial es hacerse merecedora de esa mirada. Ello determina desde el principio el papel del hombre pintor y la mujer modelo. (Serrano de Haro, 2007:4)

Pero, ¿qué es una representación?, ¿ha pasado lo mismo con la representación de las mujeres en el arte Latinoamericano? Son algunas de las preguntas que explora la presente investigación.

---

<sup>5</sup> En este punto es importante señalar los cambios que han acontecido en torno a la fotografía. Esta surge debido a la necesidad de plasmar la realidad tal y como es, además de reducir costos y por lo tanto, popularizar su uso. En la actualidad, gracias a los avances de la tecnología se ha venido revolucionando el sentido que originalmente tuvo la fotografía, al modificar la imagen captada a través del lente.



Para lograr acercarse a una respuesta de manera satisfactoria fue necesario identificar las ideas-conceptos que conforman las representaciones construidas sobre las mujeres en las obras de las artistas latinoamericanas seleccionadas; analizar las obras seleccionadas de Tina Modotti, Graciela Iturbide, Marta Amoroch y Lissette Urquijo, mediante las herramientas que para analizar imágenes propone el modelo desarrollado por Barthes; para finalmente, realizar una exposición fotográfica sobre mujeres colombianas y mexicanas en donde me alejo de las representaciones dominantes que existen de las mujeres en la sociedad.

Por lo anterior este trabajo invita a deconstruir la forma en que el arte ha sido concebido desde una mirada occidental/colonial y androcéntrica. Es de vital importancia que se de visibilidad a las mujeres artistas y a la forma en que las mujeres han sido representadas, esto desde una mirada crítica que incida en la no reproducción de las desigualdades de género dentro del arte e indiscutiblemente dentro de la academia y las universidades, sabiendo que hoy día es impensable permanecer ajenas y ajenos al sexismo que durante siglos ha permeado las instituciones, el arte, los medios de comunicación, la vida cotidiana, entre otros.

Por otra parte, aquí se hace un aporte a los estudios que hay sobre el arte latinoamericano y de forma específica, puede constituir un referente para el departamento de artes visuales y estética sobre la necesidad e importancia que tiene pensar el arte desde y en Latinoamérica para incluir este conocimiento en nuestro contexto actual. Esta investigación deja ver que el arte latinoamericano es vasto, rico, complejo, interesante, etc.

Dado que la investigación se fundamenta más en la exploración y descripción del material recolectado, mediante una perspectiva subjetiva teniendo en cuenta emociones o experiencias dadas tanto del lenguaje escrito, verbal y no verbal, como visual, afirmando que “la “realidad” se define a través de las interpretaciones...” (Sampieri, 2006: 9), dando relevancia a estas diferentes realidades y a los sentidos construidos por las y los sujetos que hacen parte de la investigación, se entiende que ésta es de tipo cualitativo.

[...] se refiere al tiempo actual, en el que persiste la preocupación por la representación del otro, surgen nuevas epistemologías provenientes de grupos antes silenciados, y se visualiza un futuro de más investigación vinculada con la acción, más activista, así como una mayor crítica social. En esta fase, los estudios de narrativas grandiosas serán sustituidos por teorías más locales y de menor escala, ajustadas a problemas y situaciones específicas (Martínez citada en Álvarez-Gayou, 2007: 10).

Retomando la frase de Eli Bartra “Hablar de la condición de la mujer es un acto político, no hablar también es un acto político” y considerando que el arte es una manera de comunicar,

expresar subjetividades o realidades distintas, para mí es un acto político el representar a las mujeres, hablar de nosotras en esta indagación intentando alejarme de la mirada androcéntrica tradicional, dando trascendencia a las experiencias de nosotras *las mujeres*, en plural, haciendo conciencia de que no existe un solo modelo de mujer.

En vista de lo anterior esta investigación tiene un objetivo práctico, en el cual mediante una exposición fotográfica se darán a conocer distintas vivencias de la cotidianidad femenina, desde una mirada crítica frente a las representaciones tradicionales como se ha mencionado anteriormente.

Las fuentes en las que se ha basado esta indagación, son fundamentalmente las obras visuales, primero cuadros/obras de arte de occidente, además de los escritos en historia del arte; seguido de las obras fotográficas de las artistas latinoamericanas, textos con enfoques críticos y algunos modelos para abordar de forma teórica estas imágenes.

En la presente investigación se tomarán algunos postulados de la epistemología feminista, que se enfrenta a una posición hegemónica en el campo de la ciencia, denominado por Sandra Harding (Harding en Hernández y Reybet, 2008) como *objetivismo*, que afirma el “carácter imparcial, desinteresado y objetivo, libre de valores o de puntos de vista...” Harding “...considera que la investigación generada o guiada por preocupaciones feministas no puede cumplir con estos requisitos” (Hernández y Reybet, 2008), por lo cual se propone el concepto de feminismo *del punto de vista*, que sostiene que las experiencias personales pueden ofrecer un punto de partida para hacer afirmaciones sobre el conocimiento, incluyendo a la investigadora como una persona.





2



# Marco conceptual

Para esta investigación se hace fundamental la aclaración de ciertos términos, enmarcados en temas más amplios, los cuales funcionaron dentro del marco teórico aquí planteado. Autores como Roland Barthes, Teresa de Lauretis o Stuart Hall, fueron de gran ayuda para comprender conceptos como la representación, ¿qué es y cómo funciona?; al respecto Barthes señala que la *representación* es el proceso mediante el cual se produce el sentido y éste es compartido e intercambiado dentro de una cultura determinada, en este proceso se implican el lenguaje, los signos y las imágenes, pues estos están *en lugar de* las cosas, es decir, las representan; complementa su teoría exponiendo que el sentido no está en el objeto (en este caso las mujeres), tampoco está en quien representa (en este caso la/el artista, aunque también podrían ser las y los espectadores), el sentido desde el modelo construccionista, es relacional, esto quiere decir que está en la relación entre el objeto de representación y la persona que representa, ambos (objeto y persona) enmarcados en una cultura específica (en este caso la occidental y la latinoamericana) que provee códigos culturales que nos permiten aprehender las cosas que existen, incluso las que no existen, para poder comunicarnos y vivir en el mundo.

Existen para Barthes tres modelos de representación, el reflectivo, el intencional y el constructorista, este último mencionado anteriormente; el enfoque reflectivo sustenta que el sentido reposa sobre el objeto, persona o evento del mundo real, en este caso el lenguaje es un espejo que refleja el sentido que ya está dado en el mundo. En el siglo IV antes de nuestra era, los griegos utilizaron la noción de mimesis para explicar cómo el lenguaje, el dibujo y la pintura imitaban la naturaleza, es decir el mundo real (Hall, 1997: 9).

El segundo enfoque, el intencional, es opuesto al reflectivo pues sostiene que cada persona impone un sentido único a través de lenguaje, al mundo y a las cosas que de este hacen parte, por lo tanto los signos, las palabras o pinturas significan lo que la/el autor pretende que signifiquen.

Por último está el enfoque constructorista, del cual se hace uso en esta investigación, este modelo “reconoce el carácter público y social del lenguaje. Reconoce que ni las cosas en sí mismas ni los usuarios individuales del lenguaje pueden fijar el sentido de la lengua. Las cosas no significan: nosotros construimos el sentido, usando sistemas representacionales -conceptos y signos-” (Hall, 1997: 10), el sentido de algo, no depende de sí mismo, sino de su función simbólica, pues las palabras o imágenes *están por, simboliza o representa* un concepto.

En cuantos a las representaciones Teresa de Lauretis afirma que “el género es (una) representación, teniendo implicaciones concretas y reales, tanto sociales como subjetivas para la vida material de los individuos” (De Lauretis, 1989: 9), todas estas representaciones son construcciones sociales, por lo tanto se puede afirmar que el arte y la cultura son el resultado de la historia de esa construcción.

Por supuesto estas construcciones continúan vigentes hoy día “no sólo donde podría suponerse -en los medios, en la escuela estatal o privada, en los campos de deportes, en la familia, nuclear o extendida o de progenitura única [...] continúa también, aunque menos obviamente, en la academia, en la comunidad intelectual, en las prácticas artísticas de vanguardia y en las teorías radicales...” (De Lauretis, 1989: 9).

Ahora bien, el género no es el sexo, ese estado biológico/natural, sino la [auto] representación de un individuo en términos de una relación social, sin embargo no representa al individuo como tal sino a esta relación social.

Barthes define dos niveles para conocer las representaciones producidas a través de las imágenes, el primer acercamiento está en el nivel de denotación, es simple, básico y descriptivo, las

imágenes por lo general vienen cargadas con un conjunto de signos de sentido literal, lo que las acerca de primer momento al público. El segundo nivel es el de connotación, en este se vinculan los significantes con temas o ideologías más amplias, relacionándolos directamente con la cultura, es decir, con las ideas que se tienen sobre los objetos, cosas, personas, o eventos. De esta manera se pueden empezar a interpretar los signos completos de las creencias, la ideología, o los sistemas de valores de una sociedad. Estos niveles de representación planteados por Barthes, serán utilizados en la presente investigación.



3







# Marco contextual

**E**sta investigación surgió en México tras mi participación en el *encuentro de mujeres latinoamericanas: Brasil, Colombia, México*, organizado por el grupo de mujeres MAKALIPT<sup>6</sup>, en junio de 2015, en la ciudad de México, durante este encuentro tuve la oportunidad de conocer un poco sobre los movimientos que se estaban gestando alrededor de estos países, preocupaciones similares asediaban en mujeres tan diversas, con historias tan diferentes pero tan cercanas al mismo tiempo. Desde diferentes perspectivas y trabajos (abogadas, profesoras, maestras, trabajadoras, madres, hermanas, hijas, investigadoras, escritoras...) todas sentíamos la necesidad de reconocernos y de re-afirmar nuestro papel en la sociedad, hacer visibles nuestras luchas, nuestros dolores, nuestra existencia.

Después de esta enriquecedora experiencia me pregunté qué podía hacer desde mí quehacer como estudiante de artes visuales en Cali-Colombia, cómo visibilizar lo que durante tanto tiempo ha estado invisible, en algunos casos sólo translucido. Así di inicio a mi búsqueda de artistas latinoamericanas, y aun-

---

<sup>6</sup> Grupo de mujeres que actualmente trabaja en la comunidad de Tepito-México en contra de la violencia hacia las mujeres, que ya ha sido normalizada en esta comunidad



Fig. 9. Encuentro de mujeres latinoamericanas: Brasil, Colombia, México. 2015. Archivo personal



Fig. 10. Guerrilla Girls, póster. 1984.

que tenía claro que habrían más hombres en cuanto a cantidad, no sabía que la diferencia fuera a ser tan amplia, me encontré con que son infinitas las representaciones que los artistas han hecho de las mujeres, pero y ¿dónde están nuestras propias representaciones? ¿Qué tenemos para decir de nosotras mismas?

La crítica que realizaron las *Guerrilla Girls* frente al MoMA (Museum of Modern Art) de Nueva York en 1984, a causa de la exposición de arte contemporáneo titulada *An International Survey Of Recent Painting And Sculpture*<sup>7</sup> (*Una Encuesta Reciente Internacional de Pintura y Escultura*) en mayo del mismo año, la cual presentaba 195 trabajos de pintura y escultura, en los que sólo el 5% eran realizados por mujeres, mientras que el 85% eran desnudos femeninos, aplicaba perfectamente a este momento de mi búsqueda.

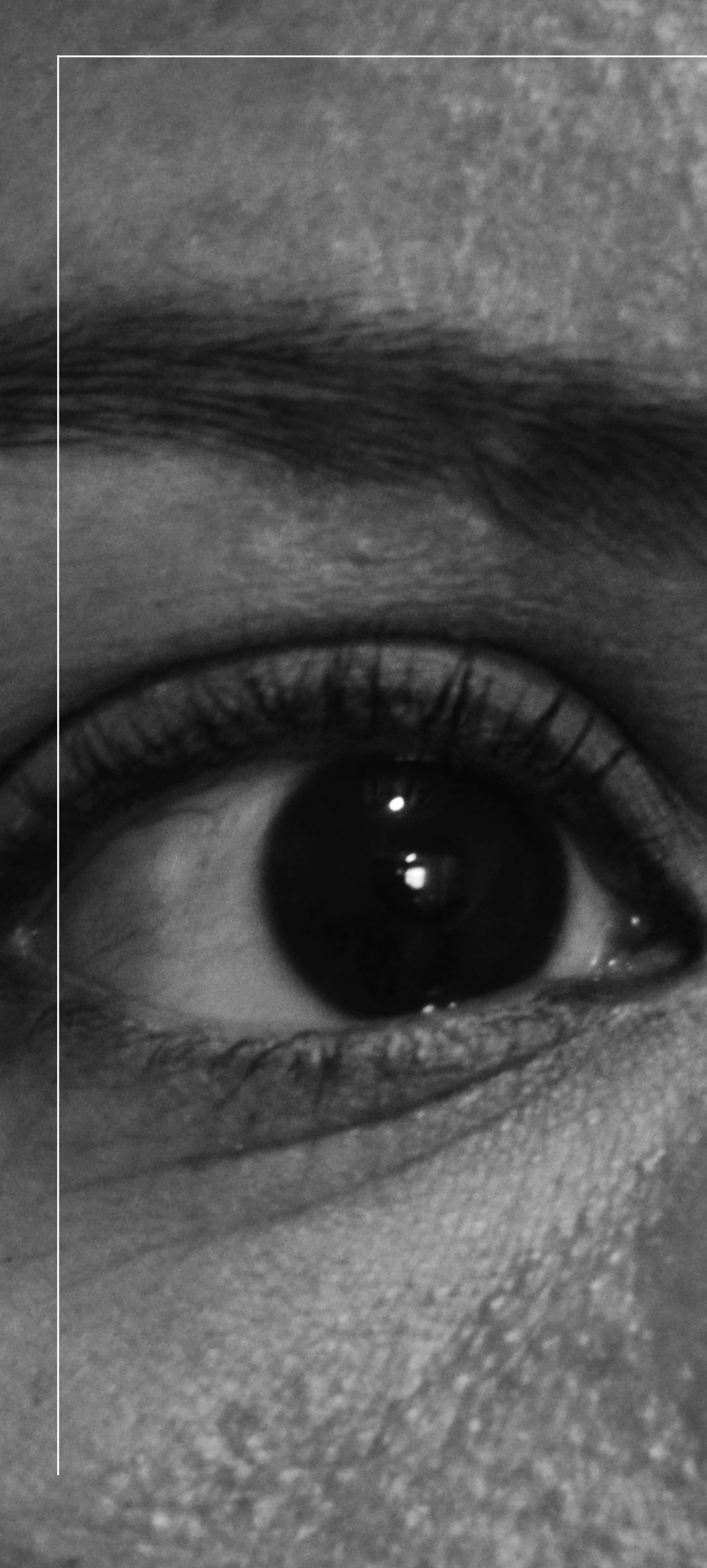
Fue así como preocupada por nuestra historia, empecé a conocerla, a darme cuenta de lo antigua que es, de las injusticias tan grandes que han sido los cimientos de esta, me di cuenta de que se necesitan más persona interesadas en el tema. Por lo tanto, creyendo en el arte como una manera de evidencia y de lucha, mi investigación tomó este rumbo.

---

<sup>7</sup> La exhibición completa se puede encontrar en el sitio web oficial del MoMA: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2220?locale=en>



4





# Marco teórico

## 4.1. CAPÍTULO I

### 4.1.1. Cómo trabaja la representación

**E**n este capítulo se revisan brevemente algunos modelos de representación en los cuales se sostienen los argumentos que desarrollaré en las siguientes páginas, no sólo de manera teórica, sino subjetiva y plantea posibles funciones sociales del arte, pues los sentidos que le otorgamos a las cosas (personas, obras de arte, situaciones, objetos), son dados en un contexto social, por lo cual tiene repercusiones fácticas en la sociedad.

Debido a que cada objeto cultural conlleva un significado y tiene un signo compartido dentro de una misma cultura, el cual después es convertido en el sentido, es indispensable que fijemos la atención aquí por un momento. El estudio general de los signos en la cultura como un “lenguaje” es analizado por una disciplina llamada semiótica, gracias a los estudios que el lingüista suizo Ferdinand de Saussure<sup>8</sup> realizó al respecto, hoy en día es una de las teorías que más se aplican en los es-

---

<sup>8</sup> En uno de sus textos más conocidos como es Curso de Lingüística General, obra póstuma publicada en 1916.

tudios culturales, pues aborda el lenguaje (desde un punto de vista amplio: textos, imágenes, fotografías, ropa, etc.) como un aprendizaje continuo y por lo tanto cambiante en la cultura.

Por consiguiente se podría afirmar que no existe una misma realidad para todos, cada persona toma una interpretación que le ha sido dada a lo largo de su vida y la modifica una y otra vez respecto a cada nueva experiencia -conocimiento que va adquiriendo del mundo, de su cultura-, en este sentido las interpretaciones que se hagan del mundo variarán enormemente y como menciona Hall “las interpretaciones nunca producen un momento final de verdad absoluta, al contrario, las interpretaciones siempre son seguidas de otras interpretaciones, en una cadena sin fin” (1997:25).

Sin embargo hay interpretaciones que tienen más peso que otras en la sociedad, casi siempre el poder de ciertos grupos, pone a sus interpretaciones en un lugar más elevado, por ejemplo los médicos varones sobre enfermas histéricas (enfermedad que sólo padecían las mujeres), o que los órganos sexuales femeninos eran inferiores que los masculinos, pues sólo el cuerpo masculino era perfecto (Val Cubero, 2003:44).

Por lo tanto la representación es también una interpretación que se hace del mundo, siempre mediada por la cultura, por el tiempo, el poder, el género, entre muchos otros. Es decir que la representación trabaja desde y para la cultura y tiene la capacidad para influenciar cómo las ideas son entendidas y usadas para la regulación de la conducta en una sociedad (Hall, 1997:27).

#### **4.1.2. Modelo construccionista de las representaciones**

Las prácticas de representación son uno de los procesos clave en el circuito cultural, pues conecta el sentido al lenguaje y a la cultura, pero ¿qué es la representación? De una manera sencilla, es la producción de sentido de las cosas mediante el lenguaje, pero estos sentidos no sólo se producen, también se intercambian entre los miembros de una cultura; este proceso envuelve tanto el lenguaje<sup>9</sup>, como las imágenes y los signos que representan las cosas.

Hall explica que existen tres teorías para abordar el tema de las representaciones: la reflectiva, (el lenguaje refleja el sentido del objeto de representación), la intencional (el lenguaje expresa

---

9 “El sistema escrito y el sistema hablado de un lenguaje particular son ambos, obviamente, ‘lenguaje.’ Por [pero] también lo son las imágenes visuales, sean ellas producidas por la mano o por medios mecánicos, electrónicos, digitales o por cualquier otro medio” (Hall, 1997:5)



el sentido personal del artista o hablante), y la construccionista (el sentido es construido en y mediante el lenguaje). Esta última teoría fue la de mayor relevancia para los estudios culturales actuales (Hall, 1997:2), por lo tanto será de relevancia también para esta investigación.

Así pues, se dirá que las representaciones *están en lugar de*, *están por*; cuando vemos algo específico, hay un concepto en nuestras mentes que nos dice qué es lo que estamos viendo, lo que *significa* esa imagen visual, después se vuelve palabra, que *está por* ese algo específico. De esta manera se le dan sentido a las cosas a través del lenguaje. Estas representaciones las hacemos todo el tiempo, tanto con cosas simples que podemos ver y tocar, como pincel, cámara fotográfica, libro, como con cosas más abstractas que no podemos ver o tocar, como Dios, el Demonio, la muerte; estos sentidos dependen de las relaciones de las cosas en el mundo y de las representaciones mentales de los mismos.

Sin embargo, pudiera ser que los mapas conceptuales que se encuentran en la cabeza de las personas, sean totalmente diferentes, en ese caso, las representaciones del mundo que se hagan, serán totalmente diferentes también, aunque por lo general se comparten de manera amplia estos mapas conceptuales, (al menos en las mismas culturas) permitiendo la comunicación, “por ello ‘la cultura’ es definida a veces en términos de ‘sentidos compartidos o mapas conceptuales compartidos’ (du Gay, Hall, et al., en Hall, 1997:5).

Con las imágenes la relación concepto-signo es más clara, pues al ser un signo visual o icónico, tiene similitud con la cosa a la que se refiere, sin embargo, con los signos *indexicales*, es decir los hablados o escritos, al estar dados de manera arbitraria su relación resulta un poco más compleja. ¿Cómo es posible entonces que esta arbitrariedad de signos sean entendidos como la representación de, que están en lugar de? Esto se debe a que el sentido no lo porta el objeto, persona o evento, ni siquiera la palabra, el sentido es otorgado por la sociedad, por una determinada cultura, y con el tiempo este se vuelve natural; es decir que las representaciones construyen y fijan sentido. (Hall, 1997:7).

Por lo tanto, pensando en la cultura como un sistema de lenguaje compartido, que fija sentido a determinados signos mediante códigos, los cuales hacen posible que el sentido pase de una persona a otra, traduciéndose de manera efectiva dentro de una cultura semejante, es interesante, puesto que esta eficiencia en la traductibilidad, es el producto de todas las convenciones sociales, es decir que es dado por la misma cultura.

Estas convenciones de la representación son *aprendidas* desde la niñez, no se dan al momen-

to de nacer, sino que la sociedad se encarga de culturizar, para que al ser internalizados estos códigos de manera inconsciente, los sujetos puedan expresar ideas y conceptos asertivamente mediante los sistemas de representación. “Esto es lo que los niños aprenden, y la manera como ellos llegan a ser, no simples individuos biológicos sino sujetos culturales”. (Hall, 1997:8).

Pertenecer a una cultura es pertenecer [a] aproximadamente al mismo universo conceptual y lingüístico, es saber cómo los conceptos e ideas se traducen a diferentes lenguajes, y cómo el lenguaje refiere, o hace referencia al mundo... Una implicación de este argumento sobre los códigos culturales es que, si el sentido es el resultado, no de algo fijo allí afuera, en la naturaleza, sino de nuestras convenciones sociales, culturales y lingüísticas, entonces el sentido nunca puede estar fijo de manera definitiva. Podemos todos ‘ponernos de acuerdo’ en hacer que las palabras tengan diferentes sentidos (Hall, 1997:8).

Las representaciones entonces no poseen un sentido fijo, pueden variar dependiendo la época, las edades de quienes las usan, o el contexto; por consiguiente, es posible afirmar que los sentidos son contruidos, no son inherentes sino que se trata de todo un proceso de culturización que hace que los signos signifiquen.

La teoría contruccionista reconoce el carácter público y social del lenguaje (utilizado de manera amplia), el sentido es *contruido* utilizando sistemas de representación, y sistemas conceptuales de su propia cultura, para comunicarse de manera asertiva, con sentido, con otros.

El proceso de representación incluye dos sistemas, que son diferentes pero se relacionan, por un lado están los conceptos, que funcionan en la mente para categorizar las cosas, y por otro lado el lenguaje, con el cual comunicamos el concepto, generando así códigos que son producidos y entendidos en la cultura. “Este enfoque contruccionista del lenguaje introduce entonces el dominio simbólico de la vida, en donde las palabras y las cosas funcionan como signos, dentro del mismo corazón de la vida social”. (Hall, 1997:13).

El enfoque contruccionista tiene sus inicios con el lingüista Ferdinand de Saussure (Alemania 1857 – París 1913), quien es conocido como el padre de la lingüística moderna, en sus análisis del signo para la producción de sentido, añadió la *forma* (palabra, foto) y el *concepto*, con el cual la forma está asociada, estos son en términos Saussureanos, el significante y el significado. Por lo tanto ““el signo es la unión de una forma que significa (el significante)... y una idea significada (lo significado)...” (Culler, 1976, p. 19. En Hall, 1997:15).

Saussure<sup>10</sup> plantea que los signos son arbitrarios, lo que da sentido a estos signos no es su “esen-

---

10 Lingüista suizo (1857-1913), uno de los fundadores del estructuralismo: teoría lingüística que propone una nueva concepción de los hechos del lenguaje, considerándolo como un sistema en el cual los diversos elementos ofrecen entre sí una relación de solidaridad y dependencia formando una estructura. Con Saussure se da inicio a otra idea de realidad, la cultura como creadora del sujeto, el lenguaje como creador del ser humano.

cia” sino la diferencia entre ellos; se definen en relación con, es decir, en términos de diferencia con otros. Por lo tanto, son las diferencias entre los significantes los que significan. Pero esta relación entre signifiante y significado, la cual es establecida por la cultura, y teniendo en cuenta el constante cambio de las culturas, estos signos no son permanentes, se modifican tanto ellos mismos como los mapas conceptuales de los individuos, cambiando la manera de clasificar, representar e interpretar el mundo; esto significa que no existe un sentido verdadero, y abre la posibilidad de crear nuevos sentidos, nuevas formas de interpretar (Hall, 1997:16).

Por lo anterior podemos afirmar que el lenguaje es un fenómeno social, no puede darse de manera individual -si queremos comunicar algo-, debemos compartir códigos, los cuales como se ha dicho anteriormente, son dados y modificados en y por la cultura, por lo tanto está en constante cambio, y funciona de maneras diferentes en cada época y contexto, con hablantes de diferente status, religiones o diferente bagaje cultural.

Sin duda la teoría propuesta por Saussure, como en todas, existen huecos, inclinaciones hacia ciertas partes de la investigación, líneas de pensamiento más fuertes que otras... pero estas teorías son desarrolladas también por otras personas, en este caso, Roland Barthes y Michael Foucault realizan un aporte importante al estudio de las representaciones siguiendo el mismo enfoque socio-cultural.

### **4.1.3. Modelo semiótico de Barthes**

Para Barthes los objetos así como las palabras y las imágenes, construyen sentido, son significantes, así pasa sólo del nivel lingüístico al nivel más amplio, que sería el cultural, considerando que cierto tipo de objetos (signos) son poseídos por cierto tipo de personas; por lo tanto para hacer consiente la representación y construir un signo válido entendido dentro de una cultura, lo que en Saussure significaría primero un código básico (significante) para después llegar al concepto mental (significado), en Barthes figuraría primero el nivel denotativo y segundo el connotativo.

El nivel de denotación es básico, la mayoría de las personas están de acuerdo con su sentido, por ejemplo, el sentido que tienen en la cultura los tacones o los tenis; mientras que el nivel de connotación pasa a ser un poco más complejo, vinculando “los amplios campos semánticos de nuestra cultura” (Hall 1997:22) haciendo uso de ideas sociales como feminidad, elegancia, estatus, entre otras, y menciona que “se trata de ‘fragmentos de una ideología. Esos significados

tienen una estrecha comunicación con la cultura, el conocimiento, la historia, y es a través de ellos, por así decir, que el medio ambiente del mundo [de la cultura] invade el sistema [de las representaciones]’ (Barthes citado en Hall, 1997: 22).

Un ejemplo interesante sobre la forma en que trabaja la representación a través de las imágenes, es un estudio realizado por Bernal (2015) en el cual analiza el nivel connotativo y denotativo en dos fotografías de revistas.<sup>11</sup>



Fig. 11. Fotografía tomada de la revista SoHo, edic. 143, marzo de 2012.

Para este ejercicio primero descodifica los significantes (en una de las imágenes identifica: modelos afrodescendientes colombianas, desnudez, mirada sensual, fondo tropical, mujeres con uniformes de servicio doméstico) posteriormente define el contexto en el que son producidas las fotografías, y finalmente en el nivel connotativo descubre los significados “se identifica un significado sobre la belleza de las mujeres afrodescendientes y otro sobre la mercantilización de sus cuerpos en una revista sólo para hombres (SoHo)... Es evidente que en las imágenes operan la representación de la raza, la clase y el género en la construcción de la otredad.<sup>12</sup>” (Bernal, 2015:349).

---

11 Esta publicación se hizo como “queja” a una fotografía que la revista española Hola publicó en diciembre de 2011, donde aparecen cuatro mujeres blancas, (las más poderosas del Valle del Cauca, según la nota de la misma portada) vestidas de blanco, y en el fondo dos mujeres afrodescendientes con uniformes blancos. Esta fotografía fue señalada como racista y clasista, teniendo todo tipo de críticas. Para ver artículo completo revisar Bernal, 2015.

12 Se trata del reconocimiento del Otro como un individuo diferente, que no forma parte de la comunidad propia; al reconocer la existencia de un Otro, la propia persona asume su identidad.

## 4.2. CAPITULO II

### 4.2.1. Contexto histórico de la mujer en las artes visuales

La representación históricamente tradicional de la mujer es un cuerpo. ¿Un cuerpo sin cabeza? A veces. En general tiene cabeza, pero... ¿Pero? Pero la cabeza parece tener poca importancia. La cabeza está como ausente... de perfil o inclinada, duerme, se mira en un espejo, se abandona o se distrae, parece mirar hacia algún lado, elude el encuentro con el espectador. Es parte de la iconografía tradicional la mujer con los ojos cerrados, entornados, tapados o al menos bajos, en señal de entrega y modestia (Serrano de Haro, 2007: 1).



Fig. 12. Diego Velázquez: *The toilet of Venus o The Rokeby Venus (La venus del espejo)*, 1647-1651, 122 x 177 cm. Óleo sobre lienzo. National Gallery, Londres.

¿Qué ha significado y qué significa en la actualidad denominarse como mujer y hacer parte de este cúmulo de historias, de identidades, de roles, de comportamientos, que la cultura ha asignado a esta palabra? Para responder a este interrogante es necesario dar un brevísimo paso por lo que se conoce como historia y más específicamente, lo que nos ocupa en esta investigación, historia del arte.

Desde la Grecia clásica, los textos bíblicos, hasta el arte contemporáneo, pasando por la edad media, el renacimiento, las vanguardias, la modernidad; el papel de los hombres en el arte ha sido el de personajes activos-creadores, sujetos que miran, mientras que se ha relegado a la mujer al papel de objetos pasivos -casi siempre desnudas, mostrando fragilidad, vergüenza, prohi-



biciones- que deben ser merecedoras de esas miradas, asimismo dejando ver los estereotipos de sus épocas, tanto masculinos como femeninos. Evidentemente han existido y existen imágenes en el arte, de hombres desnudos, sin embargo éstas revelan el cuerpo masculino como algo existente, mientras que el cuerpo de las mujeres existe y es construido a través del arte, debido a los ideales y deseos del artista.

En la cerámica griega se pueden reconocer los roles claramente asignados a hombres y mujeres; ellos, listos para la batalla, para conocer otros lugares, otras personas; ellas, despidiéndolos tristemente, ocupadas en las labores del hogar. El imaginario masculino sigue sin molestia estos cánones hasta crear una historia del arte androcéntrica, donde se normaliza este tipo de violencia, y que continúa vigente hoy en día. Así, pasamos por el renacimiento, donde las imágenes de mujeres sumisas, dedicadas, buenas, bellas, se vuelven pedagógicas, pues enseñan cómo comportarse y verse (Serrano de Haro, 2007).

No podemos dejar de lado las consideraciones que Simone de Beauvoir hizo al respecto, al introducir el concepto de “otro” o de “alteridad” en una de sus obras más reconocidas: *el segundo sexo*, intenta comprender por qué las mujeres son consideradas por la cultura y la sociedad como “la otra”, “la mujer se determina y se diferencia con respecto al hombre, y no a la inversa; ella es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, es el Absoluto: ella es la alteridad” (Beauvoir, 2005: 50). Con la introducción de la temática de género se replanteó la naturaleza misma de la historia, “La historia, entendida como un cuerpo disciplinario de conocimiento y como una institución profesional, no pudo seguir resistiendo a los embates del nuevo grupo de historiadores(as) preocupados(as) por las mujeres.” (Navarro, 2014: 111).

Sin embargo, por lo menos en lo que respecta a la mirada occidental, el reconocimiento de las mujeres como artistas ocurre casi en el siglo XX, cuando Frida Kahlo rechaza la idea de la mujer desde la perspectiva de los hombres. Posteriormente, empiezan a ser reconocidas gracias a los esfuerzos realizados por mujeres –artistas, maestras, diseñadoras, amas de casa, etc.- que participaban en el movimiento feminista de aquella época, y actualmente son los museos, galerías, crítica/os y el público quienes determinan quién es una o un artista.

De otra parte, el arte latinoamericano como le denomina Joaquín Barriendos en su libro *La idea del arte Latinoamericano*, no es un arte derivativo, ni avanza a destiempo del arte occidental y definitivamente si tiene trascendencia para la historia del arte, puesto que la idea del arte Latinoamericano es la idea de América Latina, pero no como una realidad geo cultural y espacial, situada a los extremos de Occidente. (Barriendos, 2013).

Durante el siglo XVI se presenta una ruptura en el arte debido a varios fenómenos sociales. El Abya Yala es Colonizado y pasa a ser conocido como Latinoamérica, modificando su identidad cultural, “Abya Yala es el nombre en lengua Kuna (Pueblo que habita el territorio correspondiente a Panamá y a Colombia) del continente que los colonizadores españoles nombraron “América”. Significa: “tierra en plena madurez” o “tierra de sangre vital” (Espinoza, 2014:7). Antes de la colonización española, en el arte, los registros son principalmente escultura, y posteriormente se hizo más común y reconocida la pintura y otras formas que tendieron a lo figurativo, transformación que incidió directamente en la forma en que las mujeres fueron representadas.

Durante este periodo de la historia, las mujeres han sido objetos y no sujetos, la concepción dual de la mujer como algo que inspira temor, y al mismo tiempo fascinación, ha sido clave para la construcción de igualdad o desigualdad entre hombres y mujeres. Para contrarrestar este riesgo que suponen las mujeres, ha sido necesario someterlas a control, sin éste podrían ser el origen de todos los males.

Las representaciones de la mujer, que desde el renacimiento occidental marcaron los cánones para el arte en América Latina, fue el de la mujer tanto virgen de la tradición cristiana como la culpable del pecado original, modelos muy alejados del de la mujer real, imperfecta, humana; solo representan un objeto de deseo para los artistas, pero estas pinturas no sólo reflejan esos deseos, sino también las estructuras imaginarias de su época.

[...] con el poder de convertir a la mujer en el objeto de su mirada, el hombre ha inventado a la mujer y, por lo tanto, una feminidad que es la imagen de sus deseos y también de sus temores... las mujeres han sido Eva y María, santas y putas, brujas y niñas, cortesanas y aldeanas, diosas y esclavas... (Serrano de Haro, 2000:46).

Por fortuna, a partir de los años setenta el auge del movimiento feminista en América Latina, influyó sobre los cánones establecidos hasta ese momento, los cuales habían marcado las medidas de los valores estéticos, de cómo debían hacerse y ser las representaciones -tanto a nivel de género, como de raza, artístico, económico, cultural-, estos cánones se vieron obligados a mudar, pues las revoluciones y los esfuerzos de las mujeres por hacer visible su existencia como seres diferentes y completos por fuera de la esfera de lo masculino, hacer visible su ser en todas las áreas de la cultura, hicieron posible la creación de un nuevo discurso, dando importancia a lo excluido por tradición, particularmente en el arte, pensar no sólo en la existencia del hombre blanco europeo.

Estas nuevas consideraciones tuvieron un papel relevante en el arte de América Latina, pues muchos y muchas artistas ya no se reconocían en ese “antiguo” concepto de feminidad. La consigna feminista de los 70 “*nuestros cuerpos, nosotras*”, significaba para muchas mujeres, cómo el cuerpo, *su* cuerpo, había sido imaginado y simbolizado en la cultura, y daba paso a la creación de una identidad propia, independiente de la mirada masculina.

Así es como el retrato se encuentra como primer tema puramente femenino, sintiendo la necesidad de contar una historia propia, y manifestarse en la historia del arte no sólo como objeto, sino también como sujeto; con el autorretrato las mujeres empiezan a construirse como mujeres, cambiando la forma de representación tradicional, Frida Kahlo encarna el ejemplo perfecto de la riqueza metafórica del autorretrato.

#### 4.2.2. Influencias de Frida Kahlo en Latinoamérica

*“El lienzo es el lugar donde librarán la batalla de su independencia”*

*Serrano de Haro. 2007. 65*

Así como no se puede concebir una ciencia neutra, tampoco un arte neutro; puesto que cualquier tipo de conocimiento de la realidad está condicionado por la ideología (social, cultural, religiosa, política), y de esto estaba muy segura Frida, una mujer racional, con conciencia política sobre la posición de inferioridad de las mujeres, y en lucha contra ello para acercarse al conocimiento de la realidad (Bartra, 1994).

En sus pinturas, sus escritos, su vida misma, las representaciones de las mujeres no son las tradicionales, no son musas perfectas, frágiles, esperando a ser redimidas por sus pares masculinos; sino que muestra a una mujer real, como menciona Serrano de Haro “se empareja con la vida misma de la naturaleza, que puede participar en los tres momentos cumbres del ciclo natural: nacimiento, fertilidad y muerte” (2000: 74).

Sin embargo, este auto-conocimiento y re-conocimiento no se dio de inmediato; en su primer autorretrato en 1926 (Fig. 9) se muestra como una mujer muy diferente a la que después se hizo habitual ver.

Sofisticada, con el pelo peinado hacia atrás y una pose lánguida. En este autorretrato acentúa ciertos rasgos como constitutivos de su físico, rasgos que quedaron eliminados o minimizados en posteriores repre-



sentaciones: la belleza de sus manos, la finura de su cuello, la blancura de su piel. Como rasgo esencial están sus ojos oscuros y sus largas cejas; pero su mirada no es frontal, como luego será habitual en ella, sino que mira de soslayo. (Serrano de Haro, 2000, p.66).

La imagen de Frida que nos es familiar -su cabello salvaje, a veces trenzado intentando controlar su naturaleza, sus labios gruesos, sus cejas como “alas de golondrina desplegadas” según dice Diego Rivera; su bozo a veces más acentuado- se manifestará después de su matrimonio con este reconocido muralista, también incorpora a su imagen el traje popular mexicano, este último “marca una opción hacia la revalorización del arte popular, pero también significa un alienarse con el pueblo, una opción social” (Serrano de Haro, 2000:67).

Aun cuando Frida se ha convertido en todo un mito, siendo más popular que cualquier otra mujer artista latinoamericana, su obra no es sólo de carácter autobiográfico (aunque este sea el elemento que más resalte en todo su trabajo), es esencial mencionar que sus pinturas “intervienen en los debates sociales y políticos de su tiempo: en la regulación de los modelos de conducta de género, en la construcción de la denominada “mexicanidad”, en la negociación del papel de las mujer artistas en el México postrevolucionario, en la relación del renacimiento mexicano con la vanguardia europea, etc.” (Mayayo, 2008: 14).

Los cuadros de Frida desafían tabúes, reconociendo aspectos de la experiencia femenina que han sido extinguidos en la cultura occi-

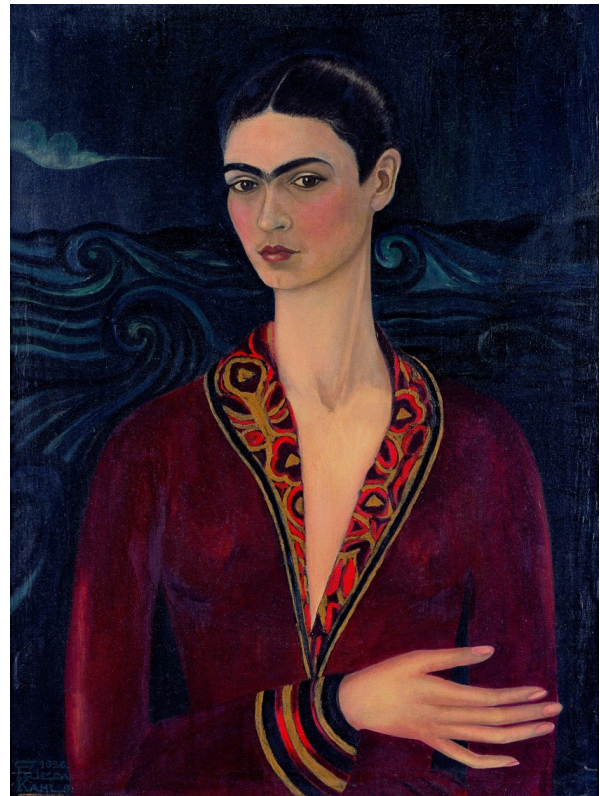


Fig. 13. Frida Kahlo: *Autorretrato con vestido de terciopelo*, 1926. Óleo sobre tela, 79.7 x 60 cm. Legado de Alejandro Gómez Arias.

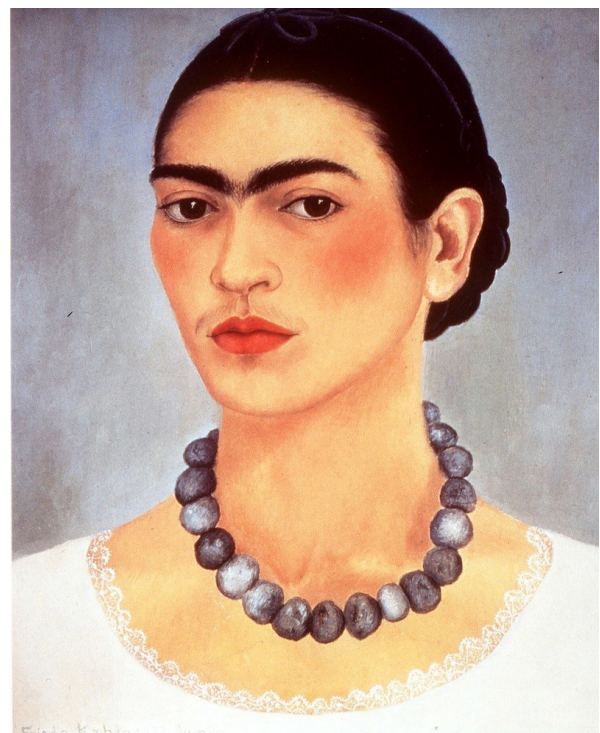


Fig. 14. Frida Kahlo: *Autorretrato con collar*, 1933. Óleo sobre metal, 34.5 x 29.5 cm. Colección Jacques y Natasha Gelman, ciudad de México.



Fig. 15. Frida Kahlo: *Autorretrato (de pie) a lo largo de la frontera entre México y Estados Unidos*, 1932. Óleo sobre metal, 31 x 35 cm. Colección Manuel y María Reyero, Nueva York.

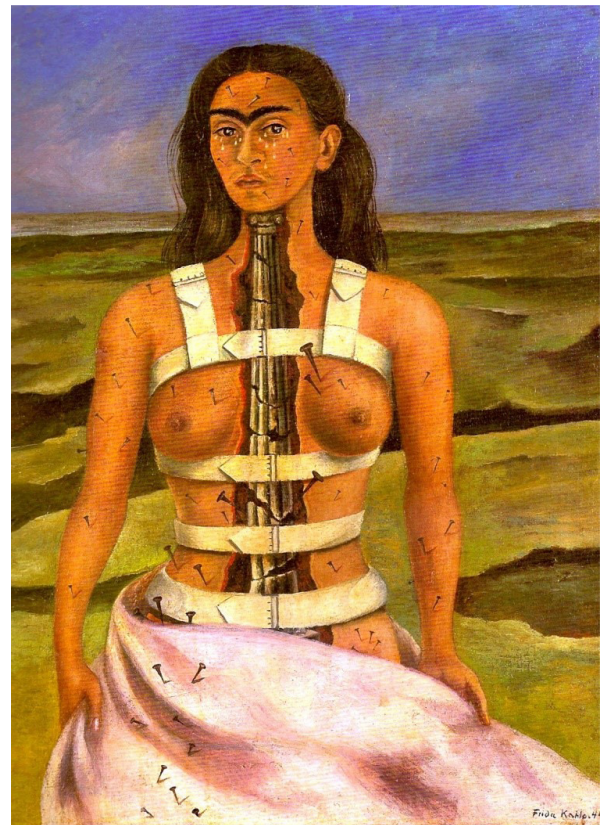


Fig. 16. Frida Kahlo: *La columna rota*, 1944. Óleo sobre tela, montado en aglomerado, 40 x 30.7 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, ciudad de México.



dental “la única mujer que ha expresado en su obra de arte los sentimientos, las funciones y la potencia crítica de la mujer...” (D. Rivera, en Mayayo, 2008: 26), poniendo de “moda” el autorretrato como una forma de hablar, de expresar sus sentires, influenciando a diferentes artistas posteriores, que pusieron su vida en sus pinturas, hicieron de lo personal algo político. Con el mito que se cierne sobre la obra de Frida, ésta se vuelve un estereotipo de mujer, pero muy alejado del tradicional modelo de mujer.

Como menciona Bartra “el significado global de su obra es un atentado a la ideología dominante”, esta novedad radica en que ahora la mujer es objeto de mujeres, haciendo su historia desde su propia perspectiva, además como sujeto creador; por lo cual se puede afirmar que la obra de Frida ha tenido una fuerte repercusión en la plástica latinoamericana, pues sus representaciones subversivas empezaron a desmitificar la belleza femenina ideal que desde hacía mucho tiempo era impuesta en el arte, por otra parte el autorretrato implica un proceso de construcción de la propia imagen, se fabrica mediante este de manera más o menos consciente una identidad pública (Mayayo, 2008: 15).

“Si las artistas contemporáneas trabajan a partir de su cuerpo (retrabajando y redefiniendo su cuerpo) es porque bien podría considerarse una manera de acudir a la aventura expresiva de Kahlo.” (Zamora, 2007: 33), ya que planteó en su obra una forma introspectiva y personal que fue considerada como una forma de arte, la cual no tenía espacio en este mundo del arte “objetivo” encabezado por los grandes artistas.

### **4.2.3. La fotografía mexicana**

La fotografía, iniciada en 1839, así como otros campos artísticos, fue una esfera dominada por los hombres, sin embargo, a finales del siglo XIX las mujeres podían acceder (les fue permitido) a estos trabajos creativos –relativamente poco tiempo tuvieron que esperar las mujeres para poder pertenecer a este campo, si se compara con la pintura-, pero no fue sino hasta los años sesenta, gracias al campo ganado por el movimiento feminista, que las mujeres comenzaron a utilizar la fotografía “mediante el uso de sus propios cuerpos como espacios de creación y crítica” (Muñoz y González, 2013:40) para manifestar su desacuerdo con las situaciones y roles que debían cumplir en la sociedad, “reivindicando, así mismo, el poder de construcción de su propia imagen” (Muñoz y González, 2013:40).

Es en este momento que se hace notorio el papel de las mujeres como artistas en la fotografía, gracias a los salones de exposición y sociedades fotográficas como *The Linked Ring Brotherhood*, *Galería 291*, *American Women Photographer*, entre otros, asimismo se expande a Sudamérica, permitiendo que otras subjetividades y realidades pasaran por el lente. A pesar de esto, las fotografías continúan buscando tanto la igualdad, como la recuperación de la figura de la mujer que a lo largo de la historia había sido invisibilizada.

Con la llegada de la fotografía a América Latina, se crea un nuevo repertorio de imágenes, además de un nuevo discurso creativo, un lenguaje corporal propio, una visión del mundo nueva hasta ese momento. En México llega tan sólo seis meses después de su presentación al público (*Diario el Cosmopolita*, 26 de febrero 1840) gracias a los franceses<sup>13</sup>, rápidamente se extiende su uso y popularidad, sin embargo sólo quienes tenían mayor poder adquisitivo, podían hacer uso de esta nueva tecnología.

El daguerrotipo se puso al servicio de la aristocracia, sin embargo también se encuentran registros de clases menos privilegiadas, piezas arqueológicas o países, tal vez con el fin de dejar prueba de su existencia, más que resaltar o atribuir atributos como con las clases más favorecidas, no obstante estas imágenes no tenían ninguna intención artística, sino que estaba relacionada con temas políticos, o sociales. Desde los fotógrafos del retrato, los foto-reporteros, los fotógrafos de paisajes, crearon una idea para el mundo, de México y de las personas que ahí habitaban.

Los fotógrafos de retrato dirigieron, aconsejaron, arreglaron detalles del atuendo y cabello de su clientela, construyendo las convenciones visuales del retrato fotográfico del XIX; los fotógrafos trashumantes, con sus pesados equipos de daguerrotipia a su lado, registraron la expresión de la burguesía periférica que habitaba la provincia mexicana bajo modelos y esquemas constituidos en la fotografía europea, estructurando una serie de estereotipos sobre México. Los foto-reporteros en sus placas únicas revelaron realidades específicas del país, como un muestrario de las condiciones sociales y políticas de una nación que pretendía olvidar su fisonomía indígena y colonial, de una sociedad inestable, preocupada por reprimir las costumbres consideradas como inmorales, de prohibir la vagancia, mendicidad, embriaguez, las denominadas groserías o malas palabras y los juegos de azar (Salas, 2013: 94).

Los años veinte, marcados por los actos revolucionarios, y tras la promesa de un nuevo régimen político, económico, social y cultural, la fotografía tuvo una gran expansión a través de los periódicos y los folletos, además trajeron la atención de fotógrafos y fotografías extranjeras. Es el caso de la italo-mexicana Tina Modotti y su compañero estadounidense Edward Weston,

---

13 El 3 diciembre de 1839 los comerciantes Leverger Hermanos hicieron llegar al puerto de Veracruz, aparatos de daguerrotipia para la ciencia y láminas de plaqué, en la misma corbeta francesa Flore, llegó Jean Francois Prelier Duboille con equipos de daguerrotipia (Salas, 2013: 94).

quienes concebían la fotografía como arte con un sentido estético; una concepción muy alejada del tradicional fotoperiodismo del momento.

Esta nueva mirada, generó nuevos artistas de la fotografía, como Lola Álvarez Bravo y Manuel Álvarez Bravo, quien siendo profesor de fotografía de la Universidad Autónoma de México, conoció a Graciela Iturbide, que trabajó con él como su asistente y posteriormente empezó a hacer de la fotografía una forma de expresión artística personal; asimismo la fotografía empezó a adquirir un nuevo estatus, se convirtió en objeto de veneración para todas las personas, que le empezaron a imprimir un valor mucho más subjetivo.

El retrato fotográfico del XIX, [...] transformó las actividades laborales de los pintores, modificó formas de representación e ideas de admiración y valoración del parecido con su referente; así el retrato se constituyó como un modelo visual de representación de la burguesía y de aquellos que solicitaran o hicieran un retrato fotográfico, ideas y convenciones que permearon todas las clases sociales (Salas, 2013: 9).

En 1997 los nuevos intereses en materia fotográfica incitaron a Raquel Tibol y a Lázaro Blanco a la creación del *Consejo Mexicano de Fotografía*, y a través de éste se organizó junto con Enrique Franco, Pedro Meyer y Jorge Alberto Manrique, la primera exposición latinoamericana a la par con el primer coloquio de fotografía en América Latina, que se realizó en 1977 y llevo por título *Hecho en Latinoamérica*, con la colaboración del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la premisa para la consolidación de esta exposición fue ¿Qué es y qué puede ser la fotografía social latinoamericana? (Debroise, 2001: 6). Este fue sólo el primer paso que dió la fotografía como una forma de arte en México, siendo en la actualidad uno de los principales países latinoamericanos donde se enseña, produce, exhibe y conserva la fotografía.

#### 4.2.4. Graciela Iturbide

*“Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”*

*-Barthes*



Fig. 17. Graciela Iturbide: ¿Ojos para volar?, Coyoacán- Ciudad de México. 1991, 20.3 x 20.3 cm. Galería López Quiroga. Ciudad de México.

En la obra visual de la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide, específicamente su serie *Juchitán de las mujeres* (1979-1989), con textos de la activista, periodista, escritora, Helena Poniatowska; en la cual fotografía personajes de la cultura zapoteca (Oaxaca), la vida de las mujeres y la función social y económica que orgullosamente poseen en esta zona.

...la obra de Iturbide, atrayente, poderosa, irremediabilmente cerca de nuestro corazón, Es la insistencia sobre el asunto de la diversidad, abordada por esta fotógrafa desde su perspectiva personal, pero también inserta dentro de un contexto cultural más amplio, lo que hace que uno no pueda resolverse en uno u otro sentido respecto a su obra. (Dorotinsky, 2001:192).

Esta serie le tomo a la artista diez años de trabajo, diez años en los cuales convivió y conoció a las y los habitantes, se permeó de su cultura y logró entablar relaciones más allá de fotógrafa – fotografiada/o.

La fotografía es la inmortalización de la mirada de un artista ante un instante, un momento. Este momento es visionado por el espectador desde otra perspectiva espacio-temporal y desde otro contexto histórico. Cada mirada es única y muy personal, lo que da lugar a diferentes interpretaciones sobre una misma obra. La fotografía es testigo de la historia, documenta y retrata tanto la historia en mayúsculas como la de las vidas privadas de las personas (Muñoz y Barbaño, 2013:40).

En *Juchitán de las Mujeres*, se le da un alto valor social, independencia, respeto, belleza y libertad (tanto sexual como económica) a las mujeres, en un lugar en donde durante largos años las costumbres las han dejado relegadas a contadas labores; también es aceptada y respetada la homosexualidad, y son los hombres quienes mueren de amor. Es una fuerte diferencia con la idea o imagen que se tiene del México tradicionalista y esto es lo que se intenta expresar en esta serie.

Graciela Iturbide, fotógrafa de clase media nacida en México en 1942, presencia momentos importantes en la historia de México en relación con las mujeres. En 1947 es otorgado el voto a las mujeres en las elecciones municipales, y a finales de los años 60 y principios de los 70, el feminismo mexicano toma una importancia vital en la estructuración de la sociedad; estos momentos junto con su herencia de ritualidad, la muerte de su hija menor, y su contacto constante con su amigo y maestro Manuel Álvarez Bravo, marcarán de modo muy peculiar su línea de trabajo.

Iturbide permeada por los acontecimientos sociales y políticos, viaja a Juchitán-Oaxaca en 1979, aquí la artista siente una fascinación por este pueblo que desvaría del tradicional México. Pasa diez años conociendo la realidad social, política, cultural de las mujeres en esta zona, que evidentemente se modifican a lo largo de estos años, logra entablar relaciones con juchitecas y juchitecos; y con sus aproximaciones visuales invita a la reflexión sobre la brevedad de la vida, sobre cómo percibimos otras culturas y las distancias y acercamientos que existen entre éstas y nosotros. En este sentido es más importante para Iturbide la creación de la imagen que el tiempo que le tome.

La fotografía no es la verdad, el fotógrafo interpreta la realidad y, sobre todo, construye una realidad propia, de acuerdo a sus conocimientos o emociones... Sin la cámara, ves el mundo de una manera, y con la cámara, de otra; por esta ventana, estás componiendo, incluso soñando con esta realidad, como si a través de la cámara se estuviera sintetizando lo que tú eres y has aprendido del lugar. Entonces haces tu propia imagen, estás interpretando (Lucuix, 2010:16).

Iturbide logra presentarse como una persona de carne y hueso, que toma fotografías como una manera de comprender el mundo en el que vive y una manera de relacionarse con las personas que se encuentra en su camino, siendo éste quizás uno de los mayores atractivos en su obra, pues deja ver la humanidad no solo de sus personajes sino también de sí misma.



## Na' Lupe Pan, en Juchitán de las mujeres



Fig. 18. Graciela Iturbide: *Na' Lupe Pan, Juchitán-México*. 1986 Gelatina de plata, Medida papel: 50,6 x 40,6 cm. Fundación MAPFRE. Ciudad de México.

Para empezar, considero necesario hacer énfasis en el título de la serie: “*Juchitán de las mujeres*”, el papel que juega el lenguaje en cuanto a re-significador; en este caso afirma que Juchitán pertenece a las mujeres. Esta conjugación de palabras, en un lugar como México, donde ha habido una jerarquía de los sexos a favor de los hombres, resulta interesante y transgresora y da paso a una idea breve de lo que es la serie, en sí una re-configuración de

conceptos y creencias asociados a las mujeres y más específicamente en México. En cuanto al título de esta fotografía, su significado en zapoteco quiere decir “*Mujer juchiteca que vende pan*”.

Ahora partiendo del modelo semiótico de Barthes se decodificaran los elementos denotativos de la fotografía: en un plano tres cuartos aparece una mujer de edad avanzada, con trenzas, un collar delgado, con huipil<sup>14</sup> bordado, y una falda al parecer larga, con estampado de flores; el fondo es una pared con rastros de pintura clara y oscura, en la parte superior con la pintura oscura parecen haber unas iniciales, una mano que ha reposado en la pared, y un poco más abajo lo que parece un rostro que da la impresión de ser masculino, con gafas y cigarrillo; estos elementos están medio cubiertos por pintura blanca en una especie de *dripping*<sup>15</sup>; en la parte inferior izquierda se alcanza a notar parte de una planta, y en el centro unas machas claras que no se pueden precisar qué son. La protagonista de la foto mira fijamente a la cámara con un gesto tranquilo, la mano izquierda en el corazón y la derecha en el vientre.

Pasando al nivel connotativo de la fotografía ¿qué comunica esta imagen?, por el título se puede decir que es una mujer que vende pan en Juchitán; la posición de sus manos es ca-

14 Camisa o túnica amplia de algodón, adornada con bordados típicos, que usan principalmente las mujeres indígenas.

15 Técnica pictórica popularizada a finales de los años 40 por Jackson Pollock, que consiste en dejar gotear o salpicar con la pintura determinada superficie.

racterística realmente importante en la significación de las mujeres. El corazón, como persona capaz de identificarse con el otro, más específicamente en Juchitán, donde los lazos de las relaciones son fuertes, “a las mujeres les gusta estar abrazadas” (William, 2004:64), el vientre, mostrando la fertilidad y capacidad de procreación de las mujeres.

La expresión de su mirada, cansada, pero fuerte y tranquila, inspira confianza, respeto, ternura e invita a una contemplación más profunda y calmada, característica de las mujeres mayores; el fondo, una pared con líneas y rayones blancos, que resalta la figura femenina, confiriéndole una especie de aura o de algún santo católico.

Los textos de Helena Poniatowska y Barthes, quien afirma que no se puede procesar una fotografía sin recurrir al lenguaje, terminan de significar la obra, la ubica en un ambiente social en el cual el orden de las cosas es diferente “...al retratar un mundo que, si no es definitivamente matriarcal, dista mucho de los esquemas patriarcales, y al escrutar otras alineaciones de género, sexualidad y deseo de las todavía muy burguesas narrativas metropolitanas, Juchitán de las mujeres es casi un libro único en la cultura nacional [...] Este Juchitán es otro México, un México en el cual se puede ver funcionar de otra manera la conjugación de los elementos de la identidad de sexo y género” (Foster, 2004: 64-69).

Se puede afirmar que la fotografía de Graciela Iturbide en *Juchitán*, posee elementos que pueden ser interpretados en diferentes lugares y tiempos, pues remite a hechos que han marcado de manera decisiva el desarrollo cultural en América Latina. Se logra integrar *sujeto* y *objeto*, accediendo el *sujeto* con todo su mundo de experiencias al *objeto*, que a su vez se abre con todos sus implícitos, se establece una conversación entre estos.

No existen hechos sino interpretaciones, dadas por la subjetividad creada a partir de elementos culturales, en los cuales es posible encontrar conexiones a partir de rasgos específicos que remitan a “verdades universales”. En Iturbide algunos de estos rasgos son la feminidad, la maternidad, la manera que tienen las mujeres de relacionarse con los otros, etc. De esta manera logra trascender las culturas y el tiempo y crear un diálogo en el que la obra no sólo nos remite a algo, sino que también podemos insertar aquello a lo que se remite y sentirlo como propio.

#### 4.2.5. Tina Modotti

*“La fotografía, precisamente porque solo se puede producir en el presente, y porque se basa en lo que existe objetivamente frente a la cámara, toma su lugar como el medio más satisfactorio de registrar la vida objetiva en todos sus aspectos, y de esto viene su valor documental”*

*-Tina Modotti*

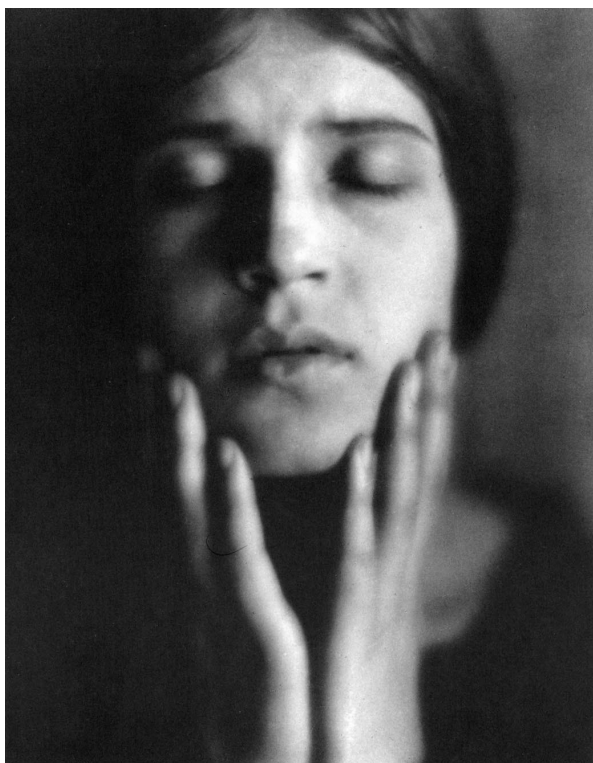


Fig. 19. Edward Weston: *Cabeza de una chica italiana*, 1921.

En la obra de Tina Modotti se hace indispensable mencionar su vida, pues fue una unión excepcional que dio como resultado un estilo característico en sus fotografías, primero como menciona Manuel Álvarez Bravo (González, 1999: 15) tuvo un período romántico caracterizado por naturalezas muertas, arquitectura con planos muy cerrados, temas y miradas claramente influenciadas por Weston<sup>16</sup>, sin embargo siempre se inclinaba por temas más sociales, siendo un ejemplo de la fotografía como una construcción cultural personal y subjetiva; el otro período fue el revolucionario, en este se aleja de sus anteriores formas y busca fotografías menos técnicas, con más contenido social; proviniendo de una familia socialista y en contacto con Diego Rivera y el grupo de intelectuales bohemios del momento, sus intereses sociales se mostraron en su trabajo, sus nuevos temas pasaron a ser los problemas sociales o las desigualdades que se vivían en México.

---

<sup>16</sup> Fotógrafo estadounidense (1886-1958) que hizo parte del estilo directo en fotografía (En el siguiente capítulo se abordará este concepto), y con quien Modotti tuvo una relación de varios años.

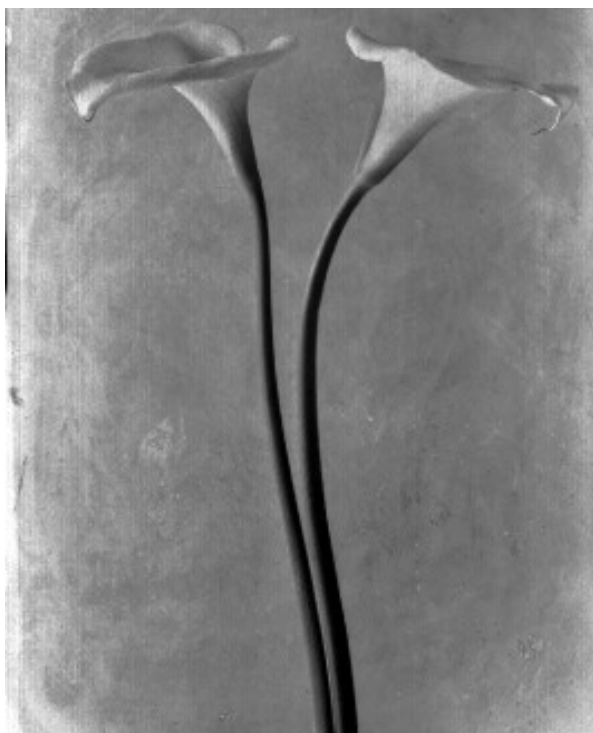


Fig. 20. Tina Modotti: Alcatrazes, 1925. (s/f)



Fig. 21. Tina Modotti: *Sin título, Mujer con canasta en la cabeza*. s.f. Impresión de plata sobre gelatina. 8.89 x 7.94 cm.

## Mujer encinta con niño en brazos



Fig. 22. Tina Modotti: Mujer encinta con niño en brazos, 1921. Impresión de plata sobre gelatina. 6.83 x 8.89 cm.

En el nivel denotativo de la fotografía se presenta en un primer plano dos personajes, una mujer encinta sosteniendo un bebé con su brazo izquierdo, el vestuario de la mujer es muy sencillo y austero, de clase socio-económica media-baja, una blusa sencilla de color claro y una falda con líneas muy finas; En cuanto al bebé, no tiene ropas, ni calzado; puede inferirse que es un niño, por el título de la fotografía -cabe resaltar que en el español, como en la mayoría de idiomas, el género gramatical es masculino para generalizar-, sin embargo tanto el cabello como las orejas (al no tener ningún tipo de adorno) nos dan una idea del sexo de este personaje, aunque no se puede afirmar con confiada seguridad; Del fondo no se puede reconocer nada, pues el punto de atención se centra en el primer plano, con una profundidad de campo pequeña, resaltando los personajes.

Conociendo un poco la historia de Modotti, su interés por la lucha social, su imposibilidad de procrear, una niñez complicada por la escases de dinero... se hace una ideología, un tema amplio que unidos a los signos anteriormente señalados, se puede conformar un mensaje connotado, en este caso la maternidad como símbolo habitual de la feminidad; Modotti no mostraba esta etapa de algunas mujeres de la misma manera que lo hacían sus contemporáneos hombres, por ejemplo se asoma una “asombrosa trascripción de cualidades táctiles



como lo tierno, lo suave, lo blando” (Comisarenco, 2008: 176).

Modotti expresa aspectos más subjetivos de la maternidad, quizás desde su deseo de procreación, se logra sentir un gozo y gratificación de las mujeres en estado de gestación o con sus hijas e hijos en brazos. Mediante esa añoranza, logra transmitir una conmovedora composición establecida por las formas, los tamaños, las sombras que maneja en cada fotografía “A pesar de que Tina no tuvo hijos propios, en su obra manifestó una extraordinaria sensibilidad hacia la maternidad” (Comisarenco, 2008: 175).

El tema podría decirse que es vanguardista, pues la representación del embarazo no es usual en la iconografía masculina de la época, a pesar de la belleza estética o conceptual que puede significar un cuerpo en estado de embarazo. Modotti no sólo hace énfasis en el aspecto crítico, sino que logra representar de manera íntima y emotiva a sus modelos, incluso cuando hay falta de rostros, en el caso de mujer encinta con niño en brazos, algunas autoras se preguntan si con este gesto Modotti se proyecta en la madre.

Una vez más las fotografías [Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo] superan el estereotipo tradicional característico de los artistas varones, en este caso en relación con el paradigma de la madre mexicana, prolífica, doliente y sacrificada, utilizada muchas veces también como alegoría de la patria, para incursionar en cambio en dimensiones más subjetivas y complejas en relación con la experiencia femenina de la maternidad, incluyendo el embarazo, la lactancia y el cuidado temprano de los niños (Comisarenco, 2008: 167).

### 4.3. CAPITULO III

#### 4.3.1. Influencias de Marta Traba en el arte colombiano

Para hablar del arte moderno en Colombia es necesario hablar de su proceso en América Latina, en el cual es importante resaltar una búsqueda de identidad al mismo tiempo que una necesidad de universalización; en esta época la modernidad se da de una forma diferente que en Europa o Estados Unidos, adquiriendo características diferentes donde se puede valorar una transformación en varios aspectos, tanto en lo formal como en lo conceptual, resaltando las problemáticas vividas en el país en ese momento (violencia política).

Antes de lograr esta modernización el arte estaba ausente de la realidad nacional, tampoco buscaba mostrarla, más bien la pasaba por alto, “el arte encubre, en lugar de revelar; aparece como cómplice en el veloz proceso de mixtificaciones y tergiversaciones [...] que convierten este período en anti-crítico, de hipertrofia de las glorias locales y de progresiva cancelación de puntos objetivos de referencia” (Traba en Gallo, 1997: 18).

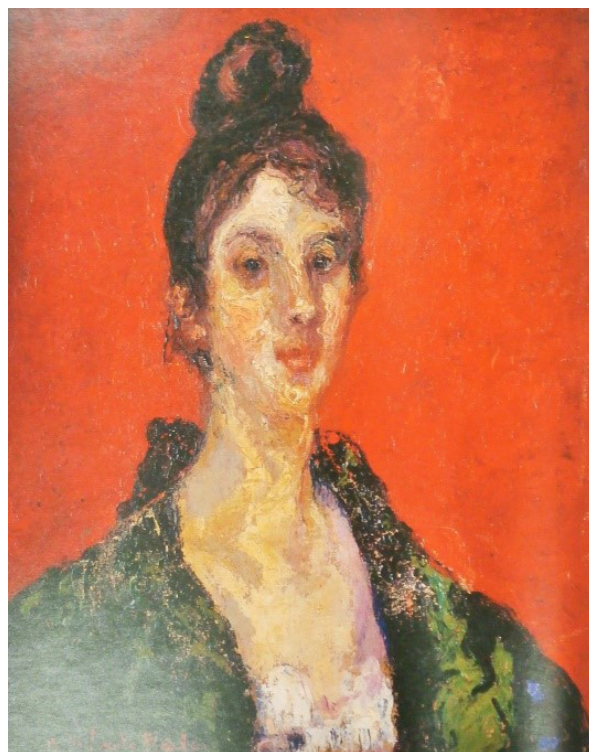


Fig. 23. Andrés de Santa María: *La española*, 1920. Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm. Museo Nacional de Colombia. Bogotá.



Para Traba, Andrés de Santa María (1860-1945) es un caso excepcional pues “En una sociedad resuelta dentro de la petrificación, este aliento subversivo de Santamaría adquiere contornos sorprendentes. Al desintegrar una flor, una mano, un bodegón, su desobediencia al orden establecido parece que dinamitara el mundo y que todas las cosas tan férreamente sostenidas se precipitaran, desmenuzadas, en un vacío irreverente” (Traba en Gallo, 1997: 19).

A finales de los años 20 y comienzos de los 30, Colombia es testigo del desarrollo de la organización sindical, de comienzos de la industrialización, y sobre todo de sangrientos encuentros entre los partidos políticos tradicionales que buscaban el poder, “que termina en 1948 con el asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán” (Gallo, 1997: 23), con todo esto, el arte moderno y la modernización se van abriendo camino; “Este período se ha nominado de diversas maneras: Modernidad incipiente, Nacionalismo, Los Nuevos, Bachuismo” (Gallo, 1997: 23).

Ya en los años 40 surge un grupo de artistas jóvenes, consolidado en los 50 (Alejandro Obregón, Enrique Grau, Antonio Roda, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Guillermo Wiedemann, Fernando Botero), que transforman la idea del artista y su quehacer, dando relevancia a la expresión plástica, incorporando el arte a la modernización y a la reinención que identifica el siglo XX marcado por rupturas y negaciones.

En 1954 llega Marta Traba a Colombia y hace parte de un hecho destacable: la oportunidad para el país de conocer un análisis crítico profesional (la crítica de arte especializada), cambiando el rumbo de la apreciación artística, y llevando el arte del país a su tan anhelada internacionalización; gracias a Traba varios artistas tuvieron sus primeros reconocimientos y otros una orientación imprescindible para el arte actual en Colombia.



Fig. 24. Alejandro Obregón: *Violencia*, 1962. Óleo sobre lienzo, 155 x 188 cm. Colección Hernando Santos Castillo, Bogotá

El arte figurativo volvió a encontrar cabida, los temas políticos, de denuncia, de desacuerdo, se hicieron representativos de los sesenta, artistas como Beatriz González, Felisa Burzstyn, Alejandro Obregón, Fernando Botero, entre otros, impulsados por la crítica especializada de Traba y con obras que aludían a los temas antes mencionados, se crea un nuevo momento para el arte en el país.

En 1963 se crea en Colombia el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), gracias al empeño de Marta Traba, quien buscó siempre que el arte colombiano llegara a las grandes esferas; este museo desempeñó una importante labor didáctica en los sesenta, presentando exposiciones, conferencias, cursos, que dejaban ver lo último en cuanto a arte del país.



Fig. 25. Beatriz González: Los suicidas del Sisga, 1965. Óleo sobre tela, 120 x 100 cm. Colección particular, Bogotá

Demostró y formó una nueva generación que estaba lista para lo que ella llamó “el salto al vacío”, abrió caminos, explicó nuevas propuestas, subrayó la importancia de los accionistas de arte moderno latinoamericano, buscó y señaló en cada país los hombres que hoy son pilares de las artes plásticas. Marta Traba tenía un acertado y severo ojo crítico y hoy, la historia le da la razón [...] Ella, desde la década de los sesenta, fue abriendo los caminos del “boom”. Demostró cómo Alejandro Obregón comenzó la historia de la abstracción verdadera, explicó la deformación de Fernando Botero, explicó la dimensión de artistas extranjeros como Leopoldo Richter y Guillermo Videmann,, resumió la geometría de Eduardo Ramírez y Edgar Negret, se comprometió con la anarquía de Felisa Bursztyn o el dramatismo de Antonio Roda (Ana María Escallón. Biblioteca Virtual del Banco de la República).<sup>17</sup>

Marta Traba cambió la manera de concebir el arte en Colombia, después del desprecio, la ignorancia, el letargo que venía desde la Colonia; algunas personas consideran que el arte moderno comenzó con su llegada, dándole vuelo al arte colombiano y llevándolo a su máxima aceptación en los círculos más significativos (arte occidental).

<sup>17</sup> Título: Traba, Marta. Autor: Biblioteca Virtual del Banco de la República. Colección: Artes y oficios, Biografías. Parte de: Biografía; Colombia; Crítica de arte. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/marta-traba>

### 4.3.2. La fotografía en Colombia

La cámara llegó al país en 1840, a manos del recién nombrado Embajador de Francia en Colombia, Barón Jean Baptiste Louis Gros, al igual que en todo el mundo, rápidamente fue acogida y aprovechada, los progresos técnicos ocurridos, como la película en rollos, las cámaras reflex, el flash de bobillo, nuevas cámaras con mecanismos avanzados, hicieron de la fotografía un medio de utilización masiva, en este caso principalmente para el periodismo y para evidenciar el desarrollo de las ciudades.

Hay que mencionar el importante papel que tuvo Colombia en cuanto al desarrollo de la fotografía a este lado del mundo, en 1841 el colombiano Luis García Hevia presenta los primeros Daguerrotipos experimentales y obtiene un premio en un Salón<sup>18</sup> por este trabajo, y a mediados del siglo XX varios fotógrafos empiezan a cambiar la percepción de oficio y de trabajo mecánico de la fotografía, para dar importancia a la mirada creativa del fotógrafo.

Aunque actualmente la fotografía sea entendida también dentro del campo artístico, no fue fácil llegar a esta concepción, en este transcurso muchos fotógrafos intentaron reflejar las vanguardias pictóricas del momento en sus fotografías creando un nuevo estilo en la fotografía, llamado Pictorialismo, sin embargo muchos otros querían que sus fotografías pareciesen eso, fotografías, creando el estilo opuesto, la fotografía directa o *straight photography*; Eduardo Serrano menciona al respecto “[las fotografías] no sólo documentan y divierten , seducen y enseñan, sino que consiguen reflejar creatividad y emoción, significar crecimiento espiritual, proveer una mirada inédita y profundamente reveladora sobre la realidad, o crear realidades nuevas aleccionadoras y sorprendentes” (2006:5).

Sin embargo la pintura ocupó un lugar más importante en términos de creación artística, reduciendo considerablemente el uso de la fotografía en el país y subiendo sus costos, de esta manera la fotografía estuvo más orientada al campo del periodismo y la publicidad, sin dejar nunca el lugar que ocupaba en el campo artístico, encontró lugares de exposición y en los años 80 la revista *Fotografía Contemporánea* es creada exclusivamente para documentar y presentar el trabajo fotográfico, junto con textos que sirvieran a la valoración de este en Colombia. Exhibición y concurso.

---

<sup>18</sup> Espacios dedicados al concurso y a la exhibición de obras de artistas del momento. Suelen ser convocados por instituciones de alto prestigio.



Fig. 26. Dr. H. Müller-Schönau. Fotografía de corte pictorialista.

Apenas en 1950 aparece en Colombia Alicia Chamorro, la primera mujer reportera gráfica del país; la fotografía pasó a convertirse en parte de la vida cotidiana; y en 1995 las academias de arte empiezan a impartir la fotografía dentro de su currículo. (Museo Nacional de Colombia, Exposición “Se acabó el rollo”, 2005). Ya en el año 2000, el nuevo siglo, se cierra un importante ciclo para la fotografía “tradicional”, haciéndose más común el uso de nuevas tecnologías y descubrimientos. Sin embargo existen fotógrafos que continúan con el uso de la fotografía análoga, aunque ya exista y sea de mayor uso y de más fácil acceso la fotografía digital.

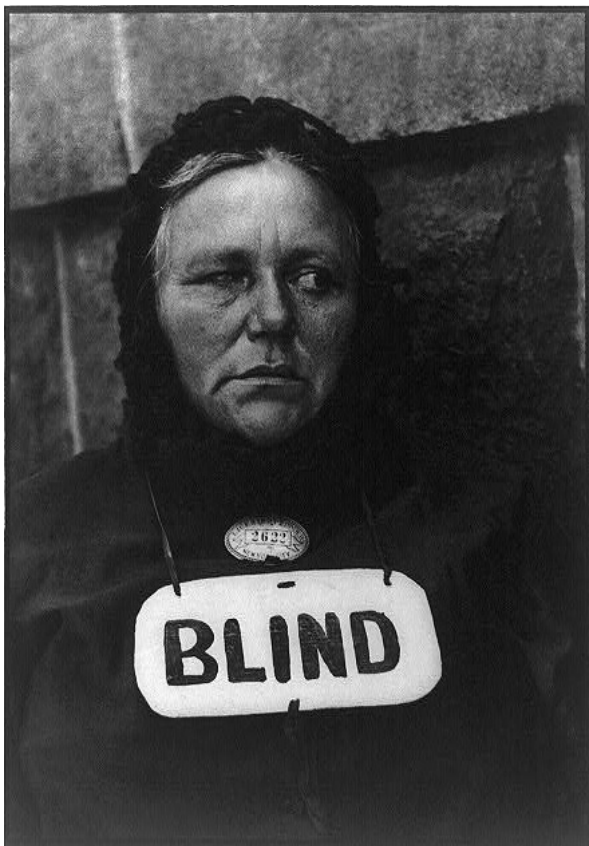


Fig. 27. Paul Strand: Blind (Ciega), 1916. Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. Fotografía directa.

Con la llegada de la fotografía digital, cambiaron tanto los componentes y el manejo de las cámaras, como la impresión y la conservación de las imágenes, modificando los conceptos y definiciones del medio fotográfico, es decir que la fotografía pierde un poco su autenticidad a la hora de retratar la realidad, pero de esta manera gana terreno en las posibilidades para manipular y para mostrar verdades actuales, más subjetivas, personales.

Siguiendo el desarrollo de la fotografía durante las últimas cinco décadas del siglo XX, resulta claro que ha ido cobrando la importancia que le corresponde en el seno de la sociedad colombiana... a través de la fotografía no sólo se han conseguido valiosos documentos sobre la realidad, sino pronunciamientos artísticos de inusitados alcances donde las apreciaciones y raciocinios subjetivos, más que los testimonios o la información, concentran el interés de las imágenes. (Serrano Eduardo, 2006:13)



La fotografía en relación con el arte, también encontró su camino con las nuevas formas de arte, como el arte procesal, el arte de la tierra, los *performances*, los cuales han sido ideados para que tanto su reproducción como su preservación se den a través de la cámara. (Serrano Eduardo, 2006:15).

El desnudo fotográfico se inició relativamente tarde en Colombia, en comparación con otros países; a comienzos del siglo XX son aceptadas *las* modelos sin ropa en las academias de arte, aquí el tema empieza a llamar la atención a muchos hombres fotógrafos.



Fig. 28. Clemencia Poveda: *El Neusa*

Sin embargo varios años después, a mediados de los ochenta, Clemencia Poveda se interesa por registrar el cuerpo masculino, “Con sus tomas, además, el cuerpo masculino se convertiría, como lo había sido el femenino desde comienzos del siglo XX, en sujeto de consideración estética, en objetivo central y sin excusas de una fotografía”. (Eduardo Serrano, 2006:39) Aunque su obra es más erótica que crítica, funciona como evidencia tanto de la diferencia de tiempo que tomó, al menos en Colombia, escoger un cuerpo masculino desnudo como objeto en la fotografía, como la preferencia de modelos femeninas para los fotógrafos hombres<sup>19</sup>.

El uso y la experimentación constante que tanto artistas como fotógrafos realizaron, hicieron de esta una forma de arte aceptada (por las galerías, los museos, los artistas, el público), con la que se transmitían sentimientos, valores, emociones, gustos particulares... en este sentido la

---

<sup>19</sup> Por supuesto que existen trabajos en los cuales los fotógrafos utilizan modelos masculinos para sus obras, está el caso por ejemplo de Celso Castro, quien pocos años después de Clemencia Poveda inició sus registros de cuerpos masculinos.

fotografía fue vista como obra completa y en otros casos como alternativa o complemento, lo importante no eran las imágenes en sí, sino las implicaciones de cada una de ellas. “lo definitivo, lo categórico, el contenido, es producto, en primer término, de la mente del fotógrafo y no tanto de la trascendencia, belleza o sentido de lo que acontece” (Eduardo Serrano, 2006:239).

Estas fotografías, ahora llamadas obras, representan en Colombia el paso “de la fotografía tradicional a la contemporánea, o mejor, del arte sensorial al arte cerebral” (Eduardo Serrano, 2006:239). Ya instaurada la fotografía como arte, fueron muchas las artistas fotógrafas que empezaron a hacer de esta, un medio para expresar sus sentires, con una fuerte validación en el campo artístico, exponiendo en museos, galerías, participando en bienales, o concursos. Artistas como Patricia Bonilla, Rosa Navarro o María Isabel Rueda, empiezan a evidenciar en sus obras ciertas preocupaciones personales sobre el papel que cumplían las mujeres (incluyéndose ellas mismas) en la sociedad colombiana en ese momento, haciendo énfasis en ciertos estereotipos sobre el rol femenino. Marta Amorocho y Lissette Urquijo hacen de este su tema principal, entrelazándolo con experiencias personales de las artistas, construyendo obras profundas e impresionantes.



### 4.3.3. Marta Amorocho



Fig. 29. Marta Amorocho: *La novia en su vestido n° 2*. 2014. Fotografía digital.

Sin duda el siglo XXI trae consigo toda una nueva forma de relacionarse con el mundo, la tecnología, que ya desde las vanguardias empieza a cambiar la formalización del arte, en este nuevo siglo se vuelve casi que indispensable para las diferentes formas de arte, incluso para las galerías o museos, que muestran sus colecciones o exposiciones, atraen al [nuevo] público mediante plataformas “colgadas” en la web.

Las artistas de años pasados que pusieron en su trabajo la temática de género, dejaron las puertas abiertas para la continuación de este, de una forma podría decirse mucho más atrevida o directa, que mediante las nuevas posibilidades que brinda la tecnología, las obras visuales se vuelven impactantes, involucrando su propio cuerpo, logran una crítica áspera y contundente respecto a las violencias de género.

Marta Amorocho nacida en Cartagena en 1971, víctima de una violación por uno de sus familiares a los siete años; en su tríptico *Lo llevo puesto*, reproduce este sentimiento de violencia, las fotografías intervenidas digitalmente muestran “su propio cuerpo “penetrado” literalmente por las manos de un macho ajeno que la cosifica y le practica agujeros y heridas irremediables” (Monleón en Ballester et al, 2012: 18).

## Lo llevo puesto. Tríptico

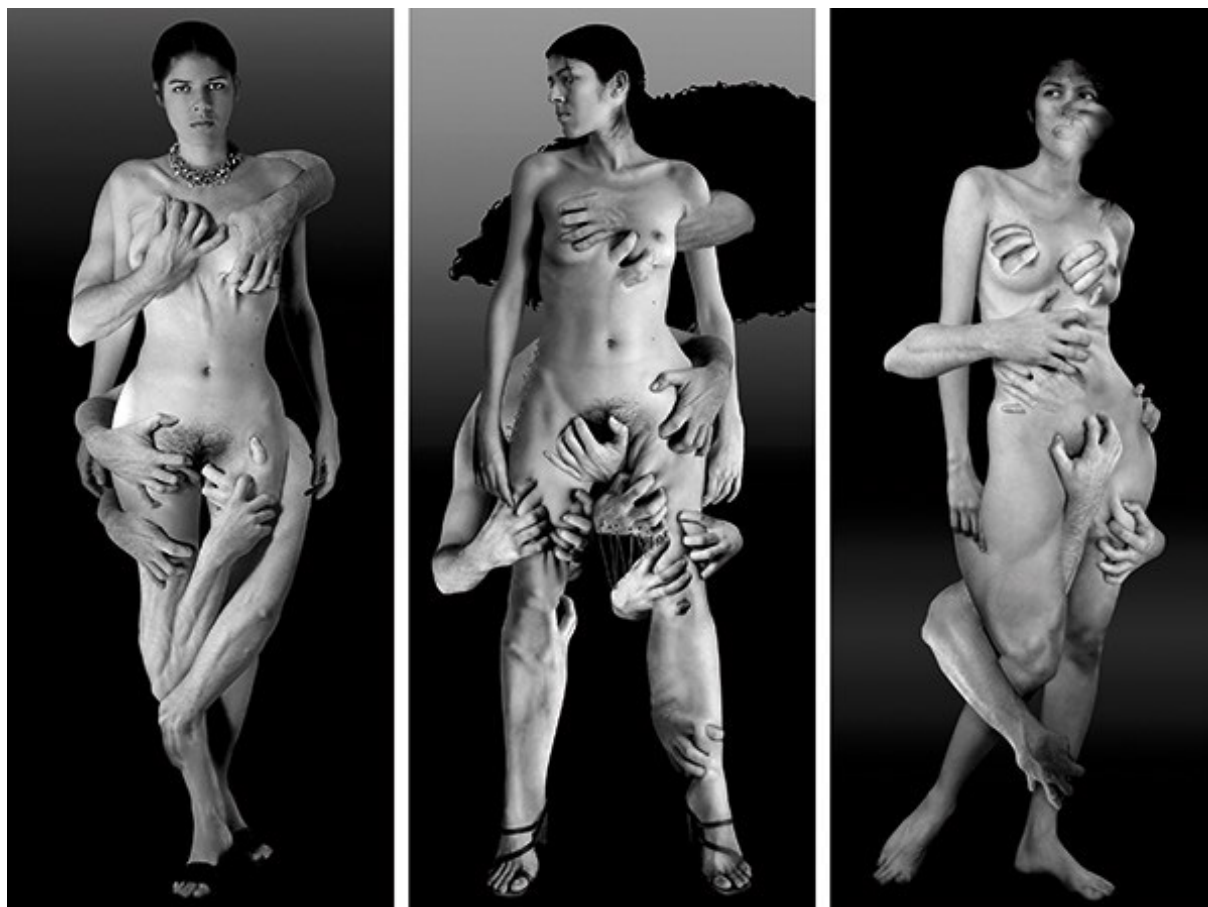


Fig. 30. Marta Amoroch: Lo llevo puesto, tríptico, 2004. Fotografía digital. 100 x 40 cm.

En las tres imágenes Amoroch se muestra desnuda, en la primera imagen lleva un collar corto y sandalias, cabello recogido y el pie derecho ligeramente más adelante, como escultura antigua, el fondo con un degradado de color, abajo negro y se va haciendo más claro sin llegar al blanco; en la segunda sólo conserva zapatos, esta vez son tacones, las piernas separadas y su cabeza se encuentra girada hacia su derecha [nuestra izquierda], una mancha digital negra que da la impresión de cabello, el fondo sigue el mismo patrón anterior, pero esta vez se hace mucho más claro en la parte superior; la última imagen su cuerpo está totalmente desnudo, con el peso apoyado sobre su pierna izquierda, el rostro ligeramente difuminado, y el fondo tiene una sección horizontal más clara un poco más abajo de la mitad de la imagen. En las tres fotografías su cuerpo es tocado, agarrado y penetrado en diferentes partes por manos masculinas.

Teniendo en cuenta las experiencias de la artista, se puede ir más allá de la evidente muestra de desagrado frente a la violación de cualquier tipo. roporciones que nuca debian a, la igualdad... ue era bello yEl cuerpo como producto social, cultural, histórico, productor y portador de sig-

nos, juega un papel importante en esta obra, pues mediante su propio cuerpo Amorocho habla de lo que no se debe hablar, de lo que los medios de comunicación esconden o maquillan y la “justicia” pasa por alto: las violaciones de las que todos los días se da una víctima.

Para Amorocho su obra es catártica, logra re-inventar su cuerpo, lo reformula dándole un contenido simbólico, lo imaginario y sus experiencias, lo vivido se unen mediante el artificio digital, dejando a la fotografía como documento final, donde se reproducen sensaciones contadas por mujeres que han sido víctimas de una violación. Estas fotografías junto con el título de la obra, deja ver cómo a lo largo de tantos años esas sensaciones desagradables, llenas de suciedad, han sido una carga que es parte de su vestimenta diaria.

#### 4.3.4. Lissette Urquijo

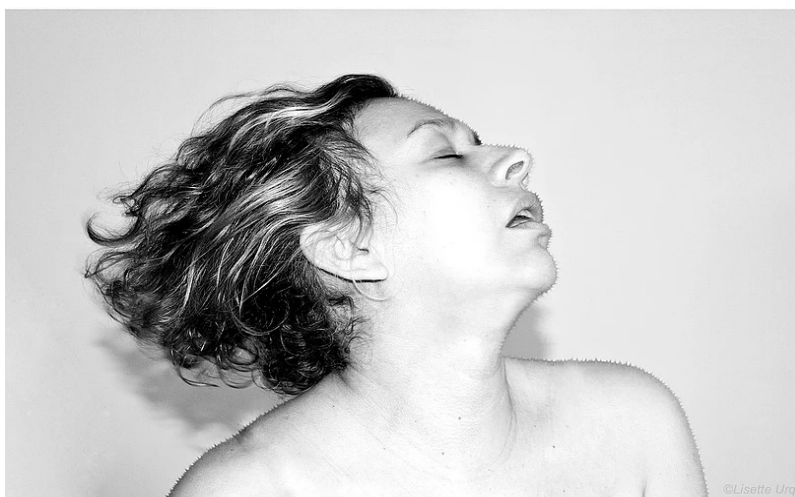


Fig. 31. Lissette Urquijo. Autorretrato, de la serie Quotidié.

En su trabajo se hace recurrente la memoria, las experiencias que marcan la vida, tanto la suya como la de otras personas, con las cuales a través de su obra comparten una realidad dolorosa la mayoría de las veces, indiscutiblemente la violencia contra las mujeres está golpeando fuertemente a América Latina, las cifras de feminicidios siempre son alarmantes, pero este es sólo un tipo de violencia, de la que más se habla –aunque la violencia contra las mujeres no sea tema de conversación- tal vez porque esta llega hasta el final, sin embargo y por desgracia existen muchas más.

Urquijo mediante los encuadres de cuerpos femeninos amarrados o vejados encarna los abusos de la sociedad actual, su interés está en el cuerpo, el cuerpo como archivo y contenedor de muchas historias, que aunque parezcan individuales, en la realidad de la cotidianidad se encuentran, se descubren y se cuentan similares.

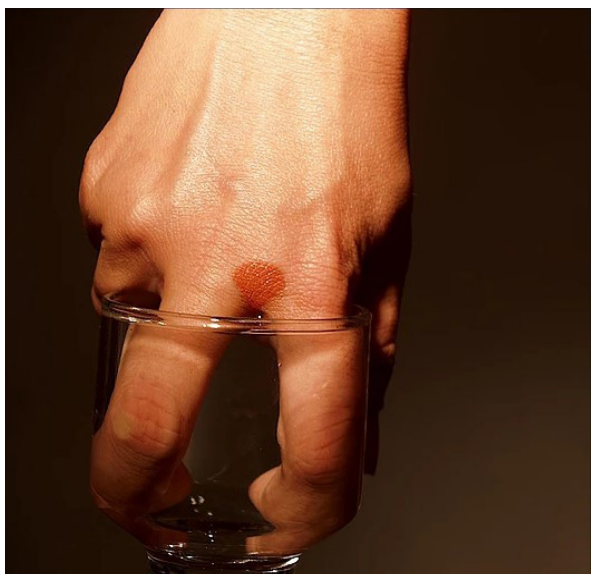


Fig. 32. Lissette Urquijo: *Como si no estuviera*, 2008. Fotografía y video. Video 8 min. 35 fotografías 20 x 20 cm.

## Como si no estuviera

Esta fotografía de la serie *Como si no estuviera*, que cuenta con 34 fotos más, llama la atención por su composición, la mano derecha de la artista con el dedo medio e índice doblados dentro de una copa de cristal más bien pequeña, con una mancha naranja rojiza en forma de triángulo en la punta y círculo en la “base” con una iluminación frontal un tanto cenital, con fondo marrón y en la esquina inferior derecha más claro. Esta fotografía bien podría ser un autorretrato de la artista.

Más allá de la especulación del autorretrato ¿Qué significa la mancha de entre los dedos? Una de las realidades escondidas de Cartagena es el exceso de prostitución de mujeres, adolescentes y niñas. *Como si no estuviera* es una forma de señalar esta realidad; al ser en su gran mayoría mujeres las que trabajan o son obligadas a trabajar en este medio, la mancha de Urquijo hace referencia a esto, con una simple y pequeña mancha pueden sentirse identificadas muchas, por no decir todas las mujeres.

En su obra también es característico el uso de clavos, que para ella son la representación del dolor, “de la mirada que clava y la palabra que hiere” como ella misma lo menciona en su página web.

Después de analizar tanto a las artistas como a sus fotografías es claro el compromiso que han asumido al incorporar en su obra temas que invitan a la reflexión y que a su vez cumplen un



Fig. 33. Lissette Urquijo: *Como si no estuviera*, 35 fotografías, 20 x 20 cm y video, 8 min. 2008.

papel tanto de denuncia como de reivindicación y visibilización de las mujeres en la sociedad, mediante una fotografía mucho más íntima que se involucra con las personas retratadas y en las cuales las artistas no solo son objeto sino sujetas de su propia historia, su propia representación, un punto de vista diferente al tradicional, el de mujeres artistas, creadoras activas.

Recorriendo este camino logré comprender la tan célebre frase que de Beauvoir hace en su obra *el segundo sexo*: “no se nace mujer, se llega a serlo” que desde hacía mucho tiempo venía rondándome en la cabeza; De tal manera que los hombres se hacen también, para encarnar alguno de estos estereotipos es necesario cumplir con ciertas reglas definidas dentro la sociedad, vivir realidades tan abstractas que parecieran imposibles, solo en la práctica es posible dimensionarlas y dimensionar también su efecto.

Por lo tanto, las representaciones fijan unos estereotipos que son producidos y reproducidos por la sociedad. Estas representaciones que se dan mediante el lenguaje (entendido de forma amplia) en la cultura, crean *tipos* tanto de mujer, de feminidad, como de hombre y de masculinidad, nos limitan a actuar de determinadas maneras para la aceptación y el éxito social. ¿No es momento ya de re-pensarnos y re-conocernos para empezar a mudar de manera consciente eso que hemos heredado de manera inconsciente por la cultura?





5



# Objetivo práctico

**E**n este juego de roles el cuerpo juega un papel determinante, es el campo de batalla, el lugar en donde nuestras concepciones del mundo se dejan ver, como menciona de Beauvoir “...dado que el cuerpo es el instrumento que tenemos para relacionarnos con el mundo, el mundo se presenta muy diferente en función de que lo vivamos de una manera o de otra.” (de Beauvoir, 2005: 95), teniendo en cuenta esta noción del cuerpo, llevé a cabo un proceso artístico en el cual por medio de fotografías expongo mi punto de vista frente a las representaciones tradicionales de las mujeres.

Esta exposición fue pensada en tres momentos, primero un momento de auto re-conocimiento, teniendo en cuenta los tabúes que se fijan sobre el cuerpo femenino, ¿Nos definimos por el sexo? ¿Dejamos de ser femeninas si mantenemos nuestro vello corporal?, ¿Por qué la menstruación avergüenza, incluso escribir su nombre? Las preguntas y enunciados entorno a esta primera fase me confrontaron de muchas maneras, nunca había sido tan consciente de que me cobijaban tantos prejuicios, nunca había expuesto mi cuerpo de este modo, la idea de pensar que muchas personas estarían juzgándome me aterrorizaba, estaba acostumbrada a estar detrás del lente no delante de él.

Fue un proceso que tomó tiempo, primero el reconocerme y aceptarme para poder estar dispuesta a dejarme observar por el mundo; nuestro cuerpo no se deriva del masculino, no es imperfecto, como se creía algunos siglos atrás, la biología no es razón suficiente, como no lo es ninguna otra, para ser inferiores, no somos “lo otro”, somos lo uno, justificamos nuestra existencia y nos afirmamos como sujetas desde nosotras mismas.

Fig. 34. Hellen Bernal Carmona: *Autorretrato*. Fotografía digital, 80 x 66 cm. 2015.





Fig. 35. Hellen Bernal Carmona: *Autorretrato*. Fotografía digital, 66 x 75 cm. 2015



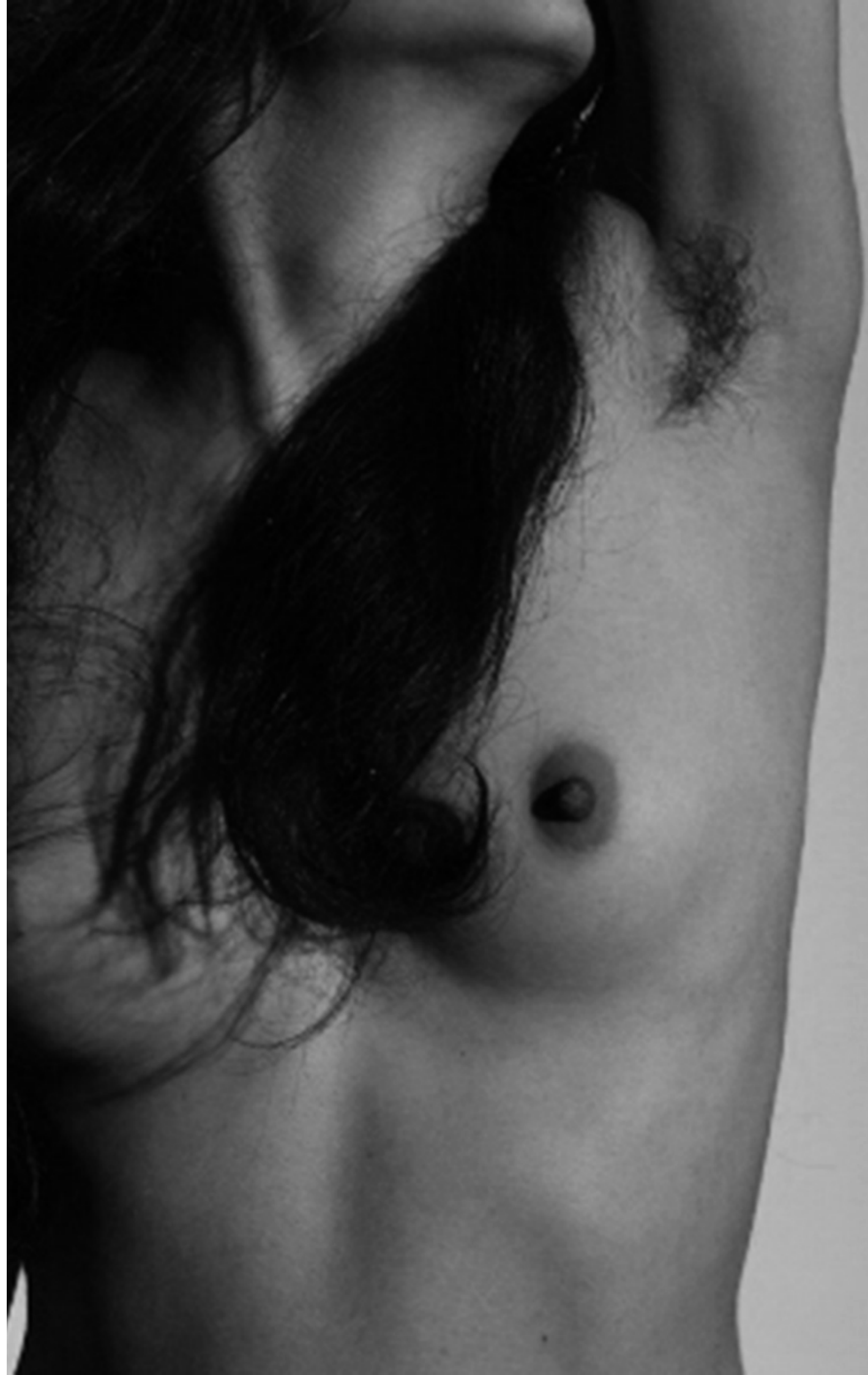




Fig. 36. Hellen Bernal Carmona: Autorretrato. Fotografía digital, 80 x 66cm. 2015





Para el segundo momento tuve en cuenta la problemática de desigualdad de género fijada en la sociedad desde el arte occidental, con el ejercicio que propone Berger en su texto *Ways of seeing*, el intercambio de roles (masculino-femenino) en una imagen, en este caso imágenes del renacimiento “...haz el siguiente experimento. Escoge uno de los desnudos tradicionales de este libro. Transforma a la mujer en hombre...notara la violencia que se produce. No a la imagen, sino a los supuestos de los espectadores” (Berger, 2000: 64).<sup>20</sup>

---

20 *Ways of seeing*, Berger John, 2000. La traducción es mía. “...make the following experiment. Choose from this book an image of a traditional nude. Transform the woman into a man... Then notice the violence which that transformation does. Not to the image, but to the assumptions of a likely viewer”.

Fig. 37. Hellen Bernal Carmona: *El nacimiento de David*, fotografía digital, 80 x 66cm. 2016.









Fig. 38. Hellen Bernal Carmona: Venus dormido o Venus de Cali, fotografía digital, 66 x 75 cm. 2016.





Fig. 39. Hellen Bernal Carmona: Venus y Venus,  
fotografía digital, 80 x 66cm. 2016

Para finalmente representar desde mi experiencia, experiencias compartidas por mujeres de diferentes lugares, edades, niveles económicos, sociales, educativos, entre otros. Estas fotografías se realizaron en la ciudad de México con el grupo de mujeres *MAKALIPT*, en un pequeño taller en el que nos preguntamos qué nos gustaba de nosotras mismas, qué no nos gustaba y qué no nos gustaba de la feminidad que nos han impuesto. Las respuestas no fueron tan diferentes unas de otras, nos gustan nuestros ojos, nuestras sonrisas; No nos gusta lo que nuestras parejas (varones) nos dicen que no está bonito, nuestro vientre, nuestros brazos y busto caído; No nos gusta tener que usar maquillaje o tener que tener el cabello de cierta manera para ser aceptadas en algunos trabajos, tampoco nos gusta tener que usar un brasier todo un día para evitar comentarios de la gente. A partir de este ejercicio logramos deconstruir algunas de esas ideas y fuimos capaces de hacer esta serie.



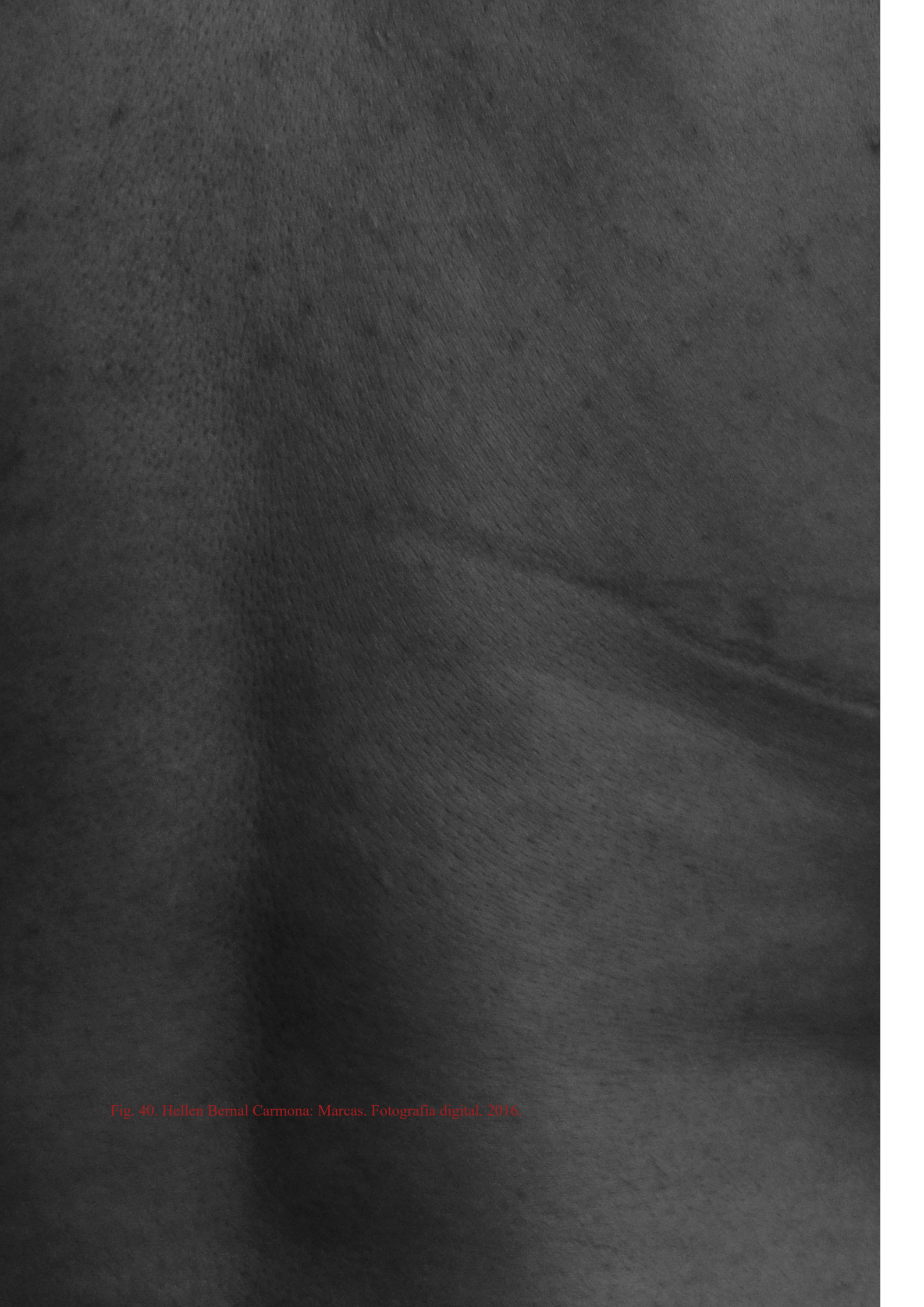


Fig. 40. Hellen Bernal Carmona: Marcas. Fotografia digital. 2016.





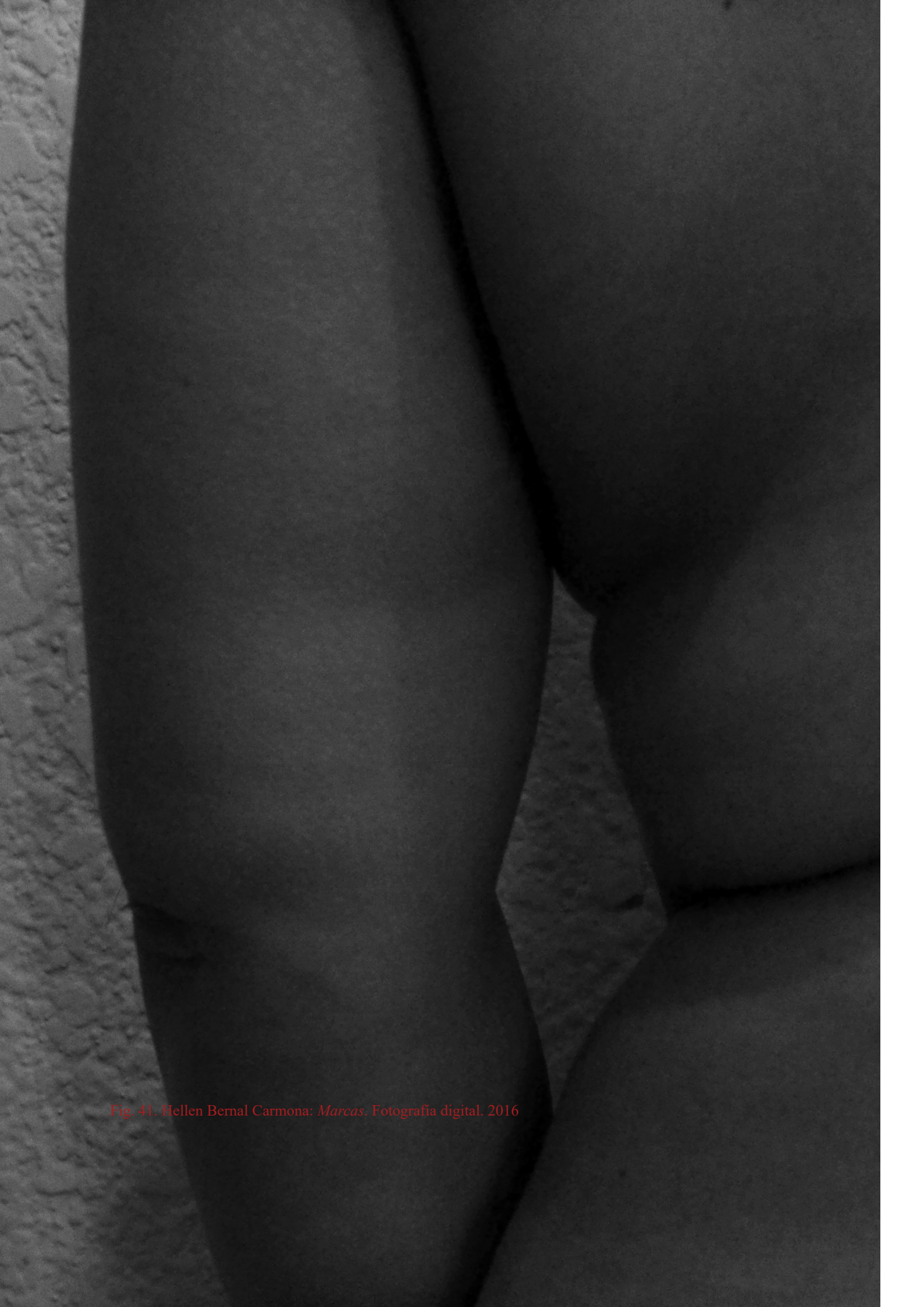
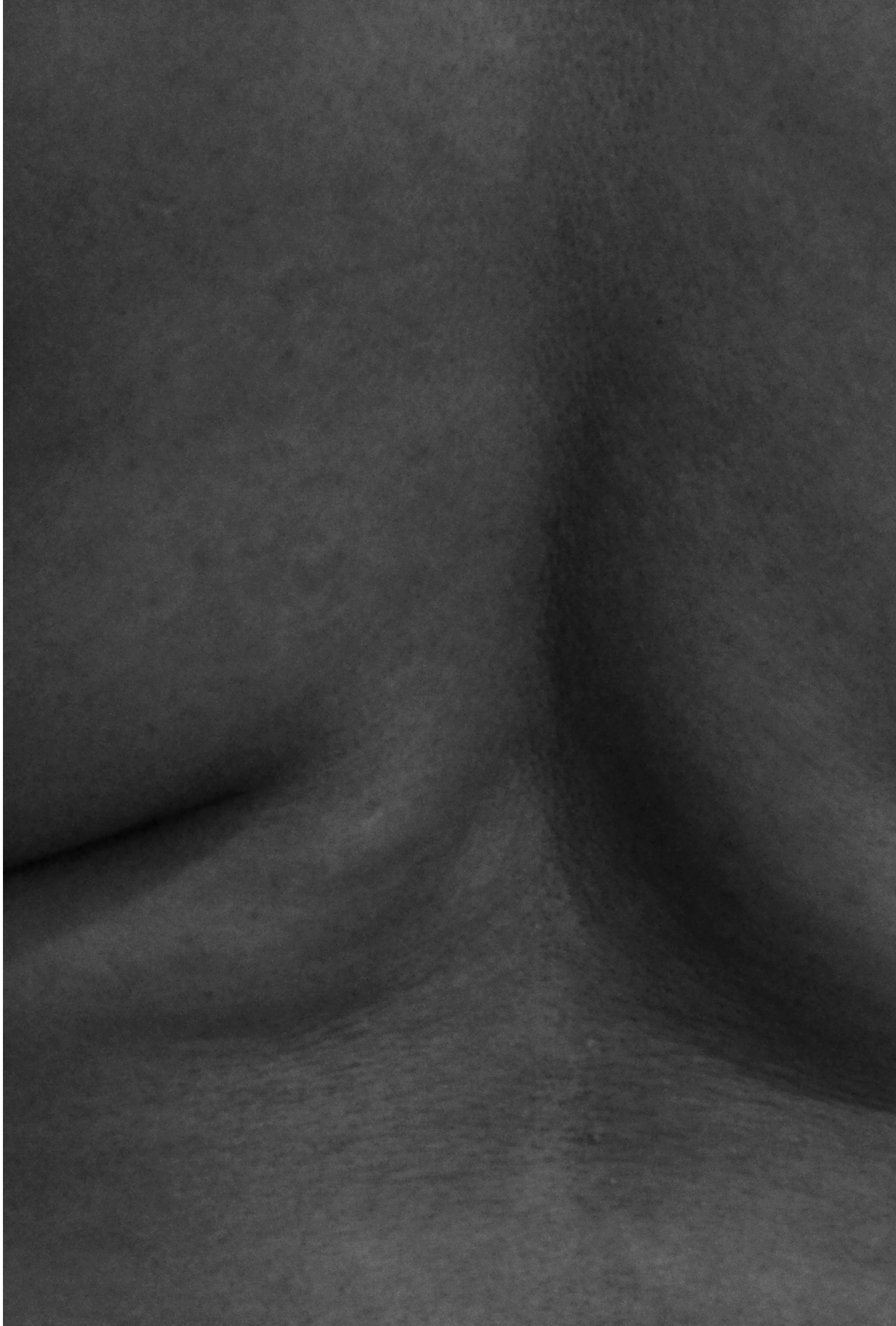


Fig. 41. Hellen Bernal Carmona: *Marcas*. Fotografía digital. 2016









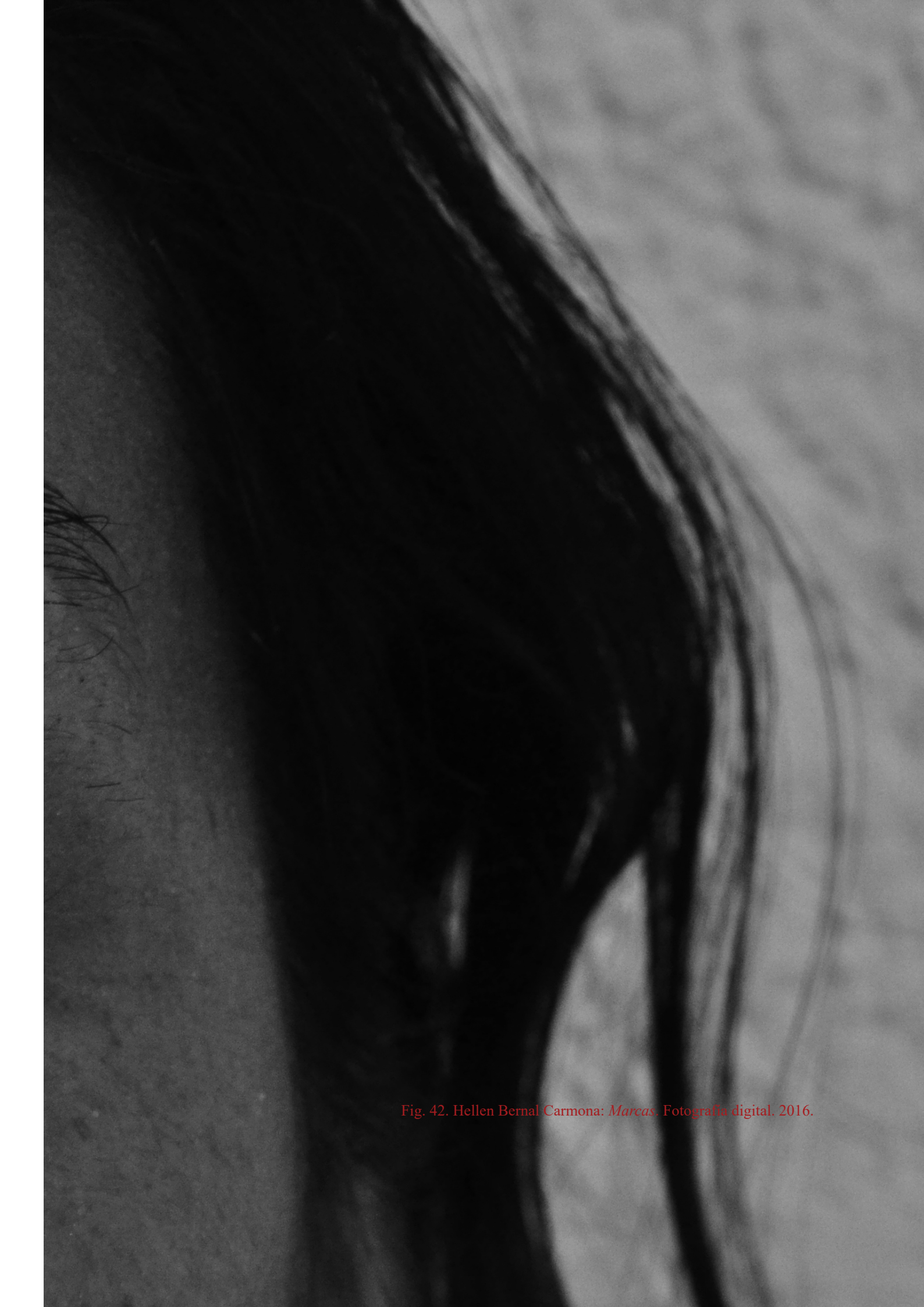


Fig. 42. Hellen Bernal Carmona: *Marcas*. Fotografía digital. 2016.



6





# Conclusiones

**M**ediante una exhaustiva revisión documental, tanto de textos, como de imágenes del arte, se encuentra que las mujeres no hemos tenido el mismo lugar que los hombres, ni en el arte, ni en la sociedad misma durante realmente largos periodos, se puede afirmar que esta situación continúa, si bien algunas ramas han sido tumbadas y otras han caído, las raíces aun no son cortadas.

Por lo tanto en la actualidad se pueden encontrar similitudes con el arte del renacimiento, por ejemplo, en cuanto a las representaciones de las mujeres en el arte, el desnudo femenino sigue siendo fuente de deseo y muchas veces dice más de los artistas que de las modelos, por nombrar un caso; afortunadamente han sido más las diferencias y contradicciones; parte de esto se debe a las épocas y a las revoluciones sociales que han tenido lugar y han marcado fuertemente el imaginario colectivo; las mujeres al ser reconocidas en la actualidad como artistas, podemos pronunciar un discurso sobre nosotras mismas, evidenciado nuestras luchas, nuestros temores, pero también nuestras alegrías y nuestros compartires<sup>21</sup>, mediante el recono-

---

21 Compartires es una dinámica de gestión emocional grupal basada en los principios de la Comunicación no violenta.

cimiento pasamos de ser sólo objetos de representación, a ser sujetas que representan y se representan.

En el siglo XX en Latinoamérica empiezan a cambiar algunos conceptos en relación a las representaciones, esto es posible verlo de manera clara en el trabajo fotográfico de artistas como Tina Modotti o Graciela Iturbide (que fueron seleccionadas para esta investigación), ambas realizaron su obra en México, que tal vez por estar más cerca a Estados Unidos, vivió una fuerte revolución que le llevo a una gran evolución en términos artísticos, siendo el país que recibiría a grandes personajes, Modotti y su círculo artístico-intelectual es el ejemplo más adecuado.

En este periodo, las mujeres empiezan a ser representadas como personas reales, dejan de ser el canon de la perfección, como ya lo hemos visto con Frida Kahlo, y que seguirá con todas las artistas aquí referenciadas. Esto es importante en tanto que modifica el lenguaje de las representaciones que son compartidas en una cultura.

Con estas artistas se abrió un campo lleno de posibilidades, la modificación de conceptos que iniciaron el siglo pasado hicieron de este, el siglo de las experimentaciones y los cambios más radicales y acelerados del arte, la tecnología hizo posible una transformación total en los modos de representación, reproducción y recepción del arte, tal y como se manifiesta en las artistas colombianas, que hacen uso del *collage* mezclando fotografía, instalación, o video.

Sin embargo esta misma facilidad de reproducción y divulgación, personalmente, dificultó el proceso de obtención de información técnica de la obra, pues se pueden encontrar muchas copias de una misma obra con diferente información, incluso entre páginas oficiales y reconocidas es posible ver la diferencia en las fichas técnicas. No obstante con facilidad se puede identificar que estas artistas no reproducen cánones del arte

occidental, si bien es muy posible que otras artistas continúen reproduciendo el antiguo canon, después de los años sesenta se vivió un nuevo momento para las mujeres en las artes, que dio un vuelco a estos modelos de representación.

El tema trabajado es demasiado rico tanto en cantidad como en calidad, y aunque fue difícil escoger a las artistas y sus obras, puedo asegurar que somos muchas quienes en la actualidad optamos por un arte alejado de la moral y las tradiciones clásicas, en las que la religión patriarcal controlaba el cuerpo de las mujeres, y los cánones de belleza falocéntricos eran impuestos al cuerpo femenino, las nuevas artistas vamos más hacia una descorporalización que atenta contra los cánones, y donde las experiencias funcionan como productoras de conocimiento.

Esta investigación demuestra que el sentido cambia a través del tiempo y el contexto, y tienen un efecto real en la vida de las mujeres, cada sociedad produce y reproduce sus propios estereotipos, por lo tanto arte y sociedad tienen una relación dialógica que no puede dejarse de lado, como tampoco el hecho factico de que las representaciones esencializan, homogeneizan a las mujeres dejando de lado las diferencias y particularidades.





7



# Listado de imágenes

**Fig. 1.** Sofonisba Anguissola: *Retrato de Felipe II*, 1573. Óleo sobre lienzo, 88 x 72 cm. Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-ii/7d7280d6-5603-488a-8521-933acc357d7a?searchid=db1c-f44a-2c76-c585-e206-b1827fde257f>

**Fig.2.** Sofonisba Anguissola: *Lady in a Fur Wrap (La Dama de Armiño)*, 1577-1579. Óleo sobre lienzo, 79.8 x 65.7 cm. Pollok House. <https://artuk.org/discover/artworks/lady-in-a-fur-wrap-86230/search/venue:pollok-house-3310/page/3>

**Fig. 3.** Marie-Denise Villers: *Charlotte du Val-d'Ognes*, (Autorretrato de Marie-Denise Villers), 1801. Óleo sobre lienzo, 161.3 x 128.6cm. Metropolitan Museum of Art. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437903>

**Fig. 4.** Tamara de Lempicka: *Self-Portrait in the Green Bugatti*, (Autorretrato en el Bugatti verde), 1925. Óleo sobre madera. Colección privada. [http://artyzm.com/e\\_obraz.php?id=1026](http://artyzm.com/e_obraz.php?id=1026)

**Fig. 5.** Georgia O'Keeffe: *Jimson weed, white flower n° 1 (Estramonio, flor blanca n°1)*, 1932. Óleo sobre lienzo, 121.9 x 101.6 cm. Colección privada <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/georgia-okeeffe>

**Fig. 6.** Sonia Delaunay: *Vestidos simultáneos (Tres mujeres, formas, colores)*, 1925. Óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. [http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha\\_obra/659](http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/659)

**Fig. 7.** María Blanchard: *Mujer ante el espejo*, 1922. Óleo sobre tabla, 74 x 50 cm. Christie's Paris. <https://www.mutualart.com>

[com/Artwork/Mujer-ante-el-espejo/11A8F4EB5986DFDE](http://www.artehistoria.com/Artwork/Mujer-ante-el-espejo/11A8F4EB5986DFDE)

**Fig. 8.** Frida Kahlo: *Hospital Henry Ford o La cama voladora*, 1932. Óleo sobre madera, 30.5 x 38 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño. Ciudad de México. <http://www.artehistoria.com/v2/obras/12200.htm>

**Fig. 9.** Encuentro de mujeres latinoamericanas: Brasil, Colombia, México. 2015. Archivo personal

**Fig. 10.** Guerrilla Girls, póster. 1984. [https://www.nytimes.com/2015/08/09/arts/design/the-guerrilla-girls-after-3-decades-still-rattling-art-world-cages.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2015/08/09/arts/design/the-guerrilla-girls-after-3-decades-still-rattling-art-world-cages.html?_r=0)

**Fig. 11.** Imagen tomada de la revista SoHo, edic. 143, marzo de 2012. <http://www.soho.co/edicion/143>

**Fig. 12.** Diego Velázquez: *The toilet of Venus o The Rokeby Venus (La venus del espejo)*, 1647-1651, 122 x 177 cm. Óleo sobre lienzo. National Gallery, Londres. [https://es.wikipedia.org/wiki/Venus\\_del\\_espejo](https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_del_espejo)

**Fig. 13.** Frida Kahlo: *Autorretrato con vestido de terciopelo*, 1926. Óleo sobre tela, 79.7 x 60 cm. Legado de Alejandro Gómez Arias. <http://www.fridakahlofans.com/paintingsspn02.htm>

**Fig. 14.** Frida Kahlo: *Autorretrato con collar*, 1933. Óleo sobre metal, 34.5 x 29.5 cm. Colección Jacques y Natasha Gelman, ciudad de México. <http://www.20minutos.es/fotos/cultura/frida-kahlo-y-diego-rivera-en-detroit-11335/>

**Fig. 15.** Frida Kahlo: *Autorretrato (de pie) a lo largo de la frontera entre México y Estados Unidos*, 1932. Óleo sobre metal, 31 x 35 cm. Colección Manuel y María Reyero, Nueva York. <http://www.20minutos.es/fotos/cultura/frida-kahlo-y-diego-rivera-en-detroit-11335/>

**Fig. 16.** Frida Kahlo: *La columna rota*, 1944. Óleo sobre tela, montado en aglomerado, 40 x 30.7 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, ciudad de México. [https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/-/EgGMbMFBQrAe3Q?utm\\_source=google&utm\\_medium=kp&hl=es](https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/-/EgGMbMFBQrAe3Q?utm_source=google&utm_medium=kp&hl=es)

**Fig. 17.** Graciela Iturbide: *¿Ojos para volar?*, Coyoacán-Ciudad de México. 1991, 20.3 x 20.3 cm. Galería López Quiroga. Ciudad de México. <https://coleccionessarte.fundacionmapfre.org/obras/ojos-para-volar-coyoacan-ciudad-de-mexico/>

**Fig. 18.** Graciela Iturbide: *Na'Lupe Pan, Juchitán-México*. 1986 Gelatina de plata, Medida papel: 50,6 x 40,6 cm. Fundación MAPFRE. Ciudad de México. <http://www.gracielaityrbide.org/category/juchitan/>

**Fig. 19.** Edward Weston: *Cabeza de una chica italiana*, 1921. [http://elpais.com/elpais/2015/04/30/album/1430406779\\_496191.html](http://elpais.com/elpais/2015/04/30/album/1430406779_496191.html)

**Fig. 20.** Tina Modotti: *Alcatrazes*, 1925. <http://www.fotoespacio.cl/comunidad/index.php/component/k2/item/98.html>

**Fig. 21.** Tina Modotti: *Sin título, Mujer con canasta en la cabeza*. s.f. Impresión de plata sobre gelatina. 8.89 x 7.94 cm.

<https://www.sfmoma.org/artwork/2001.88.124>

**Fig. 22.** Tina Modotti: *Mujer encinta con niño en brazos*, 1929. Impresión de plata sobre gelatina. 6.83 x 8.89 cm. <http://www.fotoespacio.cl/comunidad/index.php/component/k2/item/98.html>

**Fig. 23.** Andrés de Santa María: *La española*, 1920. Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm. Museo Nacional de Colombia. Bogotá. [https://es.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9s\\_de\\_Santa\\_Mar%C3%ADa#/media/File:La\\_espa%C3%B1ola.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9s_de_Santa_Mar%C3%ADa#/media/File:La_espa%C3%B1ola.jpg)

**Fig. 24.** Alejandro Obregón: *Violencia*, 1962. Óleo sobre lienzo, 155 x 188 cm. Colección Hernando Santos Castillo, Bogotá. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/alejandro-obregon/violencia>

**Fig. 25.** Beatriz González: *Los suicidas del Sisga*, 1965. Óleo sobre tela, 120 x 100 cm. Colección particular, Bogotá <http://www.banrepcultural.org/node/32751>

**Fig. 26.** Dr. H. Müller-Schönau. Fotografía de corte pictorialista. <https://oscarenfotos.com/2013/06/29/paul-strand-el-fotografo-directo/>

**Fig. 27.** Paul Strand: *Blind (Ciega)*, 1916. Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. Fotografía directa. <https://oscarenfotos.com/2013/06/29/paul-strand-el-fotografo-directo/>

**Fig. 28.** Clemencia Poveda: *El Neusa* <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=5657&pest=obras>

**Fig. 29.** Marta Amoroch: *La novia en su vestido n° 2*. 2014. Fotografía digital. <http://cavca-cartagena.blogspot.com.co/2015/02/visita-virtual.html>

**Fig. 30.** Marta Amoroch: *Lo llevo puesto*, tríptico, 2004. Fotografía digital. 100 x 40 cm. <http://mejorsinnombre.tumblr.com/post/62053874964/martha-amoroch-lo-llevo-puesto-2004>

**Fig. 31.** Lissette Urquijo. *Autorretrato*, de la serie *Quotidié*. <https://www.lisetteurquijo.com/fatima>

**Fig. 32.** Lissette Urquijo: *Como si no estuviera*, 2008. Fotografía y video. Video 8 min. 35 fotografías 20 x 20 cm. <https://www.lisetteurquijo.com/como-si-no-estuviera>

**Fig. 33.** Lissette Urquijo: *Como si no estuviera*, 35 fotografías, 20 x 20 cm y video, 8 min. 2008. <http://artecontraviolenciadegenero.org/?p=1778>

**Fig. 34. 35. Y 36.** Hellen Bernal Carmona: *Autorretratos*. Fotografía digital. 2015. Archivo personal.

**Fig. 37.** Hellen Bernal Carmona: *El nacimiento de David*, fotografía digital. 2016. Archivo personal.

**Fig. 38.** Hellen Bernal Carmona: *Venus dormido o Venus de Cali*, fotografía digital. 2016. Archivo personal.

**Fig. 39.** Hellen Bernal Carmona: *Venus y Venus*, fotografía digital. 2016. Archivo personal.

**Fig. 40. 41. 42.** Hellen Bernal Carmona: *Marcas*. Foto-





8

4. The fourth part of the document focuses on the role of the accounting system in providing timely and accurate financial information to management and stakeholders. It discusses the importance of maintaining up-to-date records and the use of technology to streamline the accounting process.

# Bibliografía

grafía digital. 2016. Archivo personal.

Acha, J. (1994). *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Alario, M. T. (1995). La mujer creada: lo femenino en el arte occidental. *Arte, individuo y sociedad*, 45-51.

Alegría, F. (2009). La cultura de la resistencia. *Revista de estudios sociales*, 136-145.

Álvarez-Gayou, J. (2007). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. Barcelona: Paidós.

André Maria. (s.f.).

André, María, Rubio, Patricia. (2005). *Entre mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos*. Santiago: Ril Editores.

Aurora, D. S. (2008). Revelaciones: los textos fotográficos de Helena Poniatowska. *América sin nombre*, 87-93.

Ballester Buigues, Irene; Quiñones Otal, Emilia; Bula Enrique Hernán; Monleón Pradas, Mau. (2012). *In-Out House. Circuitos de género y violencia en la era tecnológica*. Universitat Politècnica de València.

Barriandos Rodríguez, J. (2013). *La idea del arte Latinoamericano: estudios globales del arte, geografías subalternas, re-*

*gionalismos críticos*. Universidad de Barcelona.

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. (Joaquim-Sanahuja, Trad.) Barcelona: Paidós.

Bartra, E. (1994). *Frida Kahlo, mujer, ideología, arte*. Icaria Editorial. Ciudad de México.

Bartra, E. (S. f.). Ser o no se mujer. *s.f.*

Bernal, L. (2015). Representaciones culturales sobre mujeres afrocolombianas: el mensaje oculto en las imágenes. *Volver*, 339-354.

Bhaszar, J. (2007). *La semiótica de la obra de arte*. Cali: Editorial Universidad del Valle.

Blazquez Graf, Norma, Flores Palacios, Fátima, Everardo Ríos, Maribel. (2012). *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. México: Universidad Autónoma de México.

Branciforte, L. (2006). Tina Modotti: una intensa vida entre Europa y América. *Universidad Carlos III de Madrid*.

Cacucci, P. (1992). *Tina Modotti*. CIRCE ediciones. Barcelona.

Caldera, E. (2013). La mirada de las otras. Autorretratos de artistas plásticas contemporáneas. *Revista Venezolana de estudios de las mujer.*, 18(41), 209-224.

Comisarenco Mirkin, D. (2008). La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo. *La ventana*(28), 148-190.

Cordero Reiman, Karen; Sáenz, Inda (compiladoras). (2001). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: CONACULTA.

de Beauvoir, S. (2005). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.

de Lauretis, T. (1989). *La tecnología del género*. Mc Millan.

de Lauretis, T. (1989). Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction. *McMillan Press*, 130.

de Schmidt Camacho, A. (s.f.). Revelaciones: los textos fotográficos de Elena Poniatowska. *Swarthmore College*, 87-93.



Debroise, O. (2001). *Mexican Suite: a history of photography in Mexico*. University of Texas Press.

Delamarre, Catherine; Sallard, Bertrand. (1994). *Las mujeres en tiempos de los conquistadores. La vida cotidiana en tiempos de la conquista de América, narrada desde el punto de vista de las mujeres*. (E. Hevia, Trad.) Planeta.

Dorotinsky, D. (2001). *Graciela Iturbide 55. Cuauhtémoc Medina*. Londres: Phaidon Press Limited.

Espinosa Miñoso, Yuderlys, Gómez Correal, Diana, Ochoa Muñoz, Karina. (2014). *Tejiendo de otro modo, feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Universidad del Cauca .

Foster, D. W. (2004). Género y fotografía en Juchitán de las mujeres de Graciela Iturbide. *Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades* , 63-69.

Gadamer, H.-G. (1999). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.

Gallo, L. (1997). Modernidad y arte en Colombia en la primera mitad del siglo XX. *Ensayos*, 4, 7-24.

González Cruz Manjarrez, M. (1999). Tina Modotti y el muralismo mexicano. *Instituto de investigaciones estéticas (UNAM)*, 15.

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. (E. S. Casas, Trad.) London: Sage Publications.

Hernández, Adriana; Reybet, Carmen. (2008). En primera persona: nosotras, investigadoras feministas. *La Aljaba*, 12.

Herrera Buitrago, M. M. (2012). Marta Traba y Clemencia Lucena: dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de setenta. *Arte y Sociedad* 16(33), 121-134.

Iriarte, María Elvira, Ortega Eliana. (2002). Espejos que dejan ver. Mujeres en las artes visuales latinoamericanas. *Anuario n° 6 -Fac. de Cs. Humanas- UNLPam*, 321-324.

Kettermann, A. (1999). *Kahlo*. México: Taschen.

Kusche, M. (2003). *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

López Fernández, M. Á. (1989). La mujer y el retrato. Una aproximación al objeto. *Arte, individuo y sociedad*, 55-63.

Lucuix, L. (2010). *Iturbide en conversaciones con fotógrafos*. Madrid: La fábrica editorial.

Mayayo, P. (2008). *Frida Kahlo, contra el mito*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Muñiz, I. (2013). *Tina Modotti, revolutionary photographer/la fotógrafa revolucionaria*. (P. Aguilera, Trad.) Ocean Press.

Muñoz Muñoz, Ana María, Barbaño González, María. (2013). La mujer como objeto (modelo) sujeto (fotografía). *Arte, individuo y sociedad*, 40.

Navarro Antolínez, L. C. (2014). De la history a la herstory: un debate inconcluso. *Historia y sociedad*(29), 99-119.

Padilla Villagómez, L. (1999). Debates en torno a una metodología feminista, Eli Bartra. *Sociológica*(39), 249-254.

Perrot, M. (2008). *Mi Historia de las Mujeres*. (M. Saúl, Trad.) Fondo de Cultura Económica.

Poniatowska, E. (1996). Cien años de Tina Modotti. *La Jornada*.

Poniatowska, H. (1990). Graciela Juchitán Iturbide. . *El paseante, especial México*, 128-141.

Salas Zamudio, S. (2013). Imágenes que se forman por la acción de la luz, el daguerrotipo en México. *Cifra Nueva*(27), 93-100.

Sampieri Hernández, Roberto; Baptista Lucio, Pilar; Fernández Collado, Carlos. (2006). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill Interamericana.

Serrano de Haro, A. (2000). *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*. Plaza & Janés Editores.

Serrano de Haro, A. (2007). Imágenes de lo femenino en el

arte: atisbos y atavismos. *Polis, revista latinoamericana*.

Serrano, E. (2006). *Historia de la fotografía en Colombia 1950-2000*. Planeta.

Sontag, S. (1984). *Contra la interpretación*. (H. V. Rial, Trad.) Barcelona: Seix Barral.

Sontag, S. (2001). *On photography*. Nueva York: Picador.

Trasforini, M. A. (2007). *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. (M. J. Cuenca, Trad.) PUV Universitat de Valencia. España.

Val Cubero, A. (2003). *La percepción social del desnudo femenino en el arte. Siglos XVI y XIX. Pintura, mujer y sociedad*. Madrid: Minerva Ediciones.

Zamora Betancourt, L. (2000). *El desnudo femenino, una visión de lo propio*. CONACULTA. Ciudad de México.

Zamora Betancourt, L. (2007). *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*. México: CONACULTA.