



Cuerpos de mujer en la obra de Ethel Gilmour

Natalia Piedrahita Tamayo

Trabajo de grado presentado para optar al título de Magíster en Historia del Arte

Director

Carlos Arturo Fernández Uribe, Doctor (PhD) en Historia del Arte

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Maestría en Historia del Arte
Medellín, Antioquia, Colombia
2023

Cita	(Piedrahita Tamayo, 2023)
Referencia	Piedrahita Tamayo, N. (2023). <i>Cuerpos de mujer en la obra de Ethel Gilmour</i> [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Maestría en Historia del Arte, Cohorte VII



Centro de documentación Luis Carlos Medina Carreño

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A mi hija y a la memoria mi madre.

Tabla de contenido

Resumen	7
Abstract	8
Introducción	9
1. La mujer desnuda en la obra de Ethel Gilmour	13
1.1. Un recuento de la figura de la mujer desnuda en la historia del arte	13
1.2. La mujer que se eleva desnuda	26
1.3. La mujer como testigo	33
1.4. Una ciudad sin piedad con los cuerpos	35
1.5. Una inmersión en lo epistolar	39
1.6. Las vírgenes de Ethel y la imaginería popular	49
1.7. ¿Qué hay en los desnudos del contexto colombiano?	63
2. Cuerpo vestido de mujer en la obra de Ethel Gilmour	65
2.1. Vestidos en la historia humana: hilos de lo evidente	69
2.2. Quiebres en la historia de los vestidos	75
2.2.1. El esplendor de la Europa medieval	75
2.2.2. Cobertores de la anatomía humana	78
2.2.3. Vestidos teatrales o el Barroco	80
2.2.4. Una creciente presencia de mujeres creadoras	82
2.2.5. Representaciones del cuerpo de mujer en las vanguardias	83
2.2.6. Vestidos en terreno local	85
2.3. <i>Zapatos rojos</i> : los vestidos en la obra de Ethel Gilmour	91
2.3.1. Los vestidos del pueblo	95
2.3.2. Ropajes de las señoras colombianas	97
2.3.3. Los vestidos de arriba y los vestidos de abajo	100
2.3.4. Las mujeres en la prensa colombiana	101
2.4. El vestido en varias dimensiones: Ethel se inspira en otros artistas	103
2.4.1. «Fra Filippo Lippi con el cristo de plástico» (1995-1996)	105
2.4.2. «El vestido de boda para la señora Chagall» (1995-1996)	110
2.4.3. «Luto para Goya en Colombia» (1995-1996)	112

2.5. Pintar sus propios ropajes	114
2.6. Las prendas de la artista	118
2.6.1. El vestido, el mar y un performance de despedida	118
Conclusiones	121
Referencias	124

Lista de figuras

Figura 1 Cien años de soledad	26
Figura 2 Retrato de un pueblo	28
Figura 3 Reflejo en el tocador	31
Figura 4 Cajón de trasteo Jorge haciendo frisoles	35
Figura 5 Autorretrato	39
Figura 6 La última cena	47
Figura 7 Sin título	48
Figura 8 Que la Virgen lo acompañe	49
Figura 9 Inauguración en el Museo de Antioquia	52
Figura 10 La Dolorosa	55
Figura 11 Casa, carro y beca	59
Figura 12 La señora #3	64
Figura 13 Vestido	68
Figura 14 Stanza delli palestriti	73
Figura 15 Imágen del libro «La ciudad de las damas» de Christine de Pizán	77
Figura 16 Santa Dorotea	81
Figura 17 Interior santafereño	87
Figura 18 Zapatos rojos	91
Figura 19 Zapatos rojos	93
Figura 20 Las reinas de Cartagena	102
Figura 21 Fra Filippo Lippi con el cristo de plástico	105
Figura 22 Homenaje a Balthus	108
Figura 23 El vestido de boda para la señora Chagall	110
Figura 24 Luto para Goya en Colombia	112
Figura 25 Sin título	114
Figura 26 Vestido para el paraíso	117
Figura 27 Algunas prendas de Ethel Gilmour	118
Figura 28 Quiero ver el bosque	120

Resumen

Los contenidos de estos capítulos nacen de una pregunta por las apariciones de los cuerpos de mujer en las obras de Ethel Gilmour, a partir de una revisión de los archivos que pueden rastrearse de la artista —como libros, imágenes y colecciones— y apeló al testimonio oral y escrito de fuentes que han abordado su obra o que la acompañaron en vida. Se presenta entonces un análisis que separa la figura desnuda y la vestida, posando la mirada en los detalles representados en diferentes momentos de creación. Con el tema de la mujer como camino central, se abordan también aspectos políticos y sociales de la artista y sus creaciones, aportando una mirada sobre lo que significó para ella habitar un país en guerra, en el que a menudo la figura de mujer fue ignorada o reducida.

Palabras clave: Ethel Gilmour, mujer, cuerpo, cuerpos, mujeres, análisis, investigación, arte, historia de arte, artistas colombianas, mujer en el arte, vestido, desnudo, naif, estudios de género, estudios culturales.

Abstract

The contents of these chapters arise from a question about the appearances of women's bodies in the works of Ethel Gilmour, from a review of the archives that can be traced from the artist - such as books, images and collections - and appealed to the testimony oral and written from sources that have addressed her work or who accompanied her in life. An analysis is then presented that separates the naked figure and the clothed one, focusing on the details represented at different moments of creation. With the theme of women as the central path, political and social aspects of the artist and her creations are also addressed, providing a look at what it meant for her to live in a country at war, in which the figure of women was often reduced.

Keywords: Ethel Gilmour, woman, body, bodies, women, analysis, research, art, art history, Colombian artists, women in art, dress, nude, naïve, gender studies, cultural studies.

Introducción

Este trabajo de grado se entrega como un tejido de hilos académicos en los que confluyen el arte, la historia, la historia del arte y los estudios de género. Fue iluminado por la lectura de las figuras que se asoman en diferentes momentos en la obra de Ethel Gilmour, que a veces son ella y, otras veces, otras mujeres —reales, ficciones y, sobre todo, mestizajes de ambas— y que hacen parte de múltiples aspectos de la obra que van desde la representación de los espacios hasta el manejo de las tonalidades. Ethel Gilmour vivió una buena parte de su vida en una Colombia en conflicto —llegó a Medellín en 1971 y permaneció en ella hasta el 21 de septiembre de 2008, día en que falleció—, y en ese lapso fue testigo de los fenómenos que se desprendieron de una Medellín plagada por el narcotráfico y la muerte. En medio de este caldo, su obra fue un clamor de humanidad y un testimonio desde su orilla de lo que significaba ser una mujer en medio de ese contexto. Así sintetizó la artista su relación con Medellín:

«Un pintor pinta lo que vive y lo que siente, pinta su mundo y cómo este lo afecta íntimamente. Mi mundo en Medellín ha cambiado, de modo que mi pintura también ha cambiado. Mi mundo se tornó violento y mi pintura se tornó violenta. Durante los últimos diez años he pintado todo lo que nos pasó aquí en Medellín» (Universidad EAFIT y Museo de Arte Moderno de Medellín [MAMM], 2010, p. 42).

Estas anotaciones se encuentran en uno de los archivos con los que se presentó a una beca Guggenheim y hacen parte del homenaje *Flores para Ethel (1940-2008)*, que recoge anotaciones que permiten un boceto de la artista. En esas palabras se evidencia el carácter testimonial de su obra que inevitablemente la lleva a plasmar en imágenes eso que fue habitar a Medellín, en cuerpo de mujer, durante 37 años.

Por las preocupaciones que se dan por construir una historia del arte que hable desde mujeres y sobre mujeres y ya que se ha dado un silencio sobre el cuerpo de la mujer a diferentes niveles, es conveniente revisar aquellos cuerpos puestos en escena en lo que llamamos arte colombiano, y los escondidos. En ese sentido, valen todas las preguntas: bien sea por las manos que trazan la obra o por las figuraciones de ésta. El ejercicio de fijar la mirada en las representaciones del cuerpo de mujer que se ven en la historia del arte, haciendo énfasis en la obra que contempla este trabajo de investigación. Este trabajo quiere entregar

una pequeña luz desde el legado de Ethel Gilmour, con la cual se ilumina un espacio que es el cuerpo femenino desde sus diferentes apariciones en la obra.

El cuerpo de mujer es leído desde su plena aparición en dos capítulos y también se rastrean las extensiones o derivas de lo que puede ser una mirada femenina del mundo desde la subjetividad que internó a Ethel en la creación de varias series de pinturas sobre la experiencia de habitar a Colombia, a Medellín, siendo mujer. Ethel se pintó, pero también pintó a otras: a las vírgenes, a las reinas de belleza, a las señoras, a las niñas, a las muñecas, las de arriba y las de abajo, de diferentes maneras. Así pues, este trabajo entrega una revisión documental que además es una conversación con la obra y un intento de comunicación con la artista más allá del espacio tiempo. El primer capítulo es el más ambicioso, puesto que abarca la pregunta de la artista por la mujer y también la pregunta de esta espectadora ante las presencias femeninas que contiene la obra de esta mujer desnuda. No hay que olvidar que una buena parte de las pinturas que se analizarán acá no han sido tan conocidas, sino que, en su mayoría, hacen parte de colecciones privadas o que han estado archivadas. El Guayacán amarillo, los retazos de los pueblos en series como *Hotel de Sonsón* y *No Ficción*, que son el bagaje expuesto en museos y libros y reconocido por muchos historiadores del arte colombiano, aparecerán en el presente trabajo como menciones o alusiones ocasionales, pero nos remitiremos en la mayoría de los casos a obras desconocidas para muchos, que han sido escasamente revisadas. En ese sentido, el presente puede iluminar cuestiones de esta obra que ya no están tan imbricadas en esa concepción de Ethel como la pintora naif o “la señora que pinta”, sino que se relacionan con una visión más amplia de lo que fue su aporte al arte y a la cultura en Colombia y el mundo.

Así pues, en el primer capítulo nos acercaremos a la figura desnuda en Ethel que en algunas ocasiones retrata cuerpos ajenos, pero que la mayoría de las veces se autorretrata. A partir del análisis de cerca de veinte pinturas abordaremos las cuestiones iconográficas y contextuales para ofrecer ideas y reflexiones que iluminen un acercamiento a las representaciones del cuerpo desnudo de la mujer en sus cuadros. En este sentido, las vertientes del texto son la historia, la filosofía, la historia del arte latinoamericano, la sociología y la estética, entre otros referentes para intentar dilucidar lo que vive en esas obras, el sentido que no se agota.

En la pesquisa de análisis de cuerpos de mujer pintados por mujeres en el arte colombiano, y concretamente en el arte hecho en Antioquia, se advierte la escasez de ellos. Sin embargo, hay que rescatar el papel de Sol Astrid Giraldo Escobar en esa senda en la que se pone en cuestión la normalización de un patriarcado que siempre parece ser el sujeto que pinta, recrea y analiza. Así pues, este trabajo quiere aportar en ese aspecto y, por ello, se pretende analizar y validar el papel protagónico de Ethel Gilmour en su obra, para aportar una visión que vaya más allá de otras que constantemente han sido expuestas y comentadas, algunas de las que hacen parte de los museos de Medellín. Adentrarse en otras facetas de la obra de Gilmour, sin duda, ilumina la dimensión feminista -consciente o inconscientemente- de esta artista y puede aportar perspectivas de análisis a una historia del arte colombiano escrita por las mujeres y sobre la obra de mujeres, ya que en la actualidad se han visto reclamos por parte de las nuevas generaciones de investigadoras del ámbito local como como Giraldo Escobar, quien desde su orilla, declara que «podría decirse que en la tradición colombiana sí ha habido obras realizadas por diversas artistas con fuertes preguntas acerca de la mujer, pero quizá no un arte propiamente feminista, como postura explícita, movimiento o tendencia. Y en este contexto tampoco se ha desarrollado un aparato crítico suficientemente sólido que permita dar cuenta de la indudable sensibilidad de género que sin duda recorre nuestra historia del arte por vías subterráneas que precisamente la crítica estaría llamada a visibilizar» (septiembre de 2018).

El arte es revelador y revelación y, en paralelo, está también cargado de lugares comunes. Reside en la sensibilidad de quien lee la obra, el volver la mirada sobre los detalles o giros que pasan desapercibidos, que no han sido observados o leídos. Y retomando la idea de Giraldo Escobar, la obra de Ethel es el campo en el que asoman discretamente todo tipo de revelaciones sobre lo que ha sido el cuerpo de la mujer, extendido en diferentes momentos de lo que fue su lapso de creación artística. El segundo capítulo parte justamente de una intención de poner en escena las representaciones que Gilmour dejó sobre las relaciones de las mujeres con sus vestidos, que en su obra alcanzan reflexiones sobre los íconos y las formas de los atavíos de estos cuerpos femeninos, los espacios que habitan y los elementos que las acompañan.

Este trabajo presenta algunas perspectivas derivadas del análisis de las representaciones de los cuerpos desnudos y vestidos de mujer que aparecen en la obra de

Ethel Gilmour y también interpela el entorno de estos cuerpos — en ese entorno están los elementos circundantes de los cuerpos en el cuadro; también el plano de creación de la artista y la artista misma— y para esa conversación se acudió a elementos metodológicos relacionados con la revisión de materiales bibliográficos como artículos publicados en revistas, catálogos y periódicos, además de cuatro libros sobre la artista que hasta hoy se han redactado. Las voces de algunas personas que conocieron a la artista en vida como Jorge Uribe, Imelda Ramírez, Liliana Gaviria, Elkin Restrepo, nutrieron también este tejido de memorias sobre Ethel. Sin embargo, la materia prima del análisis reside en las obras que la artista creó a lo largo de su vida. Sobre algunas de ellas se han escrito capítulos de textos y videos en los que han participado historiadores de arte, periodistas y artistas. Sus opiniones alimentaron segmentos del presente texto; sin embargo, fue la conversación con la obra la que posibilitó el ejercicio de apreciación y análisis que aparece en ambos capítulos.

En medio de esa relación con las obras, se dio un acercamiento a ciertos momentos y contextos de la historia y, puntualmente, de la historia del arte que marcaron la representación de la mujer -desnuda y vestida- y, asimismo, a la historia del vestido como dispositivo a través del cual se elabora la feminidad, con el objetivo de iluminar una senda que brinde perspectivas ante la pregunta por el cuerpo de mujer.

1. La mujer desnuda en la obra de Ethel Gilmour

1.1. Un recuento de la figura de la mujer desnuda en la historia del arte

Hasta hace poco las figuras de mujer trazadas por manos femeninas que se veían en la historia del arte eran pocas, en comparación con la cantidad de hombres que figuraban como los redactores de tratados y autores de símbolos y figuras sobre la mujer. Hay en todo ello un silencio cada vez menor que puede ser interrogado con el objetivo de conocer los giros que se han dado en el tema. Es una pregunta con varias respuestas y que engendra, a su vez, otras preguntas que se relacionan con la escritura de la historia en general y con la historia que ha sido olvidada para implantar lo que conocemos como «historia oficial». Unos nombres se leen en la historia del arte desde diferentes épocas y estilos, pero es notorio que no tenemos muchas noticias sobre la creatividad de las mujeres antes del siglo XIX. Abordaremos aquí unos nombres que han sido claves para el arte y para la narración de la historia del arte y que nos han traído hasta el presente. La participación de las mujeres en la iluminación de manuscritos medievales ha sido reconocida en colectivo, pero no hay nombres anotados puntualmente. Al respecto, sin embargo, es fundamental aclarar que no obedece solo a una cuestión de género, sino que está relacionado con la concepción social de la época sobre lo que es importante anotar y lo que no, con relación a ciertos oficios que eran considerados menores.

«Los cambios sociales y culturales, así como la aparición de nuevos lectores y patronos, pusieron fin a la hegemonía de la literatura religiosa y propiciaron la producción de más trabajos seculares, como novelas, tratados y escritos históricos, que introdujeron nuevos temas, con frecuencia de carácter secular y realista, en la iluminación» (Woronowa y Sterligow, 2014, p. 118).

En estos abundan las imágenes de mujeres en la vida campesina y pastoril, también en los romanceros y en las cortes, pero al parecer pocas o ninguna fueron pintadas por manos femeninas. «La virgen y el unicornio [La dama y el unicornio]», del *Liber de simplici medicina or Circa instans* (finales del siglo XV) atribuido a Matthaheus Platearius, es una de las más famosas iluminaciones medievales en la que se aprecia el clásico ideal femenino muy relacionado en esa época con la virgen. Fue en la década de los setenta que varias feministas se dieron a la noble labor de buscar en ese silencio sistemático y se dieron publicaciones

como *Women Artists. Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century* de Karen Peterson y J.J. Wilson (1976). Con las iluminaciones han llegado reportes de mujeres que se dedicaban al tejido y a la construcción de los tapetes, como la reina Matilde o Margaret, así sin apellidos. En *De Claris Mulieribus* (1362) — Acerca de las mujeres ilustres— de Giovanni Boccaccio figuran más de cien mujeres destacadas desde Eva, pasando por Cornificia, la poeta romana, las madres de los emperadores, las esposas de los reyes, y la Papisa Juana. Hasta nuestros días han llegado noticias de escritoras como Hildegarda de Bingen o Lubna de Córdoba o de la escultora Sabina de Steinback; y al lado, el nombre de una de las precursoras del feminismo: Christine de Pizán, filósofa y poeta veneciana, que en 1405 escribió *La ciudad de las damas* y que fundó «La Querelle de la Rose», grupo de mujeres que discutía el acceso de las mujeres al conocimiento. Fue a partir del Quattrocento que la pintura y la escultura dejaron de ser vistas como oficios mecánicos y pasaron a ser artes y con ello, se escribieron en las páginas de la historia del arte los nombres de la pintora Caterina dei Vigri, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi y Sofonisba Anguissola, en las que se daban casos de intelecto y aristocracia que las inscribía en el privilegio. Y daremos un salto que seguramente tiene otros nombres implícitos, pero todavía a mediados del año 1700 las academias se negaban a admitir a mujeres en sus aulas. La Revolución Francesa aparece como un elemento que disparó en muchos sentidos la reflexión por los derechos de las mujeres, pero continuaba el pensamiento de que la academia era para ellos. Fue en la Inglaterra victoriana que se nombró el «arte femenino», relacionado con las costumbres burguesas y lo amateur, muy ligado a lo doméstico.

Desde la perspectiva de Mayayo (2007), hay que reconocer que la década de los setenta fue un «fecundo punto de partida» (p. 44) porque en ella confluyeron diferentes iniciativas y eventos que escrutaban sobre la presencia femenina en el arte. Sin embargo, se pregunta, «un cuarto de siglo después, hasta qué punto el proyecto de hacerle un hueco a las mujeres en el discurso histórico-artístico dominante ha dado los frutos esperados». Y se responde: «Cierto es que se han incluido algunos nombres de mujeres en las historias del arte generales más influyentes como la de H.W. Janson; cierto es que varios de los grandes museos han desempolvado entre sus fondos algunos cuadros hechos por mujeres»; pero concluye que este proyecto de darle visibilidad a las mujeres artistas tiene dos problemas de

orden puramente documental: muchos de los lienzos de mujeres, por sus carencias técnicas, es decir, por ser consideradas de artes menores o que no tienen calidad en la interpretación, se han perdido para siempre. Y se adhiere al testimonio de Whitney Chadwick que opina que

La ausencia de la obra, la base en la que se asienta cualquier discurso histórico artístico tradicional, hace pensar que no seremos quizás nunca capaces de integrar completamente el arte de las mujeres en el contexto del de sus colegas y contemporáneos varones a pesar de todas las buenas palabras acerca de que el género es irrelevante cuando se habla del gran arte. (p. 47)

En ese sentido, el presente texto quiere entregar una perspectiva de estudio sobre la figura femenina en la obra de una artista que puede iluminar diferentes espectros de la historia del arte y de la representación de la mujer en Colombia, pero se hace con una convicción diferente a la de las dos escritoras que acabamos de citar porque parte de una época en la que ese rescate de legados de las mujeres es un imperativo para muchas disciplinas y porque la intención de saldar esa deuda histórica con la mujer tiene que tomarse por pedazos; frente a ese «no seremos quizás nunca capaces de integrar completamente» sí se vale rescatar lo rescatable de las obras que hasta nuestros ojos llegan. Es este un intento por pasar por la memoria algunos trazos de Ethel que no han sido tan observados como el esplendor de su Guayacán o los encantadores bodegones de las casas de los pueblos, o los estallidos de guerra que se dan en la plaza de Villa de Leyva que es el pueblo que puede ser todos los pueblos porque así lo llevó ella en la memoria (I. Ramírez, comunicación personal, mayo de 2018).

Desde la perspectiva de Linda Nochlin, la historiadora de arte feminista tiene unos retos relacionados con la deconstrucción del concepto de *genio* y con ello hace que el edificio de la historia del arte tambalee un poco por toda la relación de este concepto con el de maestría que le ha sido negada a la emocionalidad y sensibilidad atribuida a lo femenino (2001). En este sentido, aunque con la investigación de las obras de mujeres se revela su genialidad, no se trata de inscribirse en el mismo concepto sino de reescribir la historia de las mujeres en el arte desde su propio esquema de valores. Así resume Battersby la propuesta de Nochlin sobre la creación de cánones femeninos que no estén relacionados con genio o héroe:

Todavía asociamos al gran artista con tipos de personalidad —masculinos—, roles sociales determinados —masculinos— y clases de energía determinadas —masculinas—. Y, puesto que para hacer que se tome en serio la manifestación creativa de uno es preciso (en parte) ser aceptado como artista serio, las consecuencias de esta preferencia respecto de los creadores masculinos son profundas. Las mujeres que quieren crear tienen que manipular todavía conceptos estéticos tomados de una mitología y una biología que fueron profundamente antifemeninas. De manera similar, los logros de las mujeres que se las arreglaron para crear son oscurecidos por una ideología que asocia el logro cultural con las actividades de los varones. (Battersby, 1989)

Estamos entonces ante la posibilidad de darle a la mujer un espacio que le ha sido negado en medio de representaciones de su cuerpo que han sido la evidencia de la presencia masculina que observa y en ese camino, es necesario que observemos también a quienes nos observan y que en la obra de Gilmour están ampliamente representados.

Desde el panorama internacional, quedó anotado en las páginas de la historia del arte un momento de despegue, el 21 de diciembre de 1976, en el cual se dio apertura a la muestra *Women Artists: 1550-1950* en Los Ángeles County Museum of Art que fue organizada por Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin, profesoras e investigadoras, y congregaba a 83 artistas de 12 países. Este espacio temporal fue una piedra angular para visibilizar el arte hecho por mujeres más allá del canon masculino históricamente imperante ya que en él se exhibieron obras de artistas desconocidas hasta esa fecha. En esa época, en Colombia, el panorama era desolador y hasta hoy no se ha dado una exposición que congregate desde esa misma intención tantas experiencias de mujeres, sin embargo, las bienales y los salones de arte fueron espacios en los que comenzaron a aparecer en los años setenta figuras como Martha Elena Vélez, Beatriz González y Feliza Bursztyn. Antes de ello, se aprecian obras de algunas mujeres que participaron de esos espacios pero que nunca fueron mayoría. El Primer Salón Anual de Artistas Colombianos de la Biblioteca Nacional, en 1931, reportó la participación de 31 obras de mujeres y 140 de hombres -allí resultó seleccionada entre las ganadoras *Cabeza de hombre* y *muchacho* de la escultora Josefina Albarracín-, estos números evidencian claramente un desbalance entre las primeras y los segundos, pero también son rarezas ya que hubo décadas en las que las mujeres fueron una incógnita en el arte hecho en

Colombia, al brillar por su ausencia. La buena noticia es que este telón de fondo fue apreciado por la mayoría de las mujeres en medio de su proceso creativo. «En un país de machistas, ¡hágase la loca!», es una de las imágenes/ frases clásicas de Feliza Burstyn ante un panorama nacional plagado de las derivas patriarcales que permeaban, incluso, al arte. Al lado de ellas y de otras que no están mencionadas, aparece Ethel Gilmour, que, aunque no nació en Colombia, pasó más de la mitad de su vida en Medellín, de la que decía que era también su patria.

Para observar y analizar las figuras femeninas en el arte es necesario preguntarse no sólo por las obras en sí sino por el contexto que rodea a la obra. En palabras de Mayayo (2007): «analizar críticamente las representaciones del cuerpo femenino no consiste solamente en evaluar qué es lo que aparece representado, sino quién lo mira y en qué contexto, en preguntarse, en último término, dónde reside el poder de la mirada» (p. 182).

Sobre la obra de Ethel Gilmour se han redactado tres libros: *Visita*, como resultado de la investigación que realizó Imelda Ramírez para optar por el título de Magíster en Hermenéutica y Semiología del Arte, en la Universidad Nacional; el homenaje *Flores para Ethel Gilmour (1940-2008)*, de la Universidad EAFIT y el MAMM; y un compilario de su obra, la publicación más reciente, que también estuvo a cargo de Imelda Ramírez, apoyado por Davivienda y que fue lanzado en 2018. En estos libros y en los artículos de prensa revisados se encuentran tres cuestiones fundamentales: la revisión general de la obra que fue emprendida por Ramírez y en la que han participado desde el análisis y la crítica diferentes historiadores, artistas y periodistas; una fijación especial en cómo Ethel fijó en su obra el conflicto armado colombiano -en el cual el gran faltante es la mujer-, la mirada a cuestiones del paisaje y la arquitectura en Medellín y Antioquia y memorias resultantes de ejercicios con la obra de la artista o con la artista misma. Minoritariamente, se ha posado su mirada en el análisis de la mujer en la obra de Ethel, al respecto se destaca la inclusión de su obra en los análisis de Sol Astrid Giraldo Escobar, sobre todo en la *publicación Vírgenes en contravía*. Tal omisión es una de las motivaciones centrales del presente trabajo de grado, ya que, como se narrará en él, la mujer es uno de los temas o símbolos más presentes en su obra. En ese sentido, este trabajo no abordará todas las obras que incluyan figuras o símbolos femeninos en el legado de la artista, sino que revisará aquellas que tienen un tratamiento considerable de la mujer como tema central.

En cada obra aparecen retazos de lo que anunciamos en esta propuesta investigativa: la mujer, la figura femenina. A lo largo de esta investigación se mencionan también los artículos y notas de diferentes medios, en la que periodistas, historiadores, escritores o simplemente amigos de Ethel hacen referencia a sus obras y, con ello, a ese sello inexorablemente femenino que habita todo lo que pasó por el colador de su mirada. Entonces salta una pregunta: ¿por qué hacerle preguntas a la presencia de lo femenino en la pintura de Ethel? Y ante la cuestión derivan varias respuestas. El rasero que es el tiempo ha puesto en escena una cuestión justa y necesaria que expresa la investigadora Zamora (2000):

«Los hombres, desde el espacio de lo público, deliberaron con libertad racional y emocional sobre los designios que trazaron la historia, en tanto las mujeres quedaron -aparentemente- excluidas como protagonistas. Esto es lo que la historiografía conocida se ha empeñado en transmitir a lo largo del tiempo» (p. 22).

Esta es una de las bases del presente trabajo que nace del ejercicio de revisar, en clave de mujer, una serie de pinturas que dan cuenta no solo de la naturaleza femenina sino de la experiencia de ser mujer en Colombia, en un periodo específico, en este caso en los años ochenta, noventa y a comienzos del presente siglo. Esto, en un contexto de conflictos y en el que ya era latente la pregunta por la mujer en el arte colombiano, cuestión que generaciones posteriores han cuestionado desde el sesgo mayoritario que en la historia del arte se representa en la anotación de la mujer o el ideal de mujer a manos de un hombre.

En efecto, las imágenes no solo representan un mundo ya cargado de significación, sino que contribuyen, al mismo tiempo, a producir significados (Mayayo, 2007). En este sentido, este investigar la mujer en lo anecdótico y lo pictórico de Ethel Gilmour es solo una puntada en el tejido que serán las historias de las artistas colombianas, pero es una puntada certera y necesaria que acude a tres temas para desentrañar la cuestión: la mujer desnuda, la mujer vestida y un tercero -más colado en lo íntimo y lo subjetivo de la artista-: su huella en sus objetos y bocetos.

Se pretende analizar y validar el papel protagónico de la mujer en sus obras para aportar una visión que vaya más allá de aquellos elementos que ya han sido expuestos y comentados ampliamente, como la series “No ficción”, “El pueblo y el guayacán” y, en general, las obras que forman parte de los museos oficiales de Medellín.

Fernanda Núñez Becerra (1987), investigadora mexicana, anotó que:

«La historia de las mujeres [...] es un punto de partida ideológico, así como existencial; el espejo de la Historia no refleja rostros femeninos, son el suyo propio, el del otro masculino; al no entrar en la memoria la mujer está en el olvido» (p. 36).

En ese sentido, este es un intento por revisar la presencia del cuerpo de mujer en el universo pictórico de una habitante de Colombia, extranjera pero que adoptó a éste como su país de creación, y cuál fue su aporte al arte en perspectiva de género que es uno de los aportes de esta obra. Esa perspectiva de género está ligada a uno de los temas más abordados por Ethel: la mujer en sus múltiples facetas, que hasta hoy ha sido invisible en los debates sobre su obra que se reconoce sobre todo por su tratamiento del paisaje y de las casas antioqueñas. Pero casi que en todo paisaje y en toda casa pintada por Ethel está también la mujer, casi siempre de manera explícita. Pero siguiendo con Giraldo Escobar, esto ha sido una tendencia del arte nacional que en la mayoría de los casos aborda el cuerpo y el cuerpo de mujer con relación a la guerra. “Quizás por ello las preguntas por el género (y con ello el cuerpo) desde el arte apenas si se han podido realizar, o al menos no se han visibilizado con suficiencia, apabulladas por el monotema del conflicto bélico. Hasta hace muy poco, éste ha parecido ser el único horizonte de las obras y, por ende, de la crítica que las ha estudiado invariablemente desde los parámetros de la denuncia, la resiliencia simbólica y la memoria.

Se establecerá entonces un consenso sobre el enfoque de género relacionado con las reflexiones de Zamora Betancourt: “La construcción e interpretación del imaginario femenino en el arte se puede considerar como un discurso plástico particular en el que temas, iconografía, signos y símbolos tienen una consonancia peculiar si el sujeto creador es mujer, cuyas características se verán marcadas por su contexto histórico y social, y de manera especial, si ha asumido una consciencia de género” (p. 28). En la mujer desnuda de Ethel confluyen, la autorrepresentación, la denuncia de un contexto que limita el terreno de acción y pensamiento femenino, la visión de las mujeres y una reiteración iconográfica de la silueta desnuda que le da la espalda al mundo. Pero esta desnudez que es genuina y que no alcanza en la mayoría de las ocasiones una dimensión erótica, es también una manera de iluminar la idea de la grandeza de la mujer que se levanta victoriosa sobre las imposiciones de las instituciones que decretaban en su época cómo debía ser la mujer en Colombia.

La producción plástica de Ethel Gilmour es reconocida y recordada por series como *El Pueblo y el guayacán* (2008), *No Ficción* (2006), y por obras como “Él no sabe”, “Guayacán” y “Besitos para Medellín”; sobre estas existen artículos periodísticos, reseñas de apreciadores de arte y críticos, y con ellos, análisis. De hecho, algunas de estas obras en algunos grupos que conversan con el arte local, se han convertido en un símbolo asociado a su figura, algo así como una visión animista —el animismo sería creencia en que los seres y las cosas están habitadas por una fuerza sustancial que marca su relación con las experiencias del mundo— que la artista le dejó a la ciudad sobre uno de sus habitantes arbóreos más esplendorosos, una síntesis de ese paraíso -a pesar de todo- que ella encontró en Medellín, en Antioquia, que señala la fugaz majestuosidad de la vida. Sin embargo, ha sido provechoso, revelador, revisar qué más hay en su legado. Es una inmersión en la que emergen detalles como la fijación en los objetos, el conflicto armado colombiano, algunos símbolos culturales de 1990 y al lado la mujer. La mujer que es a veces ella y a veces otra, pero que es una de las apariciones constantes en sus pinturas, entonces en ese etcétera de obras que no son el Guayacán, se encuentran unas miradas de la mujer con relación a ciertos contextos, y con ello, un tejido de representaciones que suscita todas las preguntas y que motivaron el presente análisis.

Una parte de las creaciones de Ethel está cargada de asuntos políticos y, como lo indica Imelda Ramírez, esa necesidad de un arte crítico con resonancias políticas la llevó a optar por una pintura legible y comprensible, la que, a menudo, fue confundida con ingenuidad» (Universidad EAFIT y MAMM, 2010, p. 76). Como puede apreciarse en las obras *El palacio* (1986) y *Exposición en el Museo de Antioquia*, de dicha ingenuidad emergen las contiendas con una actualidad de esa época en la que la mujer fue constantemente caricaturizada y vulnerada, a través de imposiciones socialmente aceptadas como las cuadrículas físicas que han marcado la anatomía de las reinas de belleza; esas reinas que en las obras de Ethel fueron un tema que más adelante retomaremos. Pero hay en medio de esto una pregunta por un estado más cercano de lo que es la mujer real, que escapa a las tradiciones y mandatos que instaló el televisor -era el medio más consumido en la década de los noventa y en el comienzo del presente siglo- sobre su ideal y ahí están en cuerpo propio o ajeno, con Ethel siempre como espectadora.

La mirada de la extranjera está condensada en esta frase de la pintora:

«Qué color hay aquí; nunca he visto este color en mi vida. Las señoras que viven en los pueblos saben más de color que cualquier profesor de arte. Ellas pintan sus casas como si estuvieran pintando flores. Creo que en la ciudad existe un poco de miedo al color, solo México no ha tenido miedo. Yo respeto a Pedro Nel, pero sus formas son mexicanas y tiene una cosa italiana por allá; su color no es el nuestro, somos más alegres», (Visita, p. 45).

Pero en esa misma frase hay una clave al final, ese ‘nuestro, somos más alegres’ denota una apropiación del lugar, un sentirse colombiana: más aún, antioqueña; habitante de Medellín. Esa misma mirada de extranjera le permitió retratar a las mujeres que veía desde una orilla desconectada de las imposiciones locales, en las que, sin embargo, encontraba cierto encanto. Ese encanto también está reflejado en la frase, en tanto señala el conocimiento del color por parte de estas *señoras* de los pueblos, y esa palabra, ya lleva la frase por el asunto del género: son ellas las que interpelan con maestría el asunto del color; en el que, además, hay un contrario que es Pedro Nel, el símbolo patriarcal y con tintes de otras latitudes en sus obras. Ante la pregunta por lo propio, hay una idea de que son las señoras las que cargan de color las casas de los pueblos, esos pueblos que están en sus series y que nos interna en el bodegón femenino de Ethel, que también aparece ampliado más adelante como parte de este trabajo.

Vale la pena internarse en por qué son ‘femeninos’ los bodegones de Ethel Gilmour. Una de las ideas ilumina la presencia de elementos comúnmente asociados a mujeres en ellos, como puede ser el cuadro de una niña haciendo la primera comunión –Serie Hotel de Sonsón 2 (1972)-, unas muñecas sentadas en una repisa -La repisa (s.f)-, una cortina tejida o un mantel de flores -Sin título (S.f)- o unas flores cayendo -Desafortunadamente en una cocina hay que cocinar (1996)-, son estos símbolos que en Colombia se han asociado a la mujer. A esto se suma la disposición y el trazado etheliano de las formas y la elección y mezcla de colores, como puede apreciarse en la última pintura, propias del legado matriarcal antioqueño. Ese concepto, lo etheliano, resumen la consolidación de un sello personal en la obra de la artista que enfatiza en su particular acento que es de ella y no de otra pintora, esto es su feminidad subjetiva. Sin embargo, la pregunta por ese femenino en la obra de Ethel nos lleva a la espinosa cuestión de cómo nos fueron implantadas mediante la tradición unas preconcepciones de todo lo relacionado con la mujer, con las que ella juega ampliamente,

como puede apreciarse en el cajón de trasteo *Jorge haciendo frisoles* (s.f.) en el que se ve a su compañero de vida en una cocina en la que se ven imágenes marianas, pinturas de flores y unos llamativos tonos rosados y rojos en el piso y las gavetas. Hay en este cajón una insinuación de la apropiación del espacio de la cocina por parte de la mujer que la decora y la habita, y aunque el hombre entra a cocinar u observar, claramente es ajeno observador en un espacio creado por la mujer de esa casa.

Así, las delicadas pinceladas de Ethel nos internan también en la diversidad de representaciones de lo femenino, ya que la construcción de género se ha valido de aspectos del arte para establecer los linderos de lo que es o no es hecho para y por mujeres. Si estas pinturas quedaran congeladas en el tiempo y fueran vistas por un espectador de otro momento lejano de la historia, ¿pensaría que la pintó una persona del género femenino? Ello dependería de su experiencia estética del mundo, de su mirada de los colores y las formas. Hay un lugar de enunciación que Ethel marcó con su obra, que constituye su sello personal y que es evidente en estos bodegones que no señalan lo definido por un agente externo como femenino en tal bodegón, sino que señalan su acento etheliano, como lenguaje que constantemente alude a la mujer desde los elementos representados y las incrustaciones de cuerpos femeninos como vía para expresar su experiencia del mundo.

Uno de los referentes conceptuales primarios de este trabajo son los estudios de género —*Gender Studies*— y estudios culturales —*Cultural Studies*— que, como estudios universitarios, han nutrido al arte desde diversas vertientes. Las relaciones de lo femenino y lo masculino están determinadas por unos imaginarios culturales que en el siglo XX fueron puestos en cuestión desde lo académico y con ello, se desenlaza un entramado de reclamaciones sobre las preconcepciones sobre el género y su influencia en la sociedad y sobre aquellos símbolos y trazas que abundan en la historia del arte sobre qué es ser mujer y qué es ser hombre. Se considera la piedra angular del feminismo el texto *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), de Mary Wollstonecraft, que, entre otros temas, mencionó la necesidad de equidad de derechos entre mujeres y hombres en una época en la que el voto femenino era una utopía y en la que la mayoría de las mujeres vivían al amparo de hombres —padres, esposos, hermanos— que las acompañaban, ya que su acceso al trabajo y a la academia era muy limitado.

En cada lugar y época se han dado casos aislados de liderazgo femenino o discursos que, a la luz de nuestro tiempo, bien podrían llamarse feministas, basta con observar las pinturas de faraonas egipcias, y las representaciones de guerreras indígenas y las intelectuales renacentistas como Christine de Pizán. Sin embargo, fue desde la Revolución Francesa, en 1789, que se hicieron sentir con contundencia las oleadas de las primeras feministas que reclamaban libertad e igualdad de género.

Daremos un salto considerable para llegar a la materia que nos convoca: como se indicará en los siguientes párrafos, el arte siempre ha estado plagado de representaciones de la mujer, en muchos casos representadas por hombres o mujeres sin hacerse una pregunta profunda por el género femenino; y en algunos otros, inmersas en esa búsqueda. Antes de ir a las obras, vamos al concepto. Según la Real Academia Española [RAE], la palabra feminismo viene del francés «féminisme» que fue por primera vez escrito en una tesis del estudiante de medicina Ferdinand-Valérie Fanneau de la Cour que la nombró *Du féminisme et de l'infantilisme chez les tuberculeux —Del feminismo y el infantilismo en los tuberculosos—* (1871), y desde su definición se relaciona con: 1) ideología que defiende que las mujeres deben tener los mismos derechos que los hombres, y 2) movimiento que se apoya en el feminismo. Según María Moliner es la «doctrina que considera justa la igualdad de derechos entre hombres y mujeres. Movimiento encaminado a conseguir la igualdad» (*Glosario conceptos básicos*, s.f., p. 1). En 1882, la periodista Hubertine Aucliert tomó la palabra para hablar del derecho de la mujer al voto y fue en esa época que, por invitación de Víctor Hugo, se unió al periódico *L'avenir des femmes* (Porvenir de las mujeres) y en la que fundó la sociedad *El sufragio de las mujeres*. Cayendo en terrenos del arte, y más concretamente a América, destacan voces como la de Linda Nochlin y Lucy Lippard, quienes tuvieron un papel fundamental en las investigaciones y publicaciones sobre mujeres artistas de diversas latitudes y tiempos. Nochlin se pregunta por el lugar de la mujer artista en medio del arte patriarcal que ha imperado en la historia en un artículo titulado “Why Have There Been No Great Women Artist?” Publicado en *Art News*. Asimismo, revistas culturales como *Art Journal* (1972) y *Heresies* (1977).

El movimiento latente del feminismo de los sesenta y setenta encuentra una reflexión que los engloba en el ensayo “Female Imagery” de la artista Judy Chicago -en *Womanspace Journal* (1973), 1975- que pone la mirada en un «núcleo central» que tienen en común las

mujeres más allá de su orientación sexual, origen o posición intelectual. En él también participó la artista Miriam Schapiro:

«Las mujeres artistas han usado la cavidad que las define como mujeres como una armazón que permite lo opuesto a la forma en que las mujeres son visualizadas culturalmente. Esto es, ser una mujer es ser un objeto de desprecio, y así la vagina, sello de feminidad, se devalúa. La mujer artista viéndose detestada, toma esa misma marca de su hecho diferencial y, asegurándola como marca de ley de su iconografía, la establece como vehículo con el que acreditar la verdad y belleza de nuestra identidad» (citada en Jones, 1995, p. 615).

Todo esto estaba ligado a un feminismo que en el arte se llamó esencialista y que declara que las capacidades biológicas de y el sexo con el que se nace, son determinantes en el género, idea que fue cuestionada por las feministas posmodernistas de los ochenta que se apartaron de la visión de estas artistas y transgredieron la costumbre de meter en un molde inamovible a quienes pueden o no ser mujeres, máxime con teorías creadas al margen del cuerpo de la artista. Barbara Kruger, Sherrie Levine, Griselda Pollock y Rozsika Parker son algunas de estas artistas y teóricas del arte que aceptaron los nuevos conceptos que señalaron que los asuntos biológicos no son siempre determinantes del género y, con ello, cambiaron los límites impuestos a los roles femeninos y masculinos en el arte. Hubo una tercera postura feminista priorizada por Julia Kristeva y Zoé Leonard que parte una inmersión en el concepto de mujer más allá de las imposiciones que los feminismos tradicionales le han hecho; está relacionada con sacar a cada mujer de lo colectivo, para ser analizadas como individuos — con sus particularidades—. Este «feminismo de la diferencia» se rastrea en exposiciones como *Torturas voluntarias* (1972) de Annette Messenger, en la que se aprecia la similitud de las torturas medievales con los dispositivos y procedimientos estéticos a los que se someten las mujeres en su cotidianidad. En el caso de las obras de Ethel Gilmor, las referencias a estas singularidades del ser son sutiles y constantes y oscilan entre cuadros en los que se ven situaciones que en el día a día vulneran la libertad de la mujer —y que han sido normalizadas culturalmente en América Latina— como *Mirando TV* (1989) y *La Señora #3* (1989)—.

Todas estas cuestiones tuvieron su eco en América Latina sobre todo después de los años noventa. Ante eso se destacan en el arte colombiano figuras como Sonia Gutiérrez,

Mónica Meira, Clemencia Lucena, Beatriz González y Ana Mercedes Hoyos. Sin embargo, la cuestión de género es diseccionada sólo en ocasiones especiales, y ahí están cuadros como *La patria* (1905) de Débora Arango, en el que la cara y vientre de una figura femenina son picoteados por dos gallinazos sobre la bandera de Colombia, mientras un murciélago grande le abre las alas a una paloma —o espíritu santo— de apariencia masculina: todo esto como una aproximación a un país en el que la mujer es constantemente vulnerada y en el que el ideal de nación se crea a costa suya. También se generan series como *Las Históricas* de Feliza Bursztyn (1968) figuras de chatarra y aluminio que cantan o hacen sonidos similares a voces de mujeres. En medio de todas ellas está Ethel y su obra, que acogió diferentes intereses y perspectivas de la mujer rompiendo el molde que sugiere Sol Astrid Giraldo Escobar:

Hasta bien entrada la historia del arte, las mujeres fueron el objeto pasivo de la mirada del artista masculino. Incluso cuando ellas mismas pudieron acceder al mundo del arte, siguieron reproduciendo un sistema estético donde su espacio era apenas el de las musas, las heroínas, las majas vestidas o desnudas, las brujas o las diosas sensuales, roles que conformaron un canon muy establecido de la corporalidad femenina en el arte. La mujer era el objeto pasivo de la mirada del otro y no tenía una mirada propia sobre sí misma. En la contemporaneidad, el problema de la autoimagen sigue vigente. (2013. P. 263).

Marta Lucía Villafañe describe a Ethel Gilmour como una artista incómoda por el carácter testimonial de su obra y porque “su compromiso social y político que la convirtió en una molesta piedra en el zapato del arte colombiano en los últimos cuarenta años... fue la suya una obra de aquellas que descomponen a los críticos que quieren clasificar el arte y optan por eliminar de la lista lo que no se ajuste. Cumplió sencillamente con su compromiso íntimo de vida, su pintura no fue más que expresión de este y de su íntima esperanza y deseo de paz para nosotros” (2019. P. 88). Ese lugar de enunciación nace de dos cosas: de su amor por su hábitat que durante mucho tiempo fue Medellín y también de la capacidad de desplegar de una manera auténtica y personal un testimonio sobre su relación con el entorno y esto no es otra cosa diferente que generar un espacio de mujer a través de su arte. Su narrativa está cargada de un femenino que trata de remediar o reparar en el espacio plástico y que Villafañe

relaciona con pintar una historia de espanto con “la mirada dulce del que no pierde la esperanza” (p. 88) y efectivamente son varios los cuadros en los que se vislumbra esa condición sanadora de la mujer. *Retrato de un pueblo* es una de sus apariciones directas de la artista que se pinta en el cuadro llevando una paloma que en Colombia simboliza paz, a unas montañas cubiertas de incendios, desolación y guerra. Así mismo, en *Sandino* (1985) la mujer desnuda y con zapatos rojos, una similar a la que aparece en tiende la sábana en *Cien años de soledad* y que suelta la paloma en *Querido Dios, ya no puedo besar la Tierra (Chernóbil)* (s.f.), suelta también una paloma hacia una pintura del mítico revolucionario nicaragüense. Muchas veces esta mujer reparadora o aliviadora no está representada en el cuadro, pero esa misma pintora que a partir del arte entrega un espacio digno al duelo o como puede apreciarse en obras como *Homenaje a Jonathan Gilmour* (1977-2006), el microcosmos de un zoológico que armó en memoria de su sobrino muerto o en *La Dolorosa* de la serie “El rostro de Dios” en la que la imagen mariana mora en medio del horror de la guerra marcada por las cabezas que gritan bajo su manto y las montañas ardiendo. El enfoque de género en Ethel Gilmour está también relacionado con su discurso pictórico que le permite crear desde ella misma y no desde una condición ajena de acuerdos impuestos sobre ser mujer, sino desde su natural ternura.

1.2. La mujer que se eleva desnuda

Figura 1

Cien años de soledad



Nota. Ethel Gilmour, 1983. Óleo sobre tela. 154 x 138 cm. Colección privada.

La RAE define la palabra majestad, del latín *maiestas*, como «grandeza, superioridad y autoridad sobre otros», y esta definición nos permite la inmersión en la obra *Cien años de soledad* (1983), en la que la mujer se eleva desnuda colgada de una sábana en medio del cielo azul y dándole la espalda al espectador, por encima del colorido pueblo y de un grupo de monjas que demarcan el borde inferior del cuadro.

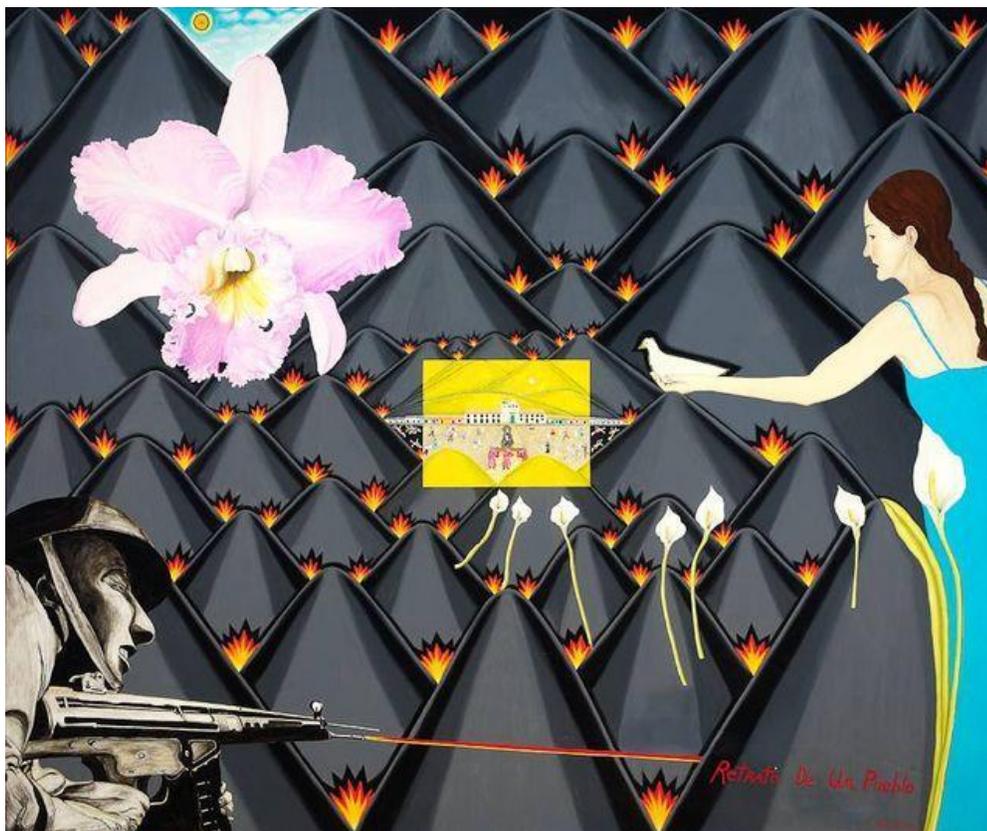
Esta escena fue elegida por Ethel para generar con ella un mestizaje entre la escena original de Gabriel García Márquez y su cuadro:

«Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerinas y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Úrsula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaron con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria» (García, 1987, p. 313).

Este fue el relato que ocasionó la revisita o la reinterpretación por parte de Ethel, que crea la imagen respetando las figuras de la sábana y la elevación, pero añade a las monjas, cuya posición en el cuadro sugiere que no pueden o no quieren mirar a la mujer que se alza en el aire. Es la libertad femenina la que está en escena, y en este sentido, lo majestuoso en la mujer está relacionado con la capacidad de elevarse sobre las mentiras instaladas por la religión, la guerra, la política y algunas otras estructuras patriarcales para ser.

Este cuadro además permite pensar en las figuras de las obras de Gabriel García Márquez como una extensión feminista del escritor. Amaranta, Santa Sofía de la Piedad, Úrsula, Pilar Ternera, y, ante todo, Remedios, como una extensión de la mujer que se basta a sí misma sin importar el contexto en el que esté. La figura repetida de las monjas, a modo de recorte, es una caricatura que permite pensar en lo uniforme, porque todas parecen iguales y están puestas en serie, como la sociedad y la masa, mientras la mujer que se eleva es una y está sola en la mitad del cuadro.

De diferentes maneras y en diferentes épocas, la mujer es abordada en las pinturas de esta artista. En 1997, Ethel pintó *Retrato de un pueblo* (1997), una de las obras que han sido expuestas en catálogos y libros como es el homenaje *Flores para Ethel Gilmour (1940-2008)* de la Universidad EAFIT y el Museo de Arte Moderno; en este trabajo retomamos dicha composición para dar cuenta de varios recursos asociados a la representación de la mujer. Hablar del contexto en el que Colombia se movía en dicha época, es iluminador para reconocer el carácter testimonial de algunas de sus obras. En esta, en particular, símbolos e imágenes dialogan con la figura femenina, con la misma Ethel, que hace parte del cuadro.

Figura 2*Retrato de un pueblo*

Nota. Ethel Gilmour. 1997. Óleo sobre tela. 168 x 200 cm. Colección Corporación Casa de Ethel y Jorge.

La década del 90 del siglo pasado fue el caldo en el que los colombianos padecieron de diferentes maneras el conflicto armado que se regó por las zonas rurales y las urbanas. Los enfrentamientos de las guerrillas y los grupos paramilitares sumados a un Estado corrupto que promovió violencia desencadenaron un fenómeno social que conocemos como desplazamiento forzado que a su vez entrañó una profunda crisis económica con efectos prolongados. En algunas obras Ethel recurría al contraste de colores oscuros para representar la guerra versus la fuerza de la vida que se expresa en tonos más claros. Cada elemento de este cuadro es clave y por eso los desmenuzaremos: el telón de fondo en el que se ven montañas y más montañas negras en la que se ven llamas ardiendo entre ellas son una simbología del fuego que cubría a Colombia de diferentes formas y de la aridez que entraña la guerra. En el país de todos los pisos térmicos, en el que abundan los verdes que son hogar

de diversas manifestaciones de flora, fauna y funga, hay una fuerza avasalladora que es el elemento de fondo de cuadro, en el cual se demarca una pequeña porción de cielo con las nubes y el sol representados desde lo naif, y ya que este es un término continuamente ligado al arte de Ethel valga una aproximación a él:

Lo naif es una tendencia a la simplicidad en la creación artística que se ha ligado a cierta inocencia en el trazo de las formas y en la elección de los colores. Algunas referencias a esta palabra aluden a personas que no se relacionan directamente con el arte, sino que se son dibujantes o artesanos sin formación artística académica. Así define Nathalia Brodskaya la palabra naif, del idioma francés: “La palabra naif (ingenuo) y sus sinónimos natural, inexperto, crédulo, simple, reflejan una cierta característica emocional que corresponde, no hace falta decirlo, perfectamente al espíritu de estos pintores sin embargo recogiendo a una fórmula de Aragón podría decirse que sería naíf creer que esta pintura es naíf” (2011). Asimismo, se ha intentado poner en paralelo con el primitivismo, corriente del arte ruso que se dedicó a la interpretación de la imaginería popular y campesina y con exponentes como El Aduanero, Henri Rousseau, cuyas obras evidenciaron la maestría y destreza dentro de esa misma idea que se tiene de lo naif desligado de lo académico; la dificultad de definir el concepto está pues ligada con la incapacidad de poner en palabras cómo existe tanta maestría en un género o estilo que ha sido relacionado con la inocencia o la simplicidad. Sin embargo, hay que destacar que ha sido aplicado por maestras y maestros del arte latinoamericano de diferentes maneras. En Colombia se destacaron en este tipo de pintura, María Villa y Lucía Durán. La compleja inocencia de lo naif aparece en diversas obras de Ethel Gilmour como recordatorio de otros apelativos con los que diversos autores definieron a quienes se suscribieron a este estilo pictórico: pintora de domingo, pintora instintiva.

En obras como *La dama del lavamanos* (1975), *Primera Comunción* (s.f.), *Reflejo en el tocador* (s.f.) y *Sin título* (s.f.), se aprecian en primero plano elementos cotidianos como carteras, vestidos, espejos, flores, representados con pinceladas inocentes y simples, pero con una notable profundidad simbólica que deja diferentes ideas en el espectador, esto define lo naif en Ethel. En el caso del óleo sobre tela *Sin título* se destaca la cartera negra con bordado, broche y bordes dorados pintados como si se tratara de una fotografía de objetos que están en una pared de color aguamarina, mientras que el clavo que sostiene la cargadera de la cartera nos da pistas del valor de la inocencia con la que la artista interpretó ese fragmento

de hogar en el que incluyó una polaroid de la ventana de una casa que mira al mar mientras pasa un barco. En esta pintura está condensado aquello que Ethel declaró sobre “aprender a ver” que fue la enseñanza que le dejó su maestro impresionista George McNeil, porque la cartera en el primer plano que tiene como ventana el ojo que la mira se relaciona indirectamente con el mar que se ve desde la ventana en la fotografía pegada en la pared, sugiriendo que dicha cartera que cuelga del clavo es tan profunda como el mar.

Esa inocencia es también evidente en la necesidad de pintar su casa, de hacer de su hogar no solo un estudio sino un espacio para representar. Y en ella están la mujer, la señora, de diferentes maneras, fijándose en los objetos mínimos, como se delata en aquellos que están puestos en las mesas de *Reflejo en el tocador* (s.f.). Así pues, “el mundo que Ethel se ha construido en un mundo abierto a lo universal, más allá del piso sexto del edificio “El Parque” y las montañas que lo enmarcan: su cultura natal y la adoptada, su tránsito por otros países y culturas, el oficio milenario de la pintura y una actitud cariñosa y amorosa con todos y todo cuanto la rodea” (Ramírez, 1993, p. 9). En cada rincón de la casa, como se ve en estas pinturas se ve el mar, la Tierra, el universo, y en medio de sus pinceladas naif, se devela un juego entre lo simple -que no tiene misterio en sus técnicas- y lo complejo -en todo, incluso en lo simple- como sello personal de la artista. Vale la pena detenerse en lo naif como fuerza constructora de universos: en el caso de *La dama del lavamanos* se interrelacionan la desnudez de la mujer que se ve en la pequeña imagen, con el lavamanos al que se acude en la intimidad del acto de limpieza y cuidado tan propios de los rituales usualmente femeninos. Son los detalles de la casa los que marcan ese “aprender a ver” en medio del cual Ethel creó sus obras.

Figura 3*Reflejo en el tocador*

Nota. S. f. Óleo y collage sobre papel. 70 x 50 cm. Colección privada.

Y justo al lado de ese cielo, se ve una orquídea en tonos lila y morados, en todo su esplendor, que seguramente fue pegada encima del cuadro después. Este elemento que, dicho sea de paso, es un emblema nacional, aparece de manera artificiosa como ese pequeño pueblo que está en el centro del cuadro y que es un fragmento de imagen construido y reconstruido en muchos momentos de su obra, ese mismo del que ya se ha dicho que es una síntesis

ficcionada de diferentes pueblos colombianos que la artista visitó en vida y que se convirtieron en un lugar común en sus obras; ambos elementos parecen contrapuesto al negro avasallador del paisaje de fondo. El centro de la imagen, ese pueblo minúsculo del que apenas se adivinan las figuras que lo transitan remite a la plaza de Villa de Leyva en Semana Santa, ya que sus minúsculas figuras cargan en procesión a una virgen mientras otras figuras humanas transitan el pueblo. El espacio del cuadro en la mitad de la pintura, que está dominado por el color amarillo -a diferencia de su primera representación llamada *Pueblo*, en la que se ve esta villa en la mitad de las montañas verdes-, no se agota en el margen de esa pequeña imagen, sino que se desparrama en el cuadro porque sus casas caen en el negro y son bordeadas con explosiones y cuerpos aparentemente muertos, tirados desnudos en el piso. Este salir del límite a partir de la anteposición de imágenes y formas ilumina el deseo de la artista que se aferra a esos retazos que, aunque pequeños, son el recuerdo de la belleza y la cotidianidad de las zonas rurales que evoca en diferentes momentos como sus recorridos del país con Jorge Uribe, su esposo. El *Retrato de un pueblo* es así el retrato de ese territorio llamado pueblo y también de Colombia como pueblo. Siete cartuchos o flores llegan hasta su cuerpo que marca el límite inferior de la derecha del cuadro y se ve su silueta, de pie con un vestido azul extendiendo una paloma blanca con su brazo izquierdo. El ave queda cerca del pueblo, justo a un lado. Pero en la esquina opuesta, en la izquierda, aparece la silueta de un soldado que dispara su fusil.

No es gratuito que Ethel haya integrado su figura en el cuadro. Una primera conjetura es que no se trata de una mera representación de ella misma, de una exploración de su cuerpo, sino que un fragmento de su cuerpo que aporta elementos al cuadro entero. En este caso es la aparición de la paloma como elemento paliativo, como símbolo casi universal de la paz, sostenida por la mujer que quiere cambiar el telón de fondo y no lo logra. En la colección de fotografías de Carolina Villegas aparece un estudio en el cual se ven cuatro retratos de la artista interactuando con una paloma, de la cual parece haberse dado la selección que inspiró la autorrepresentación en el cuadro.

«No deseo pintar la violencia, pero está aquí a un paso, al frente de mi puerta y se va colando en mis pinturas», escribió Ethel, (Ortiz, 2018) y en su obra queda constancia de la guerra como un fenómeno asociado mayoritariamente a lo masculino, ya que, aunque se delatan las mujeres como víctimas, replicantes y como espectadoras silenciosas, son figuras

de hombres las que la ejercen. Pero tanto en el cuadro como en estas palabras de la pintora es latente que la influencia del conflicto en Colombia no pedía permiso para colarse en los hogares, en las personas y, evidentemente, en el arte. En este punto es donde caemos en la sospecha de la autorrepresentación en dos aspectos: el cuadro como extensión de la figura que está inmersa en él, es decir, de Ethel; y en el sentido en que toda obra carga elementos autobiográficos.

Un detalle importante en esta imagen es que ese soldado cubierto de gris -un gris en el que se evidencia la sumatoria de tonos blancos y negros- llega, a partir de esas fórmulas alquímicas que constituyen el color, a dar la sensación de una figura de acero (la plasticidad del acero); carece de carne y sangre, cualquier cosa que le caiga le rebota, pero puede con sus disparos herir y matar a cualquier elemento vivo del cuadro. Se sabe que dispara porque de su arma sale un chorro -como elemento inocente o naif- que simula el fuego, el alcance de un arma. Es un retrato del pueblo y también de las imágenes que cubrieron los medios de comunicación de la época, casi que imágenes de archivo de lo que fue habitar Colombia en 1997. Imelda Ramírez dice que «en Ethel la inocencia es como un filo que hiere» porque desde ese ofrecer o regalar su visión del mundo, retrata realidades tan fidedignas que se revela como una reportera, es decir, que su obra es un documento en el que pueden leerse simultáneamente aspectos de la historia de Colombia y fragmentos autobiográficos. Y en algunas ocasiones aparece también como el síntoma, no tan explícito en esta como en otras obras, del cuerpo femenino que padece la guerra. En un fragmento dedicado a la obra *Mata que Dios perdona* (1996), de Patricia Bravo, se lee una referencia a la obra de Ethel con relación a la representación de Medellín que habla de ambas artistas y ambas obras: «que no hay horizontes: ya no hay nada entre el cielo y la tierra, a no ser el rojo infierno que usurpa ahora el lugar de las utopías» (Giraldo, 2020, p. 207), un cuerpo de mujer se instala allí como testigo, al igual que lo haría una y otra vez la silueta silenciosa de Ethel Gilmour en su extensa crónica de estas sangrientas décadas, en muchas de las obras a las que nos referiremos más adelante.

1.3. La mujer como testigo

Pero en esta imagen vemos un cuerpo femenino paliativo, que ofrece y entrega la paz, y desde lo plástico se da un gesto que quiere devolverle, así solo sea en el cuadro, la digna

paz a esa tierra herida que habita. La tierra herida en esta imagen no sangra, sino que se volvió negra, a veces gris.

«El artista, comparado con el que no lo es, tiene tres responsabilidades: a. ha de restituir el talento que le ha sido dado; b. sus actos, pensamientos y sentimientos, como los de todos los hombres, forman la atmósfera espiritual que aclaran o envenenan; c. Sus actos, pensamientos y sentimientos son el material de sus creaciones que contribuyen a su vez a una atmósfera espiritual», (Kandinsky, 2018. P. 126).

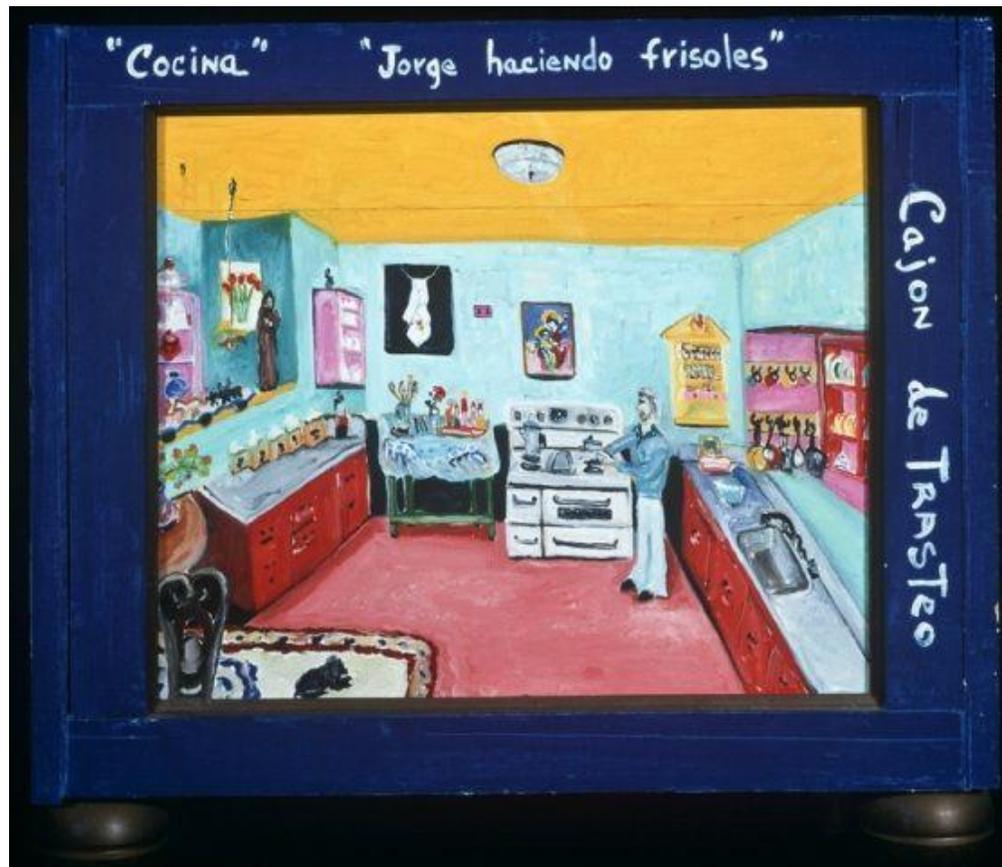
Estos tres rumbos iluminan la mediación de Ethel en eso de devolverle a la vida aquella cualidad de la mirada y el tacto que le fue dada, a modo de tributo plástico a la dignidad de la vida aún en un contexto de guerra y dolor. Su atmósfera espiritual, manifiesta en sus cuadros, se extendía conformando un todo en Ethel que hace que se desdibujen los linderos entre vida y obra, porque su manera de habitar el mundo, a Medellín, sus casas con Jorge, y como no, su cuerpo, era un ritual y un tributo. Su vida fue una obra de arte, y ese «obra de arte» no es juicio de elogio ni tiene que ver con esa alejada mirada del arte como algo bello, sino que nace de la observación de elementos de su casa. Ningún elemento de ese lugar que habitó con Jorge Uribe y sus animales de compañía por más de dos décadas, al lado del parque Bolívar, en Medellín es ajeno a su ser, no hacen parte de las pinturas o performances que puso en escena, sino de una intimidad también tejida desde el arte, de manera consciente e inconsciente.

El ready made *La vida en un pastillero. Escultura enviada a Ethel Gilmour por su amadísima hermana Gina. 2008*, el cajón de trasteo *Cocina. Jorge haciendo frisoles* y la *Silla Papa* son objetos o piezas en los que se desdibuja el lindero de obra de arte y mero utensilio. Este aspecto también marca el habitar el mundo desde el arte y es una huella de la intimidad de la mujer que despliega su sensibilidad más allá de su habilidad. Esto se relaciona con posturas opuestas o complementarias de la visión del *humanus* de Hegel: «la profundidad y altura del ánimo humano como tal, lo universalmente humano en sus alegrías y sufrimientos, sus afanes, actos y destinos» (Hegel, 1989, p. 444) y también va imbricado en lo que Pol Capdevila nombra ambigüedad del objeto y procesualidad de la experiencia, «según la cual el arte minimal está dotado de una radical ambigüedad que no permite distinguir claramente las obras de arte de las cosas, lo que le dota de una muy sospechosa

teatralidad y que es una condición del no arte» (2016, p. 81). Así, no hay una división de la obra y el habitar el mundo en Ethel ya que de muchos cuadros han surgido derivas y a veces una silueta femenina es reinterpretada y revisitada en diferentes obras.

Figura 4

Cajón de trasteo Jorge haciendo frisoles



Nota. Ethel Gilmour. S.f. Cajón de trasteo. Colección Corporación Casa de Ethel y Jorge.

1.4. Una ciudad sin piedad con los cuerpos

Pero el desnudo para Ethel Gilmour estaba lejos de los intereses eróticos y se relacionaba con su experiencia en el mundo, pero también con la denuncia. Por eso, a veces sus mujeres se antepone desnudas a los santos o a las monjas o van al bosque a observar desnudas el cielo.

Hay un hecho fundacional que acaparó a Ethel en la obra *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, y que la llevó a titular así una de sus series: el hecho de que

Remedios la bella ascendiera a los cielos en medio de sábanas, a la luz del día. Una lectura primaria al interés que la artista tuvo por este personaje ilumina la idea de que la artista vio en esa figura la encarnación de su género, de la mujer, más allá de los convencionalismos y las imposturas con las que la tratan de cargar algunos otros personajes de la novela. Ella está ahí, ya no en medio de sábanas (2007, p.112) sino agarrando la sábana y pasando sobre el pueblo en el que hay unos generales del ejército, un cuadro de una virgen con una mariposa amarilla, un barco de guerra, dos hilos de casas que conducen a una iglesia y quince monjas que custodian el margen inferior del cuadro a modo de patrulla, solo les falta el arma, pero llevan una cruz colgada del pecho. Su postura sugiere que está parada casi que en otra dimensión paralela a la de la escena del pueblo que está debajo, desdoblando la sábana o quizás cubriendo el margen superior del cuadro con ella como si quisiera cubrirlo enteramente.

Esta es una de las escenas en las que Ethel indica que, ante todas las violencias, el cuerpo de la mujer se eleva glorioso a partir de su desnudez que conlleva un pasar por encima, no solo del dolor de una patria herida de guerra sino también de una institución que ha violentado simbólicamente y fácticamente la naturaleza femenina, cargando de culpa y pecado a los cuerpos y sus sensibilidades. Pero como se indicó esta es una serie y vale la pena echar mano de la segunda imagen para aguzar las preguntas hacia los cuerpos que la integran. En esta ocasión Remedios la bella aparece más pequeña y vuela más abajo, sobre el pueblo. En la parte superior del cuadro nueve monjas se levantan con toda omnipotencia y debajo de ellas se ve una figura infantil. En el centro del cuadro una mujer desnuda en una bañera es observada por un hombre desnudo que tiene una aureola de mariposas amarillas y al cual le disparan unos coroneles gordos que aparecen con sus fusiles en el margen inferior del cuadro. Es la sociedad en la que están inmersos el hombre y la mujer que pueden ser cualquier persona desnuda y viva en un espacio sagrado o de intimidad que están vigilados por la iglesia y el Estado pero que, aun así, son el centro del cuadro porque representan la sinceridad, el espacio en el que se es quien se quiere ser, más allá de las imposturas sociales. Aquí hay un claro señalamiento a la invasión y los ataques que sufren los cuerpos y, en especial, las mujeres al manifestarse como son. Siempre habrá una amenaza sobre ella.

La figura de la mujer desnuda es en Ethel un retrato de ella y también del contexto que la acogió y al que se acogió. A veces es una figura hecha para determinada obra y otras

veces aparece un desnudo incrustado en el cuadro pero que viene siendo un retazo de otra obra previa.

«El cuerpo de la mujer, en la multiplicidad de representaciones dentro de la tradición del arte, se muestra reiteradamente bajo dos arquetipos primordiales: la maternidad (en sus vínculos con la religión o con su inseparable facultad natural) y como objeto erótico (desde la sublimación proyectiva de la imaginación masculina)» (Zamora, 2010, p. 73).

El desnudo en Ethel no es erótico, pero viene a señalar que lo erótico es un componente fundamental en la mujer y que este le ha sido vetado, que su cuerpo es pecaminoso.

«Así, parte de la corporalidad de las mujeres está condicionada por su presencia seductora y por su función nutricia, juegos simbólicos que afectan los imaginarios masculinos y femeninos en los límites de sus subjetividades. (P. 81) En los años setenta, el arte feminista ya daba muestras, en otros contextos, de temáticas incipientes que acudían a los mundos internos, a la sexualidad y al erotismo. Como tantas otras influencias que nos han alcanzado en materia de arte, estas propuestas fueron asimilándose entre las artistas mexicanas, sobre todo en la década de los ochenta» (P 98).

María Izquierdo y Frida Kahlo se salen de la representación clásica del femenino y generan laberintos narrativos diferentes. La primera revolcó sus reminiscencias de un mundo infantil y provinciano y la segunda se pintó a sí misma. Entre otras cosas son mujeres traductoras de su experiencia, que van más allá del tema de la belleza y el erotismo y narran desde su voz primigenia.

En todas las épocas, estilos y territorialidades de la historia las mujeres se han representado, contrario a lo que plantea el historiador Georges Duby: «las mujeres no se representaban a ellas mismas. Ellas eran representadas. (...) Aún hoy, es una mirada de hombre la que se fija sobre la mujer, esforzándose por reducirla o seducirla. Él espera que, a pesar de todo, las mujeres encuentren algún placer en esa mirada», (Duby, 2019, p. 56), sin embargo, ese paradigma de la mujer que está bajo el lente del hombre ha sido dominante en diversas esferas y hoy, en una época en la que los discursos feministas han puesto en cuestión las preconcepciones de los roles de mujer que fueron dados por sentado durante siglos, vale

la pena revisar el legado de Ethel, como una de las pintoras que pensó en los cuerpos de mujer, y que a partir del autorretrato, da una idea de lo que fue ser mujer en Colombia, en Medellín, en sus zapatos. La pintura fue para Ethel un encuentro consigo misma, pero adquiere dimensiones testimoniales para cualquier espectador, porque sus obras delatan una observación profunda de lo cotidiano, una inmersión en los detalles, así como se lo expresó a Ramírez (1997):

«No se tiene que ir a ningún lado, todo puede pasar en tu espacio. Cada uno de nosotros tiene su cocina y puedes pintar tu cocina. Recuerdo que llegaban estudiantes de pueblos que rechazaban sus raíces y su pueblo y ese era mi trabajo, ayudarles a reconocer el valor de lo propio, animarlos a pintar su cocina» (p. 42).

Ese mirar el espacio propio, estudiar el espacio propio motiva la autorrepresentación de la artista y la lleva a emplazar figuras representadas en cuadros puntuales en otras obras más recientes, a modo de recorte, señalando una huella que perdura. Sobre las observaciones del autorretrato en las que Eli Bartra señala unas características preponderantes como el peso que las mujeres le damos a la mirada, o las acciones repetidas en las que van cargando instrumentos o libros y una representación del color más intensa y viva que la de los pintores hombres, encontraríamos un punto de quiebre en la obra de Ethel, ya que muchas veces se pintó de espaldas o sentada mirando a lo lejos. Es importante señalar que las fotografías también son archivos para el análisis de la representación de la artista ya que, acudió a retazos de estas para emplazarlas en diferentes momentos de su obra, lo cual significaba tomar un retazo del trabajo de otro que me vio con sus ojos para representarse luego en el cuadro, en comunicación con otros elementos u objetos.

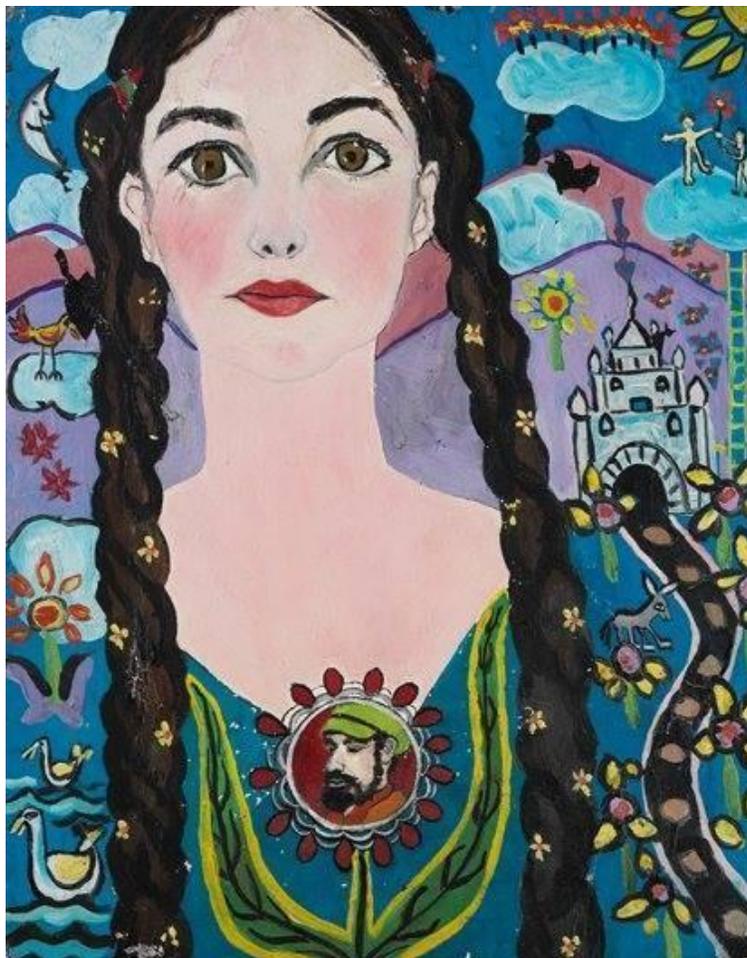
La autopercepción se puede definir como:

«El proceso por medio del cual el sujeto se constituye a sí mismo como mujer, incluyendo una serie de factores que condicionan su comportamiento, como pueden ser el ámbito familiar, la relación social, las experiencias de vida individuales y las condiciones históricas. «La autorrepresentación es la manifestación concreta de una toma de posturas sobre la identidad y la forma en que la mujer se auto percibe. Implica, en gran medida, la praxis de la autopercepción. Y la hetero percepción la hemos definido como la forma en que la otredad percibe lo que está fuera de sí misma, la manera en que observa y siente al otro». (Pech y Romeu, 2006, p. 34).

Pero esta autopercepción está también marcada por una serie de objetos, lugares, que pasan a completar el cuadro de sí mismo, porque en el accionar diario no solo es uno el que se mueve, sino que en la relación con el entorno este queda marcado por el que lo habita y en el caso de Ethel, fueron notorios los registros de sus marcas de su apropiación del mundo.

Figura 5

Autorretrato



Nota. Ethel Gilmour, ca 1973. Vinilo sobre cartón. 45 x 35 cm. Colección privada.

1.5. Una inmersión en lo epistolar

Revisar la obra de Ethel Gilmour es entrar en sus detalles. La artista se adentra en el género epistolar desde la pintura con una serie de 30 cartas a Dios en la que incluyó 30 óleos sobre lienzo de 30 x 46 centímetros cada uno y en el que se adentra en representaciones del

cuerpo de la mujer para dar un testimonio sobre lo que implicó habitar a Medellín en el lapso de 35 años que pasó en la ciudad -desde 1971 hasta 2006-. En las cartas 3, 4, 8, 9 y 11 está esa mujer desnuda que fue ella, pero en una abstracción que puede ser cualquier otra mujer que haya habitado a la Medellín de esos años. En la carta 3 un cuerpo de mujer con un aire de pintura infantil aparece rodeado de elementos como un ángel, una flor sembrada, alguien que yace en una cama con un cristo en la pared, un bólido que pasa por el cielo y varios ángeles, todo esto enmarcado a su vez por nueve cuerpos femeninos sangrantes que desprenden un hilo de sangre que marca el borde de cuadro. En la figura 4, se ve el mensaje *Flores por Dios* y de fondo una matera con grabado similar al de las lozas de El Carmen de Viboral con flores amarillas, encima de esto parece flotar de espalda la figura desnuda de una mujer. En la carta 8, quince cuerpos de mujeres aparecen bailando desnudas al frente de una torre llenas de iglesias, las figuras que parecen de plastilina están en movimiento. En la 9, tres mujeres desnudas suben una calle de Medellín en medio de edificios altos y casas de una sola planta, entre los cuales se distingue el Coltejer. Una de estas mujeres desprende un hilo de sangre que bordea todo el cuadro.

En una época en las que nuevas generaciones ponen en cuestión los roles de género y en la que la figura de la mujer viene siendo liberada de ciertas cargas estructurales con las que han marcado sus roles, vale un acercamiento desde el arte a quienes reflexionaron sobre estas cuestiones desde sus áreas de desempeño. Ethel Gilmour fue testigo de una transición en la que las mujeres de Colombia tenían que convivir con diferentes violencias: la que históricamente caminó con el patriarcado, la de la guerra cruda que se desenlazó entre paramilitares, guerrillas y gobiernos, la de la iglesia, la de los medios de comunicación. En medio de balas y bombas, en la Medellín de los noventa se instalaron unos pactos de mujer que implantaron unas estéticas de mujer que viajaron a través de revistas, periódicos, telenovelas, comerciales, noticieros, que repartían las bases de una doble moral en la que la mujer quedaba herida de muerte, por el dolor de la guerra, por las imposiciones de los medios. La aparición de estas cartas a un ser supremo, con el que habló en diferentes momentos de su obra, no es menor, ya que, aunque dudó abierta y mordazmente de su existencia, ensalzó la fe y las esperanzas del pueblo depositada en todo tipo de imaginaria popular. En estas escenas que ha querido poner a disposición de dios, está la imagen de aquella que sangra en su desnudez, a veces por atreverse a ser. Es un clamor que se levanta

sobre las calles y está relacionado con un espacio -el espacio del cuadro- en el que ella puede ser libre y su libertad en medio del dolor es la desnudez que trasciende acá el valor estético y va a la denuncia porque se ha mencionado en varias ocasiones que Ethel se entregaba a aquello que llamaba su alma. «La asiste siempre la convicción de que la vida debe ser vivida con intensidad, bien sea produciendo litografía en el París de la revolución del 68, aprendiendo quechua de los niños bolivianos o sumergida por cuatro décadas en la realidad colombiana» (Fernández. 2009, p. 69), y en esa medida, ella no se desligó del ritual de pintar su experiencia en cuerpo femenino que termina siendo la experiencia de una mujer que se inscribe en Medellín como territorio de vida.

Si bien ha sido el *Guayacán amarillo* el emblema más conocido de esta artista, la mujer desnuda es uno de esos retazos simbólicos comunes en sus pinturas en los que se reinterpreta esta figura de mujer que debe ser revisado atentamente. En el caso de estas cartas, «Esa mujer es también un grito desesperado y sangrante, quizás agonizante, sobre las implicaciones de lo femenino en esa Medellín. No obstante carga asimismo la libertad de estar desnuda en medio del dolor y también en el acto de amor. En ella confluyen la mirada de la otredad y al mismo tiempo la del lugareño» (Villafañe, p. 60).

En una época en que las nuevas generaciones desmontan diferentes batallas para reivindicar a la mujer como ser diverso e incluir la conversación sobre los géneros, es necesario reconocer a quienes abordaron desde sus áreas de estudio y sus rituales de vida este imperativo de la mujer en el territorio antioqueño: «La obra de Ethel recuerda obras de otros grandes. La brutal claridad de la reina de belleza desfilando con su traje rojo coronado en medio del horror del holocausto del Palacio de Justicia» (Ídem, p. 61).

La suya no es la mirada soberbia del primer mundo que nos mira por encima del hombro para resaltar nuestras tragedias. Es la de una artista condolidada que en medio de su fascinación por la belleza también percibe los estragos del conflicto. En este punto, es una obra que incursiona en el collage ya que en algunos casos parte de la imagen recortada -herencia de su cuñado Juan Camilo Uribe- para elaborar serie y cuadros, esto es, la mujer desnuda de espalda es estudiada en su simpleza para incrustarse luego en varias obras; y en el arte pop, en tanto conviven en el cuadro elementos históricos y estéticos que muchas veces devienen en el juego con el espectador. Así, la desnudez de Ethel puede ser analizada desde su función narrativa o histórica, o su situación estética que a veces es capital. Cabe anotar

que la simpleza, en algunos casos- de sus figuras de mujer, cuyos cuerpos son a veces el mero trazo, viene dada por su contexto.

En la línea de lo expresado por Fernández Uribe, ese vivir la vida con intensidad está teñido por el origen de Ethel, en el cual no sólo confluyen rasgos territoriales que ella nombraba desde las similitudes que tenía el sur de los Estados Unidos -nació en Cleveland, Ohio y creció en Carolina del Sur- con Medellín y Antioquia; sino que va anclado con su linaje materno que destellan en una sensibilidad que capta lo sagrado de los pequeños detalles, como lo expresa en algunos pequeños ensayos compilados en el homenaje *Flores para Ethel Gilmour (1940-2008)*. En *El campo y la ciudad* relata un día en medio del viaje que hizo a la finca de su tía Isabell, en el que decide lavarse el pelo y luego solo se lava los dientes, aparece esta narración:

«Al final de ese día, tirada en la cama, oí los sonidos de la noche. Cada animalito emitía un sonido, que juntos sonaban como la música de una gran orquesta. Cerré los ojos y me fui hundiendo en el sueño, olvidándome del estrépito y del ritmo de la ciudad, esperando la llegada de un nuevo día en el campo».

Hay un observar el mundo desde la mirada de la mujer latente en Ethel Gilmour. En este punto iremos a la mirada de mujer que resiste ante un mundo eminentemente masculinizado, hasta el final de su vida. Pero ¿cómo entender ese concepto de la mirada de la mujer? Lo femenino es ante todo una construcción y en medio de esa construcción que viene de lo humano y no de la fábrica, la historia del arte ha estado plagada de imágenes de mujer que constituyen el esquema del *male gaze* ante las figuras femeninas.

«La mujer, pues, habita el orden patriarcal en tanto que significante para el otro masculino, aprisionada en un orden simbólico en el que el hombre puede dar rienda suelta a sus fantasías y obsesiones a través de órdenes lingüísticas que impone sobre la silenciosa imagen de la mujer, que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo» (Mulvey, p. 366).

Esta referencia directa al cine puede ser aplicada a siglos de pintura, en los que encontramos la figura de la mujer idealizada por el hombre en cada vanguardia; hay en Ethel Gilmour una intención de representarse que puede ser examinada a partir de la narrativa de Mulvey que asegura que «existe un gran abismo que nos separa de asuntos importantes para el inconsciente femenino, cuestiones que la teoría falocéntrica considera irrelevantes» (ídem),

y que, más allá de las que menciona la autora, podrían añadirse las que pone en escena Ethel, relacionadas con la libertad de ser en el mundo lo que el ser dicta y permitirse anhelar, desear (el deseo más allá de lo sexual) y a partir de eso vivir sin pedir permiso. Cuando Jorge Uribe (comunicación personal, 2019) narra que Ethel creía que podía llegar desde Bolivia a Colombia en bicicleta en pocas horas para encontrarlo, hay una trasgresión de la línea geográfica pero también una supremacía del anhelo que la llevó a vivir y a pintar desde lo genuino y a desplegar su docencia a partir de lo vivencial, como lo narra Ana Cristina Abad Restrepo:

«Cuando Ethel se paraba detrás de mí, me hacía jugar con los colores como si fuese una melodía, me tapaba partes de lo que estaba pintando para que viera la importancia de lo que hacía, jugaba con los pinceles, se reía a carcajadas cuando lográbamos algo interesante» (2009, p. 86).

Ese lado íntimo que se revelaba un poco en las pinturas y, sobre todo, en su manera de vivir el arte más allá de lo representado, más allá de sus creaciones, da la sensación de que Ethel adaptaba el arte como una manera muy personal de asumir la vida. Y en esa vindicación se da un asomo de libertad femenina del que Virginia Woolf escribió sobre la mujer en el ámbito literario. En cuanto a las artes plásticas este elemento fue escasamente explorado y teorizado en el siglo pasado como lo indica Pollock: «argumentaría que el arte realizado por mujeres es diferente pero no de maneras que podamos fácilmente reconocer o entender. Pero la diferencia no solo significa ‘diferente de’... Las prácticas artísticas de las mujeres requieren descifrarse» (1996. XVII). Sin duda en el presente siglo diferentes disciplinas o saberes, entre ellas la historia del arte han asumido el compromiso de mirar el pasado con ojos de mujer para poner en escena aquellas maneras de vivir y ver las obras que huyeron, a su modo, de la idea imperante de mujer que durante siglos avasalló el discurso femenino.

Al respecto, había escrito Lucy Lippard en 1995 que las artes visuales de las mujeres tenían algunas marcas generales como

«Una ubicua bolsa lineal o forma parabólica que se vuelve sobre sí misma; capas, estratos o velos; una indefinible liviandad o flexibilidad en el tratamiento; ventanas; contenido autobiográfico; animales; flores; un cierto tipo de fragmentación; un nuevo gusto por los rosas y los pasteles y por colores nebulosos efímeros que acostumbraban

a ser tabú a menos que una mujer quiera ser tachada de hacer un ‘arte femenino» (P. 57, 58). Y complementa Eli Bartra que «también las artes visuales tienden a representar más mujeres y niños que sujetos masculinos» (2018, p. 45).

En la pintura al óleo sobre madera *Adiós a lo bello* de la serie *Un día y cielo azul* (2003), la artista pintó varios cuerpos de mujer sangrantes y gritando y en el centro están los cuencos de un bodegón de Giorgio Morandi, la inscripción central es una exclamación en la que conviven la vida y la muerte: «Adiós a lo bello, adiós, Morandi». Tendríamos que retomar el contexto en el que la artista pintó esta obra que fue en el momento en que se dio cuenta de que la aquejaba una enfermedad,, entonces es también una carta de despedida en la que su ser femenino es representado en varios cuerpos que padecen; también es una referencia a la plasticidad de lo bello encuadrada en aquellos objetos que hacen parte de las búsquedas del arte clásico ante el dolor de la carne y de la mujer que está viva y padece y sangra, sangra como si fuera muchas.

«Hay que tomar en cuenta que lo femenino no se refiere únicamente al estereotipo; son múltiples las características de lo femenino, pero intrínsecas al género femenino» (Ídem, p. 49) y en contra de una mirada tradicional de mujer, diremos que acá nos referimos a mujer como género y no como sexo. En esa mirada de mujer tan necesaria para el arte se movía el acto de representación de Ethel, lejana a la rigidez académica -aunque inmersa en el ámbito universitario, por su despliegue como docente de la carrera de Arte en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín- y a las dictaduras de los procesos de creación, ella instaló, no sólo un sello personal con sus creaciones sino con su habitar a Medellín. En su obra hay diferentes referencias a ser mujer más allá de los moldes, cuestión que examinaremos en el capítulo siguiente.

«¿La historia del arte feminista debe contentarse con redescubrir mujeres artistas y reevaluar su contribución al arte? ¿No se trata, más bien, de una auténtica reinención feminista de la disciplina ´ historia del arte ´ para revelar el sexismo estructural de su discurso fundamental en el orden patriarcal? [...] El saber es una cuestión política, de posición, de intereses, de perspectivas y de poder. La historia del arte en tanto que discurso e institución, sostiene un orden del poder investido por el deseo masculino». (Pollock, Griselda: *Histoire et politique: l’histoire de l’art peut-elle survivre au féminisme?* en Ferrer, M. & Michaud, Y. (eds.): op. cit. (1994). Págs. 63 y 90).

La inmensa mayoría de los desnudos realizados en el mundo se insertan dentro de lo que podríamos llamar lo tradicional, «en la medida en que no rompen con el canon de belleza, juventud, inmovilidad, inactividad que ha imperado en este género. Pero, sobre todo en épocas recientes, se han presentado desnudos y también se han realizados performances con desnudos, que rompen con el canon, que muestran —o utilizan— el cuerpo desnudo femenino de maneras harto diferentes frente a lo dominante» (Bartra, 2018, p. 218). Pero no todos los desnudos de Ethel están en la línea de un cuerpo de mujer en relación con las tragedias colombianas, con los juegos de la iglesia y el patriarcado, no todas las mujeres que figuran desnudas en Ethel se levantan ante las imposiciones naturalizadas por la sociedad; también encontramos desnudos que delatan el simple disfrute de la corporeidad. En este sentido la pintura de Ethel Gilmour aporta una inmersión en la mujer, en la que la representación del cuerpo desnudo, sobre todo si se considera su momento de elaboración - el pasado siglo-, se sale del canon. *Reflejo en el tocador* es una obra que juega con la perspectiva y en su centro una mujer desnuda se revela en la intimidad de lo que parece ser un baño o un cuarto femenino en cuya pared llena de rosas se incrusta el espejo. La actitud de dicha mujer es contemplativa y sugiere una mirada a sí misma. Este mismo sentido de lo femenino está presente en todo el cuadro más allá de la figura femenina, es un holograma tácito en el que figura la delicadeza y el colorido que se asocia a la mujer. Así mismo, la serie de dos pinturas *Zapatos rojos* s.f., que se preserva en la colección del Museo Universidad de Antioquia —MUUA—, ambas obras muestran a Ethel sentada en una silla contemplativa, su mirada se pierde en los tonos grises y blancos en los cuales destellan sus zapatos rojos. Está observando cuerpos desnudos. En el primer cuadro el de una mujer en movimiento, en el segundo, un hombre que parece una estatua. En estos cuadros es latente la contemplación del ser que está más allá de sus adornos, pero en juego con los adornos de la mujer. Se trata de collages en los que la figura de la artista es el retazo que está sobre el cuadro, es un fragmento fotográfico que apenas ha sido compuesto. *The gaze, gazing*, intraducible, la intensa mirada. John Berger, los hombres miran activamente a un sujeto pasivo femenino. (2009, p. 30).

La figura observada, los cuerpos desnudos, también son retazos, así como ese pueblo que está en la memoria de Ethel y que se repite en sus cuadros, que como lo expresó Imelda Ramírez:

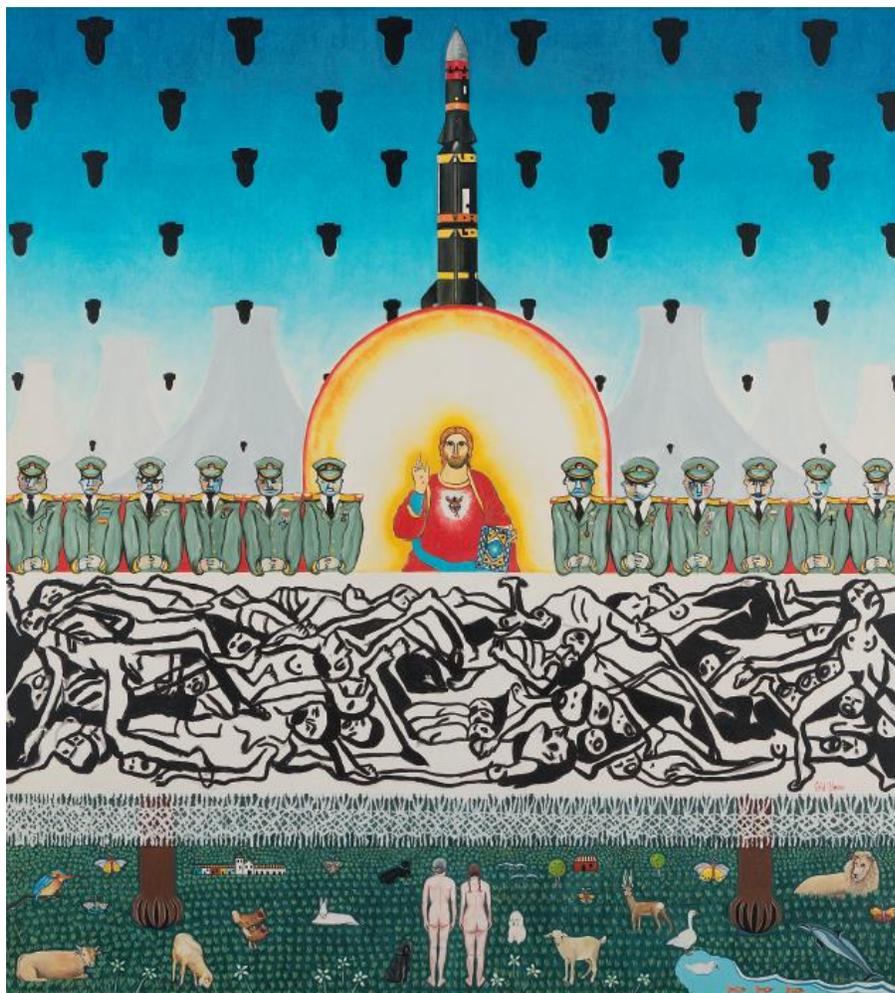
«Es un pueblo que queda en la imaginación, un lugar creado por Ethel, en el que confluye el encanto y el colorido de la ruralidad colombiana, se parece a Villa de Leyva, pero es una apropiación de Ethel de todos los pueblos colombianos que vivían en su corazón» (Imelda Ramírez, comunicación personal, 2017).

En el caso del cajón *Buscando el mar* en el que figuras femeninas desnudas sostienen una mesa en la que se destacan elementos marinos como conchas de nácar y caracoles hay una evocación a la mujer como elemento originario del mundo, es un conjunto de cuerpos el que sostiene ese origen que es el mar.

Vives (2021) destaca que esta representación del retazo o de los elementos del collage tienen que ver con lo que Arthur Danto nombra como apropiacionismo:

«No obstante, Gilmour utiliza la estrategia apropiacionista con otro fin, a saber, demostrar cómo se conjugan en la realidad colombiana la belleza y el horror en un movimiento que algunos podrían calificar como perverso. Así, Gilmour sustrae imágenes de un contexto y las sitúa en otro, que en la mayoría de los casos funciona como un telón antagónico, el cual da como resultado el encuentro de dos visiones del mundo con las que se tejen reflexiones sobre lo que significa vivir en medio de la violencia, pero aferrándose a los ideales de la paz, la belleza y la alegría» (p. 17).

La mujer que huye del control patriarcal y de la iglesia es latente en dos obras *Sin título*, y *La mujer barriendo con San Martín de Porres*. En la segunda una mujer yace desnuda en el piso en la mitad de una vía de lo que parece un pueblo, viene caminando por la calle y frente a ella un cura con su sotana. La posición de la mujer en el piso es retadora para esa figura que camina casi abstracta, porque su desnudez no cesa y es lo que tiene al frente, tanto el cura como el espectador. De la misma manera, la tercera obra, la mujer barre desnuda, en su casa, frente a la figura de San Martín de Porres, es también una anteposición al ornamento de los santos y las figuras religiosas.

Figura 6*La última cena*

Nota. Ethel Gilmour, 1983. Óleo sobre tela. 150 x 137 cm. Colección privada.

«Lo mismo que el placer de las mujeres, sus especificidades y su escasa materialidad (contrapuesta a la patente aparición de la descarga seminal masculina), los estados liminales del cuerpo son negados como obscenos, como impropios, son relegados a la privacidad o al tabú. Producen asco, producen miedo, producen risa» (Intrépidas y sucias. p.18).

Esta negación por parte de los entes religiosos -la iglesia como autoridad máxima en Colombia- y tácitamente por pactos de los gobiernos y las causas políticas o de guerra, son enfrentadas o borradas en Gilmour a partir de las poses y los cuerpos desnudos de mujer, que

resisten a dichas figuras desde su propia naturaleza, como elementos disruptivos y predominantes en el cuadro o la escena, no tanto por el tamaño, el color o la proporción, sino por la acción que ejecutan o por su simple aparición plásticas. En el caso de la pintura ‘Sin título’, la mujer está echada sobre la calle con una pierna cruzada sobre otra, no le importa el paso del cura, es su posición natural y cómoda la que prevalece en la escena. Nos recuerda a *Malgré tout*, escultura de Jesús F. Contreras por la estrafalaria posición de la mujer. Una de las revelaciones de ese gesto de la mujer que está en contraposición al cura que viene en camino y está tocando su cuerpo se relaciona con cerrarle el paso a la dominación de la iglesia en el cuadro y sentir y descubrir el propio cuerpo. Así ella yace en su desnudez sin algún reparo ante el transeúnte que además es una lámina dentro del cuadro y en ese sentido encontramos en esta obra una radical oposición al patriarcado eclesiástico.

Figura 7

Sin título



Nota. Ethel Gilmour, s.f. Óleo sobre papel. 69 x 49 cm. Colección privada.

1.6. Las vírgenes de Ethel y la imaginaria popular

Figura 8

Que la Virgen lo acompañe



Nota. Ethel Gilmour, 1991. Óleo sobre tela. 114 x 125 cm. Colección Corporación Casa de Ethel y Jorge.

Como parte de las mujeres que se ven en la obra de Ethel Gilmour, está la figura de la virgen que hizo parte de ella en diferentes momentos. En el anecdotario de la violencia de los años ochenta y noventa en Medellín están las vírgenes de Ethel que fueron refugio entre mares de balas y amuletos de protección. Vale la pena repasar la historia de las vírgenes del Metro para entender la simbología y el poder de esta imagen en la ciudad, Sobre todo en el contexto de lo que representaba para los ejércitos del narcotráfico y las bandas criminales

que ya habían instalado en Sabaneta un lugar para el culto a su patrona, la María Auxiliadora; ante esto, Giraldo (2020) expone: «este fenómeno fue registrado en 1994 por la novela de Fernando Vallejo *La virgen de los sicarios*, cuya primera portada, a propósito, fue ilustrada por Ethel Gilmour (una imagen que después se reproducirá en grandes dimensiones en la Estación de Envigado del metro de Medellín)» (p. 217); unos años después, en el 2000, sería retomada por la película del mismo nombre de Barbet Schroeder, la cual terminaría dándole una profusa exposición internacional a un tema hasta entonces local.

La instalación de las vírgenes que se ven en ciertas estaciones del Metro está relacionada con una decisión de la administración local de la época asesorados por la artista Dora Ramírez, quien les recomendó que, ante la cantidad de carro bombas y amenazas que en ese momento se daban en la ciudad, lo mejor era proteger los vagones y las estaciones, y qué mejor manera que instalando un símbolo que les inspirara respeto. El único era la virgen. El milagro sucedió: el Metro de Medellín quedó protegido. Muchos artistas de la ciudad se resintieron ante la decisión, que además restaba la posibilidad de instalar una galería de arte en las estaciones del Metro, sin embargo, el milagro estaba hecho, la violencia no tocaría al Metro porque este había sido encomendado a las vírgenes.

Hay en las figuras marianas y en la imaginería popular de santos que se asoma en la obra de Ethel una evidencia de su admiración por la fe, la persistencia y la inocencia del creyente que le entrega a ella un país en llamas para que lo repare y lo cuide. *El papa y la Virgen de Cracovia*, *La virgen del Giotto en Medellín*, *Que la virgen los acompañe*, *Que Dios nos proteja*, *Noticias*, *La señora 4*, *La señora 5*, la «*María Auxiliadora*» de la Estación Itagüí del Metro, *Retrato de un pueblo*, *Después, 1492* y *Tríptico de Colombia*, son las obras en las que se ve la representación mariana, bien sea el centro del cuadro o un retazo dentro de otra imagen.

En algunas series como *La señora* y en obras como *Retrato del mundo*, se aprecian también figuras religiosas y personajes femeninos. Aunque esta es una de las historias más visibles, han sido muchos más los episodios protagonizados por estas imágenes que demuestran la vigencia actual de este intrincado matrimonio sacro-político. Cuando una bomba explota en el Parque Lleras en el 2001, la memoria del hecho se tramita alrededor de una Virgen María, instalada como memorial, pero también a modo de fetiche protector. Ethel Gilmour, retomando una tradición inaugurada por Débora Arango y Carlos Correa, muestra

cómo este cuerpo simbólico parece incapaz de asumir este rol restaurador en la actualidad con su Virgen de Giotto llorando en Medellín, donde la imagen renacentista se encuentra inerme frente a la violencia que amenaza con arrasar a los habitantes de la ciudad. Jesús Abad Colorado registra Cristos que ya no protegen, sino que deben ser protegidos por sus fieles, quienes los salvan de los fragores bélicos como su pertenencia más preciada.

Para entrar a ver las múltiples dimensiones que tiene el cuerpo de la mujer en la obra de Gilmour anotaremos algunas consideraciones sobre las vírgenes, iluminadas por la lectura de *Ciudad cuerpo a cuerpo* (2015), de Sol Astrid Giraldo, en la que aclara que para su lectura el cuerpo no es un cuerpo biológico sino una construcción histórica, cultural, social y política. Cada sociedad y época piensa, vive e imagina el cuerpo de una manera diferente, simbolizando a través de él diferentes concepciones del mundo. A su vez, las obras de arte que pretenden recrearlo repiten alimentan y difunden estas concepciones. Así, representar un cuerpo es representar un orden social, por un lado, pero también una forma de afirmarlo e imponerlo.

Es importante señalar que en los trazos de las figuras desnudas de Ethel encontramos unas muy detalladas o cuidadas como pueden ser las de las pinturas *Reflejo en el tocador* (s.f.), *Quiero ver el bosque* (s.f.), *Retrato en la bañera con perro* (1979) e, incluso, las de la serie *Reinas*, que no están desnudas del todo pero que permiten acoger la idea de un cuerpo formal ante las imágenes relacionadas con la guerra, en las que las figuras se desdibujan hasta perder su definición, como es el caso de las obras *Bomba en el edificio del DAS* (1989) y *Las flores florecen* (2006) y *Adiós a lo bello* (s.f.). En estas últimas obras hay tres momentos relacionados con la entrada de la violencia a su vida: la primera fue una escena del dramático entorno nacional que apareció en su televisor y que reporta la violencia en Colombia y la segunda y la tercera hacen parte de la incursión del cáncer en su vida. De hecho, la segunda hace parte de una serie que nombró *Sobre el cáncer*.

Figura 9*Inauguración en el Museo de Antioquia*

Nota. Ethel Gilmour, 1984. Óleo sobre papel. 37x 34 cm. Colección Corporación Casa de Jorge y Ethel.

En la obra *Exposición de Botero en el Museo de Antioquia* hay una pregunta latente por lo que ha sido el cuerpo de la mujer en Medellín. En el cuadro aparecen cinco personas además del tumulto de fondo y una escultura de Fernando Botero de gran volumen. El presidente, su esposa, el pintor y otro hombre miran la figura robusta. Un detalle aparece se revela en medio del gentío y los trajes formales de las figuras vestidas que asisten a la magna exposición: la escultura robusta que le tapa la cara a una mujer que luce un traje azul. Tampoco se ve bien su cuerpo. Esta puede ser una referencia directa a la imposición de un molde de lo que debería ser el cuerpo de mujer que además desconoce o niega la pluralidad de ese cuerpo a partir de la figuración de la gorda que ha sido emblema en las plazas de los parques del centro de la ciudad y en las diapositivas turísticas de Antioquia. También en la imagen aparecen otros cuerpos femeninos en la pintura vestidos formalmente y cumpliendo

el performance social de las parejas que son invitadas a las exposiciones y las señoras que acompañan a sus maridos a ver las esculturas, pero que bajo un uniforme similar se desdibujan.

Sin embargo, el elemento central en esta pintura es la escultural figura, aparentemente de bronce, que tapa la cara de la mujer que asiste a la exposición, relacionado con la invisibilización de lo femenino que se ha naturalizado de maneras simbólicas y fácticas en Colombia, un país en el que los fenómenos de la guerra impusieron unas dinámicas de dominación en las décadas de los 80 y 90 que continúan instaladas en la concepción de la estética y moral de sus habitantes. Aunque los estudios de género y el feminismo se han instalado en ciertas academias, el cuerpo de mujer ha sido mutilado simbólicamente desde lo social. Las valoraciones de la perspectiva masculina de cómo debe ser, qué debe tener o cómo se debe comportar el cuerpo de mujer han fijado unos cánones que dictaminan desde los modos hasta los modales para asumir un rol, todo para guardar el canon de lo que es correcto o permitido de acuerdo al género. Hoy, cuando las nuevas generaciones han borrado el límite académico de los *gender studies* y se han naturalizado las preguntas por el género como construcción social, se hace necesario revisar estas representaciones de una época en la que pocos se preguntaban por los cuerpos de mujer más allá de lo autorizado. Ante la influencia de los cuerpos expuestos en la plaza o aquellos que figuran como patrones estéticos en los medios de comunicación, marcando con tiranía cómo ser o no ser, está el mensaje sutil de Ethel que susurra que la cara de una señora fue ocultada en el cuadro por una estructura dura de bronce que además divide violentamente el espacio en el que está reunida con otros. Es la escenificación del impacto del cuerpo público que se cuela en el pensamiento y las actitudes de las mujeres. Giraldo (2017) introduce esa pregunta necesaria para llegar a ver qué es realmente lo que pasa con los cuerpos de mujer:

«Miremos esos ‘cuerpos públicos’, indagemos por los ideales y los discursos que los han hecho posibles. Miremos el sistema de exclusiones y jerarquías, los mundos que instauran y los que niegan. Miremos el conjunto, con sus actores protagónicos y sus actores de reparto, como un organismo vivo, matriz de los cuerpos de Medellín» (P.86).

La glorificación de la guerra está presente en el espacio público de diferentes ciudades colombianas, en ellas moran estatuas históricas de guerreros próceres; muchas calles y

parques fueron nombrados en honor a los patriarcas que libraron las batallas que configuraron los territorios en los que están inscritas las ciudades, y, puntualmente en Medellín, aparece la figura de ‘La gorda de Botero’ como un algo más que se contrapone a cuerpos como el de Pedro Justo Berrío porque, además, fue instalada mucho después, es decir, llegó como algo más moderno:

«Si Pedro Justo es historia, contención, gravedad, virtudes cívicas y políticas que se erigen a cambio de sacrificar su cuerpo de carne y hueso; la Gorda sin historia, es sobre todo carne y nada más que carne. Exceso de feminidad biológica frente al exceso de masculinidad cívica del héroe... No hay que pedirle milagros, ni portarse bien frente a ella. Su mayor atractivo es quizá su absoluta Democracia» (Giraldo, 2017, p 101).

Las mujeres de Medellín han crecido entonces entre dos ámbitos antónimos, la luz — del heroísmo masculino— y la oscuridad de lo que es deseable y al mismo tiempo, abominable y que se manifiesta en unos moldes o cuerpos de mujer muchas veces fabricados por los hombres desde el deseo de lo que debe ser un cuerpo de mujer. Al otro lado de esa frontera está el cuerpo de cada mujer, desde lo subjetivo, desde lo que escapa a la mirada masculina o a los roles en los que tradicionalmente se ha inscrito la mujer. Estas figuras capitales de lo que era ser mujer en Medellín y de la naturaleza de las pinturas y esculturas de los cuerpos femeninos encontraron su contrapeso en obras como *Esquizofrenia* (s.f) o *Matilde posando como actriz retirada* (s.f.) de Débora Arango, que fueron imágenes que pusieron en cuestión la tradicional mirada del cuerpo de mujer y que abrieron el camino para que otras artistas como Gilmour dejara un rastro sobre la mujer desde su orilla.

La Medellín de los 90 ofrecía un desolador panorama dominado por el narcotráfico, los carros bomba y la politiquería, ¿dónde estaba la mujer en ese contexto tan estrecho? En ese sentido las pinturas de Ethel adquieren el carácter testimonial, en ellas se ven los cuerpos de las madres que lloran a sus hijos, las mujeres de arriba — de las altas clases— y las mujeres de abajo — de los estratos bajos—, las reinas de Cartagena, las señoras de la casa, las mujeres que acompañaban a los poderosos, y claro está, su figura, como la mujer que se duele. Ah, y la virgen dolorosa, como símbolo de la fe y el dolor del pueblo en el que no cabía la otra mujer que pintó elevándose gloriosa en *Cien años de soledad*.

Figura 10*La Dolorosa*

Nota. Serie El rostro de Dios. Ethel Gilmour, 1991. Oleo sobre tela. 75x 75 cm. Corporación Casa de Ethel y Jorge.

Como parte de ese deber ser de la mujer que está en el espacio público hay otras figuras que están emplazadas en Medellín. Una de las más importantes y que es continuamente revisitada en la obra de Gilmour es la virgen, *la patrona* de estas tierras antioqueñas que, como señala Londoño:

«El primer cuerpo simbólico que llegó fue el de la Virgen de la Candelaria. Es ella la figura religiosa que presidió el establecimiento de la ciudad, con cuya historia, desde sus más tempranos orígenes, siempre estuvo mezclada. Tanto que desde 1675, año en que fue fundada la Villa de Medellín por Miguel de Aguinaga, quedó oficializado su culto» (Londoño, 1989, p. 89).

Esa costumbre de poner la protección de una ciudad bajo el manto o la protección de la virgen es uno de los lastres de la colonización española que quedó vigente en diferentes puntos del continente. Hay que preguntarnos por lo que está en ese cuerpo de mujer que también hace parte de la obra de Gilmour. Ante todo, hay una carga en las imágenes religiosas sobre el deber ser y la rectitud que, en el caso de los cuerpos marianos, que muchas veces figuran embarazados, remiten a la maternidad y, sobre todo, según la leyenda, a la concepción sin pecado de lujuria, es decir, a una maternidad que fue obra y gracia del Espíritu Santo. Es un cuerpo que no se ve, solo la cara de dolencia y las manos –que en muchas ocasiones señalan el corazón- son identificables, pero se desconocen las curvas como sí las hemos visto en las estatuas talladas de diosas y dioses de las mitologías de diversas latitudes. La túnica larga de la virgen esconde un cuerpo sin forma que ha sido negado o desdibujado. En el caso de la patrona de Medellín que además es una figura política, como se puede constatar en el escudo de Medellín y en las fiestas en su honor que se celebran el 2 de febrero y en las que algunas mujeres aun en nuestros días asisten a una procesión cívica. Así lo describe Giraldo:

«La Candelaria es la patrona del buen nacer y estas mujeres se acogen en su seno, llegando a sus pies con sus velas encendidas, dispuestas a emular los mandatos de feminidad de la madre de Dios. Con la persistencia de esta tradición, el orden colonial se re-escenifica, se teatraliza, se afirma en este espacio atiborrado de cuerpos obedientes que buscan renovarse allí año tras año y se pliegan a los mandatos sobre los cuerpos femeninos ejercidos desde su altivo nicho por la imperecedera y tirana imagen ancestral» (p 95).

Una de las vírgenes que hace parte de su obra es la del Giotto, que vienen anunciando un hibridaje cultural que está dibujado en diferentes momentos de su obra, a veces desde la admiración y otras desde la ironía, algunas veces desde ambas. En ella emerge entre las montañas antioqueñas la figura que es original de Padua y que presencia con cara de dolor los estallidos que se dan en ellas.

«Allí, la aureolada virgen de Giotto, en esta especie de teléfono roto visual, de espejo oblicuo y empañado, vuelve a su monumentalidad. Se erige sobre unas montañas donde explotan bombas, sobre unas casitas y torres de iglesias pintadas con trazos infantiles, y unos cuerpos esquemáticos e ingenuos, que vociferan y levantan las

manos al cielo hasta que uno de ellos cae de bruces sobre el cemento gris. La Virgen, cuya aureola gigante parece ser el sol que ya no alumbraba este poblado apocalíptico, no puede hacer nada, a no ser repetir su desgarrado y retórico gesto milenario. Su hijo sacrificado ya no es Jesús, sino todos aquellos que mueren en serie bajo su impotente manto negro que ya no puede cubrir a sus fieles» (Giraldo, Septiembre de 2011).

No hay que olvidar la ironía con la que Gilmour retrató la visita del papa Juan Pablo II, a través de la serie de seis óleos sobre lienzo que denominó *El papa en Centroamérica* (1983), para señalar que en sus vírgenes no se da esa misma ironía. El juego burlesco y caricaturesco que rodea la parafernalia social del recibimiento al papa es inversamente proporcional a la delicadeza y la admiración que se expresan en sus imágenes marianas, tanto como imágenes principales como secundarias del cuadro. En el caso de ‘La virgen del Giotto en Medellín’, que es un ícono del Renacimiento italiano, extrajo de esta imagen los elementos que le permitieron adaptarla al sangriento contexto local de los noventa, porque ella ve con cara de dolor y asombro las explosiones que se dan sobre las montañas y en las casas del pueblo. Pero hay más: una hibridación que nace de esa visitante que es Ethel –por su lugar de nacimiento; por ser una espectadora que está al margen y, de la misma manera, adentro; por tomar los elementos de otras imágenes solo en la medida en que puede aplicarlos en sus cuadros de manera distinta, como si sus creaciones fueran una suerte de collage o colcha de retazos en las que conviven lo real y lo imaginado, lo sagrado y lo mundano-. La expresión de la cara de esta virgen del Giotto es tan cercana a la de las señoras que en Colombia lloran a sus hijos perdidos o muertos, es un elemento de gran tensión en el cuadro, un lamento en la faz de la virgen que, ya no se muestra todopoderosa sino dolida con el pueblo. Hay ciertamente en las representaciones marianas de Ethel una admiración por el fervor del pueblo, por la inocencia del que clama a la virgen como ella clama a Dios a ver si está, si se manifiesta en medio del dolor y el horror de una guerra absurda en la que el pueblo pierde el esplendor y las montañas se tiñen de rojo y negro, pierden su verde natural. Esto es palpable en *Retrato de un pueblo* (1997), en cuyo centro hay un detalle que alude a la adoración y el monumento de la virgen, en una procesión de semana santa, en la plaza del pueblo que parece ser Villa de Leyva, pero en el que Ethel reunió los pueblos colombianos que vivieron en su memoria. Allí está la virgen dolorosa cargada por los acólitos mientras que en la periferia de este que es un cuadro en el centro de la obra, se ven los estallidos y las escenas de muerte,

dejando una idea de que a muchos la adoración de los santos les servía para intentar escapar a los horrores de la guerra en Colombia. Y aquí vale la pena señalar lo que Giraldo dice sobre los cuerpos sacrificiales: «los cuerpos de las víctimas suelen ser masculinos mientras son femeninos los cuerpos que se encargan de realizar los duelos y enterramientos», (Giraldo, 2012).

En el imaginario colectivo están los vestigios de esta doble violencia hacia la mujer: la que se da en el día a día y la que ha fijado sus moldes en la historia del arte, que el mismo arte se ha encargado de deconstruir. Esas páginas fundacionales de la historia han borrado u omitido a la mujer y la han llevado a ser un remedo.

Esta ciudad hija de un arte que se había fundado en el paisajismo, con Francisco Antonio Cano, en la década de los sesenta, en los ochenta y los noventa fue el caldo de cultivo de guerras de gran alcance en las que cayeron miles de personas. Dice al respecto Giraldo (2020):

Pero la explosiva Medellín de los años noventa, urbanizada, conflictiva, en crisis, desbordada, reescrita por el narcotráfico y la guerra, no parecía caber en estos marcos. Más bien se había reflejado con preferencia, en el frenético relato de los medios de comunicación. Allí emergió como una ciudad rota, descontrolada, velada por el rojo espectacular de la sangre» (p. 206).

En esa ciudad en la que los cuerpos son vulnerados Ethel pintó su cotidianidad que era también la cotidianidad del país y, en esos retazos quedaron plasmadas las vulneraciones al cuerpo de mujer que venían de esa misma violencia que además era replicada por los medios y que implantó en las mujeres un deseo de ser unos cuerpos similares a los que veían en los reinados, en las telenovelas o en los noticieros.

«La historia de la mujer es la de su cuerpo. Y la historia del cuerpo de la mujer es la historia del cuerpo del hombre. No se puede escribir la una sin la otra, contar la una, lleva indudablemente a referirse a la otra, pues los cuerpos femeninos han sido lo otro en la construcción de las identidades y los géneros» (Sol Astrid Giraldo, 2010, p. 18).

Una parte de las mujeres de la obra de Gilmour se relacionan con lo político, lo social y la sátira, como aquellas que asisten al ritual social, como se puede apreciar en las obras *La visita del papa a Latinoamérica*, *La sala mágica*, *Los de arriba y los de abajo* y *Casa, carro y beca*. Sin embargo, hay también una tendencia de la artista en sumergirse en ella misma

para hablar de la mujer como individuo, pero también como cuerpo común y universal: *La señora en la cocina*, *Zapatos rojos*, *Sin título* y *Quiero Caminar y ver las flores*, entre otras. Esto es el resultado de un femenino que protesta a través de la imagen porque se da cuenta de que existe un borrado, un invisible que en siglos de arte no ha sido evidenciado y que no es un elemento singular sino plural.

Figura 11

Casa, carro y beca



Nota. Ethel Gilmour, 1971. Óleo sobre tela. 87 x 108 cm. Colección Corporación Casa de Ethel y Jorge.

Para que el cuerpo exista es necesario que exista el espacio y de cierta manera el cuerpo es una delimitación del espacio. En ese sentido, tomaremos el concepto de no lugar desde el análisis de Sol Astrid Giraldo (2011) que afirma que cuando se niega un cuerpo, se niega una historia y que con ello a la historia le ha faltado más presencia de los cuerpos de mujer. Así pues, Giraldo se sale del tradicional concepto de no lugar planteado por Marc Augé y entrega un panorama de cómo lo femenino han caído en no lugares, con relación a sus privaciones y a su ausencia en la guerra. Revisitaremos fragmentos del texto para relacionarlos con la obra de Ethel. Sobre el no lugar que puede ser un convento y que ella aborda desde la perspectiva de Clemencia Echeverri, quien se encerró en el monasterio de

Santa Clara la Real en Tunja en un intento de describir la acidia o profunda melancolía de Sor Josefa del Castillo. Estos claustros que eran una pequeña muerte para las mujeres que los habitaron poque en ellos que se niega su corporeidad y sensibilidad y fueron la institución encargada de las negaciones de las pulsiones vitales. Asimismo, señala el no lugar como la guerra en las obras de Doris Salcedo y María Teresa Hincapié, ambas artistas con una clara intención de dignificación del espacio y el cuerpo. En esa medida veremos unos cuantos ejemplos en Ethel en los que hay un llamado a observar y darle la real dimensión al cuerpo de mujer en la guerra, en las negaciones, en las batallas de lo que ha sido la vida desde la múltiple y silente mirada femenina (Giraldo, 2009, p. 158).

La señora #5 (1989) hace parte de una serie de obras que analizaremos en el siguiente capítulo, pero de ellas extraeremos esta particularmente por lo que tenemos en el cuadro: es una imagen naif de la virgen Dolorosa, en cuyo manto negro y blanco largo, como largas son las cadenas montañosas que se ven a su lado en los cálidos tonos del verde, se genera un contraste entre la luz y la sombra, la vida y la muerte. Hay un río de sangre que bajó por las montañas y que parece un hilo rojo. Vale la pena observar el dolor que se adivina en la expresión casi borrada de esta María que se repite en diferentes momentos de la obra de Gilmour. De ellas destacaremos *Virgen Dolorosa* (S.f), *Que la virgen los acompañe* (1990-1991) y *Que Dios los proteja* (S.f).

La *Virgen Dolorosa* (S.f) es una pintura recurrente en el arte y en el folclore colombianos. En el Museo de Antioquia se conservan varias pinturas anónimas asociadas a la Sala Colonial en las que aparece este símbolo de dolor que tiene origen italiano pero que ha sido tan interiorizado por las mujeres colombianas. Es también famosa *La Dolorosa* de Débora Arango:

«Pero no tiende la mano o al menos los ojos al espectador. No es la figura intermediaria del Barroco. No hay esperanza, ni mensajes de aliento, ni salidas. En este cuadro campea la muerte del alma y de la carne. El cuerpo femenino salvador no puede cumplir con su función, su hijo (el orden social colombiano simbolizado en el Cuerpo de Cristo) se le muere sin esperanzas entre las manos» (Giraldo, 2013, p. 279).

En el cuerpo que Ethel compone y superpone en estas imágenes hay un aire pop que se relaciona con los colores y las formas que están en escena, pero el dramatismo es más

explícito que en la de Arango. Las montañas incendiadas, los fuegos que se elevan en el aire, los fieles de la iglesia que se esconden bajo el manto de la virgen no hacen más que acentuar las derivas del conflicto armado en Colombia. Y la deriva más fuerte es el miedo. La presencia de la virgen en las obras de Gilmour delata un habitar el manto bajo el miedo, el respeto que la artista muestra ante las figuras religiosas —ángeles, vírgenes, jescristos, santas y santos— tiene que ver con honrar el fervor del pueblo que es un refugio ante los horrores de la guerra. En todo caso, en ese cuadro la figura central es la virgen que contrasta con el verdor de las montañas, ya no solo marcando el límite de lo fúnebre y lo vivo, sino también marcando una geografía, delatando un poco de ese préstamo cultural que llegó de Italia hasta el trópico montañoso conservando su herida; una herida que es sinónimo de este país.

La representación de las vírgenes en Ethel es diferente a la ironía con la que, en muchas ocasiones, pintó a las monjas y al papa. En *Que la virgen los acompañe* (1990-1991) se da una inclusión de la escena de *La señora #5* (1989) encima de la cama en la que reposan Jorge y Ethel y que también es un retazo que hace parte de otros cuadros. Al lado de ellos están sus perros y todo el cuadro está enmarcado en una doble cenefa, la primera de adentro hacia afuera es de pistolas, y la segunda de montañas en collage. A su vez:

«Toda esta escena, la cama y el cuadro que la contiene, se repite en el cuadro *Dormitorio*, donde aparecen suspendidos en el cielo, que no es otro que el papel de colgadura de su pieza, el tocador, los perritos y la T.V. con la imagen, otro símbolo recurrente, del amasijo de víctimas de la violencia» (Ramírez, 1997, p. 77).

En la obra *Que Dios nos proteja* (S.f). ya se cuele un elemento de amenaza y violencia en la sacralidad de la virgen, cuyo manto es más difuso y menos elegante, como si fuera una mancha negra en el cuadro. Parece darse una balacera de líneas rojas en las montañas y todas apuntan a la virgen que sigue guardando en su manto la imagen de Jorge y Ethel sobre la cama. La virgen deja de ser el ideal femenino que conjura el caos de Latinoamérica en Ethel y pasa a ser una sombra que también puede ser vulnerada pero que, aun así, guarda a sus fieles con celo.

Una de las obras en las que confluye la imagen de la virgen y la mujer vestida es *Después, 1492* (1992), en la que la María sale del contexto de guerra y envuelta en un traje azul y rodeada por una aureola amarilla resplandeciente, carga a un niño Jesús que es un

muñeco. La circunda el mar y las tres cruces de la muerte de su hijo. Una lectura del cuadro por separado nos habla de la figura de mujer que parece tener belleza y forma, en su cara no hay sufrimiento y sus manos blancas toman al niño como el juguete que es. Sin embargo, esta ha de reunirse con otra obra que le da contexto: *Antes, 1492* (1992) en la que una figura precolombina de piedra carga a su hijo en sus manos; es la relación de dos maternidades sagradas para diferentes épocas, pero es también el relato del mito fundacional que se repite y que pasa de generación en generación independiente de su geografía. Si en la gestualidad de la Dolorosa hay miedo y horror, en esta María hay serenidad y juventud. La reviste un azul que deriva en el mar, el mismo que señala el mestizaje y los viajes de los símbolos, de la maternidad revisitada. Esta imagen es contundente y parece mostrar la faz de la mujer que subyace en los ropajes de iglesia, no da para dudar de los rellenos que están bajo el vestido de la figura mariana porque su presencia tiene contundencia.

En la obra *Mirando T.V.* (1989) hay un bulto de virgen que está sobre el televisor, a primera vista se podría creer que es solo la recreación de un momento de la vida de casi todos los colombianos que vivimos en el país a finales del siglo pasado. Sin embargo, allí están los cinco cuerpos aparentemente femeninos martirizados y sangrantes, en ese cajón que es el televisor y que influyó profundamente en los espectadores colombianos, sobre todo en 1990. En él vimos todos los horrores de la guerra en las imágenes de archivo de los noticieros y también las bellezas de las reinas que dictaban el ideal del físico femenino y responden preguntas sin saber lo que les preguntaban. Encima está el bulto de la virgen que es la protectora de los colombianos y que aparece encima de ese altar que es la televisión colombiana. En los pies pasivos de Ethel, que se ven sobre la cama hay un asomo o insinuación del espectador pasivo de la realidad que le entregan los televisores. En lo naif se relata una escena que no pone en cuestión las costumbres políticas y religiosas del país, sino que las señala con encanto, como parte de ese bodegón que es una casa, una habitación en Ethel. Y es un tema recurrente desde las primeras obras que esta pintora enmarca en Colombia, como las series *Hotel de Sonsón* (1972) hasta las últimas, como *El pueblo y el guayacán* (2006). En esa constante representación de estos bultos de vírgenes o santos que parecen reinar en todas las casas de Medellín, hay una decisión de habitar esta ciudad, leer y disfrutar lo que ella ofrece sin perder de vista que el amasijo intercultural que somos está siempre intervenido por un tercer elemento y es la violencia.

1.7. ¿Qué hay en los desnudos del contexto colombiano?

Se dice que la primera mujer en pintar desnudos en Colombia fue Débora Arango. Ella, discípula de Eladio Vélez y Pedro Nel Gómez, expuso dos obras de desnudos en 1939, una de ellas llamada *Cantarina de Rosa* en el Salón de Artistas Profesionales, en el Club Unión en Medellín. La pintora relató que un sacerdote de la parroquia San José la llamó y le pidió que las retirara, la artista contó: «El señor arzobispo me llamó a interrogarme y a recriminarme. Yo le pregunté si había llamado a Pedro Nel Gómez, que también estaba exponiendo desnudos en el mismo lugar y en el mismo evento. Su respuesta fue: “Es que él es hombre”» (Londoño, 2010), ya se ha hablado de la valentía de la artista frente a la doble moral de las instituciones del pueblo antioqueño: en 1948 expuso, de nuevo, cuerpos con sus cuerpos desnudos.

Sin embargo, al asomar los ojos a los libros de historia del arte colombiano resulta paradójico que las páginas están llenas de desnudos femeninos hechos por hombres. Buenos ejemplos son las obras *La voluptuosidad del mar* (1924) de Francisco Antonio Cano, *Boceto para mural Liberación de los esclavos* de Ignacio Gómez Jaramillo, y una cantidad de obras de Pedro Nel Gómez, Darío Morales o Fernando Botero. Y es que las palabras que le dijo el cura a Débora parecían sagradas hasta finales del siglo pasado para muchos.

Figura 12*La señora #3*

Nota. Ethel Gilmour, 1989. Óleo sobre tela. 59,5 x 59,5 cm. Colección Museo de Antioquia.

2. Cuerpo de mujer vestido en la obra de Ethel Gilmour

Este acercamiento a Ethel Gilmour trae una nueva lectura de su obra en un intento por desentrañar aquellos aspectos que la llevaron a representar el cuerpo de la mujer —el mundo— de diferentes maneras. En ese sentido, el presente documento se acerca, desde la lectura y la escritura, a la búsqueda de la artista y de lo que perdura en sus obras; es un reencuentro con una serie de símbolos que fueron su vivencia en el arte y que hoy constituyen reportes de su vida, época y del estado del mundo que pudo ver y representar.

Los vestidos son dispositivos que narran la historia de las personas y las civilizaciones. Pueden ser el espejo de una geografía y, a menudo, nos revelan detalles sobre quien los lleva puestos. Al lado de ellos, además, están las manos de sus fabricantes o reparadores, ¿qué dicen los vestidos sobre el que en este caso no los cose, sino que los pinta? Esta pregunta será abordada mirando la obra de Ethel Gilmour que, en su variedad de representaciones, pintó el vestuario de las mujeres campesinas, las señoras de Medellín, las reinas de belleza, las vírgenes y sus propios accesorios y atavíos. También pintó los vestidos que dejó colgados en el gancho, esperando el cuerpo que luego iban a vestir y trabajó con telas que fueron incrustaciones y material primario de su obra. Detrás de todo esto, hay una mirada de las texturas interiorizadas por la artista, con las que se pone en escena la relevancia de una prenda que puede ser tomada como objeto pasajero y la pregunta por las historias del mundo — interior y exterior, multidimensional— que cuentan los ropajes.

Como Ethel «era una artista de los detalles y lo mínimo» (Gaviria 2023), no es raro que el espectador de sus pinturas pose su mirada en los vestidos de las figuras femeninas y masculinas que aparecen en ellas. Una de las intenciones que movió este trabajo de grado fue la observación de varios análisis sobre la aparición de sucesos políticos y de guerra de la historia de Colombia y la aparición de los pueblos y el guayacán en artículos y muy pocos respecto a la figura de mujer que es medular en sus cuadros. El enfrentar el arte como una experiencia vital y el buscar el primitivismo salvaje en esta artista (Fernández Uribe, p 68. Homenaje a Ethel Gilmour) está relacionado con la exploración de texturas, colores y retazos que se evidencian en su obra. En sus cuadros, un vestido puede ser una narración y un emblema, así que se anotarán las observaciones de este aspecto que también se revela en sus fotografías: el encanto por sombreros, faldas, chalinas, como parte de un arte fugado de sus

cuadros, y habita en el pincel, la tela, la casa, la ciudad, en un ejercicio de externalización de lo que puede ser interior.

La fijación en los detalles del vestuario se debe a narraciones de sus vivencias y búsquedas antes de llegar a Colombia; en medio de sus procesos académicos, se sale de sus obras y se traduce en su vestuario, esto, desde la mirada de esta artista cuyo habitar el mundo era una extensión de su obra pictórica. Hay un lindero poco definido entre la vida y la obra de esta artista que no encaja en la clásica idea de que una cosa es el artista y otra su obra. La influencia de los estilos y vanguardias del arte en ella no están suficientemente definidas en los ejercicios de escritura que ha suscitado. Aunque en reportes de libros y prensa algunos se han atrevido a incrustarla en lo naif, las lecturas de quienes más se han acercado a su obra, como la historiadora de arte Imelda Ramírez y los de investigadores y artistas que se citan en este trabajo, parecen dejar la pregunta abierta sobre su pertenencia a una vanguardia en concreto. Un acuerdo casi unilateral la aprecia en su relación con el arte popular:

«Por eso no es impertinente preguntarse, por ejemplo, por la incidencia del arte pop en la obra de Ethel Gilmour, una corriente que tuvo su foco de desarrollo fundamental en el Pratt Institute de Nueva York en la misma época en la cual ella realizaba allí su maestría en pintura y litografía, aunque como si fuera en contravía, en ese entonces le interesaba el expresionismo abstracto que ya se consideraba superado y fuera de moda», (Fernández; citado en Universidad EAFIT y MAMM, 2010, p. 72).

Así pues, esta vanguardia la acompañó en medio de su vida en Medellín, como método de captura y representación de su entorno y su lapso de vida. Pero no fue la única.

Ese fulgor del gusto por lo popular se cuela en sus pinturas como testimonio de su mundo en Medellín y en él aparecen los vestidos como talismán para cubrir —se— y descubrir —se—, ante un espectador que opera como dispositivo emocional y de conversación con sus múltiples realidades. En el óleo sobre lienzo *Vestido* (1976), pintura de 200 x 170 centímetros, queda expuesta una búsqueda cromática: una larga inmersión en ese blanco que reina en la obra comienza a revelar su exploración artística de la naturaleza de azules, algo que está presente en esos lenguajes de los colores expresado por Vasili Kandinsky en *De lo espiritual en el Arte* (2018):

«La tendencia del azul hacia la profundidad que precisamente en los tonos profundos mayor intensidad y fuerza interior. Cuanto más profundo es el azul, más poderosa es

su atracción sobre el hombre, la llamada infinita que despierta en él su deseo de pureza e inmaterialidad. El azul es el color del cielo, así como nos lo imaginamos cuando oímos la palabra cielo» (p. 93).

Estos azules son base de la composición y, dependiendo del lector, pueden referirse directamente a la pureza o la inocencia, lo que se revela con los difuminados pliegues, donde se pregunta si lo que hay en el cuadro es la prenda de una niña. Una cinta de un azul más oscuro y definido cruza los ribetes de la prenda a la altura de la cintura y en las mangas, como en aquellas prendas clásicas del bautizo colombiano; una medalla de María Auxiliadora cuelga del gancho que lo sostiene. Ese naturalismo salvaje y amor a los detalles de Ethel, se acentúa con el clavo que sostiene el gancho y en este último elemento, se posó una palomita, como si fuera un adorno. Hay una alusión a lo que es puro en la cinta azul, el vuelo de los pliegues, las alas del ave, el color también azulado de la pared de fondo y el enigma que aparece en la esquina superior derecha del cuadro en la que se ve a una madre cargando a su hija en medio de un paisaje natural y con un resplandor de luna al fondo, remitiendo a la admiración que en diferentes momentos Ethel manifestó por la obra de Marc Chagall. Madre e hija parecen como un retazo de amor en el cuadro, una analogía de la ternura complementada con el retrato mariano que cuelga del gancho. No hay que olvidar que esa virgen que está fijada es también madre y que en sus brazos está su hijo, recién nacido.

Figura 13*Vestido*

Nota. Ethel Gilmour, 1977. Óleo sobre tela. 200 x 170 cm. Colección privada.

La representación de las texturas se manifiesta en diferentes momentos y de diferentes formas en el legado de esta artista. En los cuadros *Repisa* (s.f.) y *Por fin un cuadro bonito* (1995) los vestidos se registran también como elementos que, sin ser centrales de la obra, son un universo, en el caso de estas dos pinturas aparecen atavio de las muñecas que están sentadas en la repisa, acompañadas de animalitos —en el caso del primero— y los recovecos y sutileza de los tejidos —en la segunda—. Imágenes que dialogan con lo anotado por Cordero Reiman sobre la singular huella de Ethel en la historia del arte colombiano, que puede ser entendida como «una especie de “escritura femenina” que parte del cuerpo como una inscripción en el mundo, que desmonta y reconfigura las estructuras dadas para crear nuevos escenarios de acción y emoción» (1997. p. 118).

Las experiencias y sensaciones que emanan de lo cotidiano como aquello que no es ordinario y debe ser leído o presentado para su consideración, ponen los vestidos y las texturas en el escenario de la identidad, que, como afirman Cordero, Ramírez y Villafañe, tiene que ver con la apropiación (de la artista) de unos elementos políticos e históricos que son confrontados en el campo del arte y para ello la artista se apropia de las vanguardias de inicios de siglo, del *pop art* y los montajes posmodernos, poniéndoles en juego en la creación de una iconografía y estilo personales para entrar en diálogo con el tiempo de manera sincrónica y conceptual. «De esta manera, en su trayectoria presenciamos una narrativa que se va construyendo orgánicamente, donde el arte se postula como vehículo de resistencia al sinsentido de un mundo violento, desde un plano macropolítico hasta uno muy personal de cuerpo propio» (Cordero et al., 2018, p. 178).

El cuerpo de mujer como búsqueda del presente trabajo y como parte de la obra de Ethel tiene una relación directa y natural con su envoltorio o con las piezas que lo cubren porque en ellas están dadas las pistas de la relación de la artista con lo representado, entonces en Ethel la chalina y los zapatos amarillos que dejó en la banca que está frente al cuadro del guayacán en la obra *El pueblo y el guayacán* (2006) son un universo que hoy hace parte del Museo de Antioquia y con el cual traza un autorretrato atemporal de ella observando allí el esplendor de la vida en ese árbol de flores amarillas cayendo y, para unirse a esa fugacidad arbórea de la fiesta y la naturaleza, apela a elementos cotidianos de su vestimenta, que son del mismo color que las hojas; objetos que hacen parte de una representación que puede ser leída por el ojo académico pero también puede ser legible para el público desprevenido o menos interesado en los recovecos del arte. También en la serie de fotografías *Ethel Gilmour pintando un cuadro de flores amarillas* (s.f.) se aprecia un intento de simbiosis entre el cuerpo de la artista y la materia que está pintando y en la cual están las flores. Ella pasa a hacer parte del contenedor de las flores y el vestido es el agente de ese tránsito y ese juego, al mezclarse con los arabescos de la materia que hacen que todo se vea como un solo cuerpo, una mujer vestida de materia o una materia que es mujer.

2.1. Vestidos en la historia humana: hilos de lo evidente

Siguiendo a Leroi (1971) y echando un vistazo a la arqueología del comportamiento moderno, vemos que la aparición del *homo sapiens*, hijo también de la técnica y el lenguaje

que venían desarrollando sus ancestros homínidos, se dio hace 300 000 años, aproximadamente. Hay consensos en la historia sobre el uso de pieles de animales por parte de los humanos primitivos nómadas que caminaban por terrenos conocidos y desconocidos y que, según las condiciones que encontraban y conscientes de la pérdida de su pelaje corporal, tenían que cubrir su cuerpo. Las evidencias más antiguas muestran que *Pediculus humanus*, piojo que afecta a los humanos, se adaptó hace 40 000 años a pasar de la piel a la tela (Retana y Retana, 2006). También se han encontrado evidencias del uso de la aguja de piedra casi en esa misma época:

«A través de una transición que se desarrolla rápidamente entre 35 000 y 30 000 años, en Europa Occidental se está en presencia no solamente de utillaje triplicado en variedad, sino de útiles y objetos que tienen ecos directo en las culturas primitivas actuales. Se han visto varios sobre lámina, raspadoras, perforadores, agujas, azagayas, arpones, propulsores y lámparas aún en manos de los pueblos vivos. Es pues un mundo técnico distinto que surge: el nuestro» (Leroi, 1971, p. 140).

Estos retazos del pasado se ubican en el *musteriense*, una larga época —de hace 125 000 a hace 40 000 años— en la que se desarrolló la industria lítica prehistórica con todos sus devenires. Su nombre está relacionado con el abrigo rocoso en el que, en 1860, en Francia, el arqueólogo Gabriel de Mortillet, encontró los fósiles de útiles que le servían a aquellos ancestros para llevar sus vidas. Se conoce un vestigio: la *Venus de Lespugue* — 24.000 AC — objeto que fue descubierto en 1922 por Saint Perir y en la que algunos investigadores han visto una falda por los pliegues que se avisan en la parte posterior de la figura, justo debajo de sus caderas (Cardito, 1996). Así pues, la vulnerabilidad del cuerpo es una constante que nos acompaña en la línea de espacio tiempo en la que hemos habitado la Tierra y esta llevó a nuestros antepasados a cubrirnos, primero, para que los factores climáticos o geológicos no nos mataran; luego, para guardarnos de ataques de otros animales o de otros individuos de nuestra especie; y también para decorarnos o vivir un ritual. La conquista del mundo material por parte del humano fue un hecho en el que el vestuario siempre estuvo implicado, y en ello, como indica Leroi, la mano ha sido el instrumento para que el hombre ejerza su pensamiento. De ella devienen los hilos, las agujas en piedra, las telas, los tejidos y los vestidos. La evolución de la ropa ha ido a la par de la evolución social de esta especie.

La invención de la agricultura y la protoería, hace cerca de 8000 años, agudizó el conocimiento y dominio de los materiales para hacer ropa, y parece que la relación con los follajes y plantas fue fundamental para los humanos primitivos ya que torcer los cueros fue un reto inconmensurable que fue sorteado a través de una sofisticación intelectual en ascenso.

Con la historia de los textiles sucede un fenómeno de sincronía que se ha naturalizado en la historia del arte, relacionado con descubrimientos e invenciones que se dan simultáneamente en diferentes civilizaciones en un mismo punto temporal, como lo muestran diferentes autores y artistas:

«Estos denotan una alta sofisticación por la idea de poner en conjunto hilos para formar patrones y telas y es normal que esto haya sucedido en Oriente, en especial en lo que es hoy Siria, Irak y Palestina, dada la presencia de ovejas y, por ende, de lana. Lo que es fascinante es que casi al mismo tiempo se desarrolló el arte de la seda en China y el arte del tejido en el medio oriente, cerca del año 5000 AC, hace 7000 años» (Kenza, podcast #85).

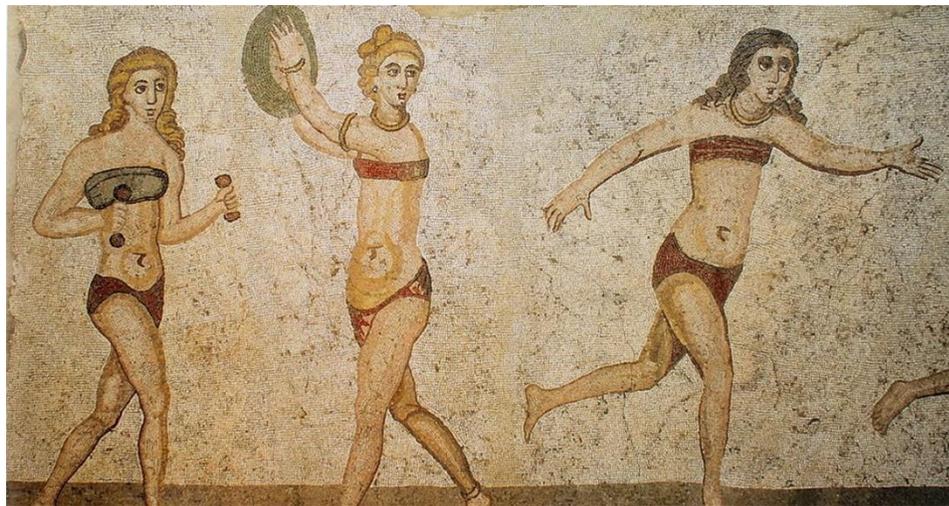
El vestido más antiguo que se conserva en el mundo es un lino de hace 5000 años que proviene de una tumba egipcia y está en la colección del Museo Petrie de Arqueología Egipcia en del University College de Londres y en él se puede apreciar la intervención con efectos decorativos en las telas, así como el cuello en V. La expansión de los símbolos que se dio a la par del establecimiento de las ciudades deja una sofisticación en los vestidos, de estas épocas quedan testimonios sobre la Ruta de la Seda que por casi 17 siglos — del siglo II AC al siglo XV DC— fue uno de los mayores intercambios comerciales —estéticos y técnicos— de la historia humana. Las telas, las texturas, los pigmentos, los tejidos, las ideas de los textiles viajaban entre Asia, África y Europa, mestizando los estilos, los usos, las transacciones de los ropajes, y abriendo una gran industria en torno a las prendas, que ya no sólo guardaban el cuerpo del frío o le aportaban frescura ante el calor; sino que proponían estilos y formas que hablan de cuestiones como la pertenencia territorial, la identidad y las convenciones del género. El Mediterráneo fue el cruce de varias líneas marítimas y terrestres que permitieron a varios países intercambiar lo mejor de sus vestidos.

En este punto es imprescindible anotar que las telas y los tejidos no son el único testimonio de los trajes del pasado, la pintura y la escultura han sido a menudo los canales para conocer y acercarse a las relaciones que determinada civilización, incluso, determinado

individuo, ha tejido con los trajes. Ethel Gilmour plasmó en sus obras una estrecha relación con las texturas y el vestuario, como se evidencia en sus diferentes pinturas, instalaciones y fotografías; incluso, en las memorias de las personas que la acompañaron en vida; pero antes de poner el ojo en ello, y siguiendo con la línea histórica que introduce el tema principal de este trabajo, nos adentraremos en la representación del vestido y las actividades textiles como hecho histórico.

La representación de actividades y los objetos asociados al tejido y a la ropa aparece marcada en una tablilla con códigos micénicos de hace 3400 años y es una referencia a la mujer que teje o al tejido como actividad de las mujeres (Pomeroy, 1987; Cardito, 1996). No hay que olvidar que la urdimbre y la trama están presentes en algunas simbologías y mitos fundacionales que hablan del universo tejido por diosas como Tayet, señora del lino, que crea el devenir de los egipcios, cosa que también hace Atenea en el panteón de los griegos. Llegando a mares locales, y si se quiere hacer una asociación temprana a la concepción ornamental del vestuario representado tenemos el material en los petroglifos de diferentes partes del mundo como Támesis, Antioquia, donde se ven trazos geométricos rectangulares que los arqueólogos han asociado a una falda —es una traza nombrada ‘la faldita’— y figuras antropomorfas con aparentes máscaras; es evidente que hay una concepción de lo ornamental del cuerpo, esto es de los [elementos que lo revisten](#).

Una de las civilizaciones que ensalzó las telas y los diseños fueron los egipcios. Los jeroglíficos, monumentos y dibujos egipcios nos hablan de concepto e inventiva en el vestuario, ya que las diosas suelen llevar elegantes atuendos para el desértico calor de su zona de vida y, asimismo, los faraones lucen sus galas con elegancia, casi que las representaciones egipcias son una clase magistral de cómo ser elegante y refinado en poca ropa o calor.

Figura 14*Stanza delli palestriiti*

Nota. s.a., s.f. De los mosaicos de la Villa romana del Casale, en Piazza armerina, Sicilia.

Una referencia obligada en esta investigación es el *Mosaico de los bikinis* (c. 300 DC) al que no podemos dedicar más que unas líneas y que se conserva en La villa romana de Casale, patrimonio de la humanidad, en Sicilia. En él aparecen nueve mujeres en bikini, en una competencia atlética, que delata las similitudes entre los trajes de baño que se representaban hace casi 1800 años y los que usamos actualmente. Este tipo de apariciones en las representaciones hablan de la geografía, el clima, las costumbres y prácticas de un grupo de personas o de un lugar particular; por fortuna, han quedado registros de diferentes momentos de los últimos dos milenios, pero el presente trabajo solo podrá detenerse en algunos de ellos y, por el tema central, se adentrará primordialmente en representaciones asociadas a los atavios de los cuerpos femeninos, aunque se incluirán algunas excepciones para nutrir el objetivo del capítulo.

Hubo una civilización que habitó la península itálica desde el siglo VIII ac hasta el III ac y que fue rescatada del olvido en la Toscana renacentista por el encuentro de unas tumbas hoy nombradas como Castellina in Chianti, en las cuales fueron descubiertos vestigios de lo que hoy nombramos el «desarrollo cultural» de los Etruscos. Se dice que los romanos heredaron de ellos el uso de las túnicas y algunas *manieras* y disposiciones en y de

los vestidos, y nosotros como herederos de los romanos, llevamos también esta semilla en nuestros atuendos y sus usos.

«Sus trajes eran tanto cosidos como drapeados. Se puede seguir cierta evolución desde lo que los especialistas llaman el ‘vestido-túnica’ característico del periodo comprendido entre el 700 y el 575 ac, hasta una especie de toga hecha a partir de un semicírculo de tela (al igual que la toga romana, que tenía en la etrusca su antecedente). A veces era rectangular y venía a ser una especie de manto. Esta era una prenda masculina; las mujeres llevaban un vestido largo y ajustado, sin cinturón, de manga corta y a veces con una abertura en la espalda, que se cerraba con unas cintas, una vez metido el vestido por la cabeza». (Laver, 2006, p. 39).

No usaban sandalias como sus antecesores griegos, sino unas botas altas que ataban con cordones, cuya punta alzada se atribuye a una influencia de Asia Menor, aunque aún es tema de estudio. El dominio romano posterior a esta civilización no borró su huella, aquello que ha de ser desvelado, sale con el tiempo. Muchos años después, gracias a los descubrimientos e investigaciones de su legado, sabemos de sus herencias.

Algunas de las más célebres representaciones del vestuario de los etruscos son la bailarina de bronce del siglo V ac que se conserva en el Museo de Fine Arts de Boston y los frescos de los bailarines y el músico del 480 ac, encontrados en la tumba de Triclinio en la provincia de Viterbo; asimismo, el sarcófago de Lartia Seianti del siglo II que está en la provincia de Siena y el de los Esposos, de 520 ac, que se conserva en el Museo de Louvre. Como civilización de los mosaicos, primitivo referente del collage debe ser mencionado en estas páginas.

Algunos afirman que los vestuarios se han complicado con el tiempo, pues con los años se desarrollaron elementos como las gorgueras, las corbatas, las enaguas y los corsés, pero cada época tuvo y tiene sus características y, según los lentes que la miren, aparecen objetos relevantes. Por ejemplo, las mujeres romanas tenían la *stola* —prenda con mangas que se llevaba encima de túnica— y que ellas usaban para salir de la casa y el *strophium* que fue un antecedente del actual corsé, pero más blando. Un hecho que marcó decisivamente la historia de los vestidos fue la caída del imperio de Occidente en 476 e.c., antecedente de lo que ha sido la posterior homogeneización del vestuario porque, al quedar Constantinopla o Bizancio apartada de Occidente, se sumergió en las influencias orientales. «La sencillez del

antiguo traje romano se sustituyó por el colorido alegre, de franjas, borlas y joyas del este. La función del traje de esta época era esconder y oscurecer el cuerpo», (Carolyn G. Bradley; citada en Laver, 2006, p. 47). Así, el traje bizantino fue una mezcla de piedras, telas, tejidos y ornamentos del que hubo variadas representaciones.

2.2. Quiebres en la historia de los vestidos

2.2.1. *El esplendor de la Europa medieval*

En los manuscritos iluminados se ve el esplendor del vestuario en diferentes momentos del largo periodo medieval —no se debe olvidar que lo medieval pertenece a aquellas manifestaciones comprendidas entre los siglos V y XV—. En muchas de esas imágenes o iluminaciones se aprecia la asociación de las mujeres con rucas o actividades asociadas al bordado. Un buen ejemplo es *Le Roman de la Rose* (Walker, 2013), uno de estos encantadores y luminosos pasajes literarios en los que se ven los ropajes femeninos, en este caso de la Francia del siglo VIII, el libro original se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia y contiene los poemas de Guillaume de Lorris sobre el amor cortés y el arte de amar, en los cuales se ven tanto figuras femeninas como masculinas en sofisticados y coloridos vestidos.

Se menciona esta obra literaria como una de las más reconocidas en la historia medieval ya que brinda un panorama de los vestidos y costumbres de atuendos de la época:

«Amable acogida suele tener la mano levantada en un gesto de locución. Aunque el texto indica que Amable Acogida es una figura masculina, en varias ocasiones aparece como una bella mujer vestida de rojo, aludiendo al carácter ambiguo de esta alegoría. Finalmente, habría que mencionar en esta parte del manuscrito — el Jardín— otras dos escenas que tienen gran fortuna icónica: la confrontación del Amante con la Dama Razón y la intervención de Celos. En la primera escena, la Dama Razón, por norma general vestida de rosa y coronada, aparece frente a su torre y, haciendo un gesto de locución, se dirige al Amante» (Walker, 2013, p. 29).

Los trajes de esta época estuvieron influenciados por las cruzadas y el contexto doméstico en el caso de las mujeres, así vemos el constante uso de la túnica exterior, que se hizo más ajustada y de mangas anchas.

Las clases altas y las bajas estaban diferenciadas por elementos como los botones, el jubón y la cotardía, esta última no era más que una túnica de vuelo bajo, ajustada y abotonada en su parte delantera (Laver, 2006, p. 64). Estos ropajes son representados en la serie de tapices de *La Dama y el Unicornio* (1484) de autoría desconocida, que se conservan en el Museo Cluny de París. Son seis tejidos de gran valor decorativo con imágenes en las que aparecen las damas medievales acompañadas de animales como perros, leones, comadreas y unicornios. Según sus nombres, son alegorías a los sentidos y percepciones: el oído, el olfato, el gusto, el tacto y la vista. Y uno más, que ha pasado a la historia como emblema del arte medieval, titulado *La dama y el unicornio*.

Asimismo, en los manuscritos de Christine de Pizán se ven no solo las representaciones de los trajes de la época sino los modales que aparecían estrechamente ligados a los usos de los vestidos, sobre todo en *Le Livre de la Cité des trames* o *La ciudad de las Damas*, una publicación atípica para su época que planteó una ciudad gobernada y liderada en diferentes frentes por mujeres, que ha sido leída en épocas más recientes como referente primario de lo que es el movimiento feminista. En el capítulo XXIV, denominado *Donde se habla de mujeres que juntas salvaron a sus maridos de la muerte*, se da una de las alusiones directas al vestuario, esta vez en un juego de intercambio de ropa femenina y ropa masculina para a través del disfraz lograr la salvación de estos:

«Encontraron una estratagema. Vistieron ropa vieja, y embozados los rostros con capas para que no las reconociesen, fueron así disfrazadas hasta la cárcel, donde a fuerza de lágrimas y dádivas, convencieron a los guardianes para que las dejaran ver a los presos. Una vez en su presencia les dieron los vestidos que llevaban y ellas se pusieron las ropas de sus maridos, a quienes hicieron salir. Los carceleros creyeron que eran ellas las que regresaban de la visita» (p. 183).

Mencionar a Christine de Pizán es más que relevante en el presente trabajo ya que en los reportes de la historia ella aparece como una de las primeras mujeres dedicadas al oficio de la escritura, además en una época en la que no era una actividad muy común en las mujeres y con ello, dejó testimonio de la vida e ideales de sus congéneres en un momento en el que los relatos estaban escritos en su mayoría por manos masculinas —por los menos los que nos han llegado a través del tiempo—. Además, en estas narraciones hay constancia de cómo ella

luchó activamente contra la misoginia de la época, enfrentando las bases de la iglesia y las academias de la época.

Figura 15

Imágen del libro «La ciudad de las damas» de Christine de Pizán



Nota. S.a. S.f. Pieza de un manuscrito iluminado medieval

Tristemente en muchos manuscritos medievales no es clara la autoría de las imágenes, por lo que se pierde información relevante, pero sí se han encontrado testimonios sobre actividades como la extracción de pigmentos y la iluminación, asociadas a lo que llamamos arte. En el caso de esta autora, afortunadamente sí dejó anotado el nombre de la miniaturista que realizó las pinturas de sus libros: *Anastasia*, quien al parecer era una célebre ilustradora y dibujante de los talleres parisinos de esa época

2.2.2. Cobertores de la anatomía humana

Como movimiento cultural y científico, el Renacimiento comenzó cerca de 1450 y en él se desarrollaron teorías y conceptos que marcaron la construcción de conocimiento que se dio a partir de él. El concepto de perspectiva, por ejemplo, fue inventado en este lapso. Como su nombre lo indica, fue la renovación que planteó un cambio de los dominios religiosos, es decir, del teocentrismo imperante, por una visión en la que el humano era el centro de todas las cosas — antropocentrismo— que, con todos sus bemoles, marcó una nueva manera de mirar el mundo. Fue una época de oro para el mecenazgo, situación que tuvo derivas en una variedad de representaciones en el campo del arte. Además, la profunda influencia del intercambio y mestizaje textil que se denominó Ruta de la Seda marcó las tendencias en los trajes femeninos y masculinos que comenzaron a adquirir matices y detalles superiores a los que hasta entonces se conocían. En el Renacimiento se concedió demasiada importancia a la construcción de la imagen externa y en ese adornar el cuerpo se venían cosiendo los artificios que se consolidaron en el Barroco y que ensalzaron lo rígido y lo sobrecargado para el traje masculino y femenino, fue la época en que «se polarizó en una agresiva masculinidad, acentuada en los hombros y en las estrechas caderas; las piernas musculosas y la bragueta almohadillada, contrastaban con una angular feminidad, ejemplificada mediante un equilibrado y simétrico conjunto de corpiño y falda» (Breward, 1994, p. 44; citado en Entwistle, 2002, p. 117).

Muchos hechos afloraron en aquella época: se registró la primera mercería que reportan los anales de la historia, en Londres; ya se veían teñidos en fibra y en tela, y las clases altas encontraron en las modistas a las depositarias de sus anhelos en el vestir. Gorgueras, boinas, sombreros... Los elementos del vestuario eran más variados, pero aún no llegaban a la edad dorada de la representación del vestido, ya que, justo por la profunda búsqueda del ideal de las proporciones humanas, el vestido muchas veces no era el interés principal o centro del cuadro. No obstante, en esa línea perviven obras célebres como *La dama del armiño* (1489-1491) de Leonardo Da Vinci y legados como las vírgenes de Masaccio y una buena parte de la obra de Sandro Botticelli, por mencionar algunos casos que evidencian la maestría y destreza de la representación del vestuario de la época.

«Durante el paso del medioevo a la sociedad cortesana renacentista el cuerpo se fue convirtiendo en portador de valor social, transmitiendo información sobre la persona

y su posición. Las sociedades cortesanas de este periodo gozaban de cierta movilidad social: un cortesano o caballero podía agrandar al rey y cosechar favores dando muestras de buen gusto, maneras y conducta» (Entwistle, 2002, p. 113).

Con la pintura flamenca que aflora entre los siglos XV y XVII en los Países Bajos, se instaló un interés por reportar escenas de la vida cotidiana. Se trata de cuadros de formato pequeño pero llenos de detalles. A esta corriente de la pintura pertenece el óleo sobre tabla *El matrimonio Arnolfini* (1434) de Jan Van Eyck, que entrega finos detalles sobre la vestimenta de la clase alta de esa época. Aunque el esplendoroso y singular verde de la capa de la novia sea uno de los detalles más grandilocuentes del cuadro, es la piel blanca que sale de ella la que delata la maestría de la representación. La textura de las mangas, que contrasta con el fino blanco del manto de la cabeza, deja al descubierto sus minúsculas trenzas que sin duda simbolizan el cuidado en la apariencia. Es una escena de contraste y texturas, en la que ningún detalle pasa desapercibido porque el poder de la pluma de Van Eyck residía en lo minucioso: los pelos del perro, la madera de la ventana, la capa sombría del novio, la lámpara, los anillos en la mano de la novia, elementos que hablan de la elegancia y el cuidado.

En diferentes representaciones de la escuela Flamenca se dio protagonismo a las joyas y a los ornamentos, este un uno de los hechos más notorios en este legado y fue una deriva de la fijación extrema en los detalles, como lo delatan las pinturas *Autorretrato con su esposa Isabel Brant* (1609) y *El Retrato de la Marquesa Brígida Spinola-Doria* (1609) de Pedro Pablo Rubens; *La infanta Isabel Clara* de Rubens y Jan Brueghel, el viejo; y el *Retrato de Catherina Beaguel*, de Jacob Jordaens. Cornelis Engebrechtsz fue otro de los mayores representantes de la fantasía del detalle propia de flamenco gótico, es decir, del flamenco primario, con obras como *Santa Barbara* y *Santa Catalina* (c. 1500), he aquí una descripción de esta obra:

«La exasperación de los pliegues y los contornos, así como por el colorido raro y precioso, relevan definitivamente al antes mencionado gótico tardío. El punto culminante de este estilo manierista es el cuadro que representa a *Constantino* y *Santa Elena* y se halla en Múnich, en el que las formas estilizadas y elegantes, los detalles de los vestidos o la armadura, armonizan con los colores rebuscados (azules, naranjas, violetas), dando a la imagen una tensión exasperada» (Castañer, 1991, p. 10).

2.2.3. *Vestidos teatrales o el Barroco*

En el gran Teatro del Mundo que fue el Barroco —Siglos XVII y XVIII— las tendencias a espectacularizar el cuerpo y a llevar con compostura los trajes se agudizaron: pelucas, sombreros, enaguas y sobre enaguas, plumas, corsés y abrigos abollonados, hacen parte del ajuar propio de la época, en la que fue más importante pensar en la apariencia para salir a dar un paseo o ir al teatro o la ópera, que en la comodidad del cuerpo. Hablando de la moda del siglo XVII dice Entwistle (2002): «los trajes de mujeres y hombres eran lujosos y elaborados; los acolchados, el almidón y los colgantes de distintas texturas desde el terciopelo hasta la puntilla, ocultaban el cuerpo. Para los puritanos... La rectitud moral está estrechamente relacionada con el traje liso y se puede comprobar con mayor claridad en el austero estilo de los cuáqueros. Sin embargo, estos no son más que caracterizaciones simplistas y es más productivo observar los cambios políticos y sociales de mayor envergadura, especialmente en la evolución de la esfera privada y el desarrollo de ideas respecto a la individualidad que dieron forma a las actitudes del aspecto y del consumo» (p. 122).

Las guerras, las expediciones y las conquistas libertarias marcaron profundamente la indumentaria y costumbres de este periodo comprendido entre 1600 y 1750. Francisco de Zurbarán (1598- 1664) fue uno de los pintores más representativos de la época. «¿Qué significa la pintura de Francisco de Zurbarán?, ¿qué hay detrás de ella, detrás de esos frailes dominicos de hábitos blancos, de esas santas y de esos cestos de flores? Zurbarán es, sobre todo, el pintor de lo táctil. Del mundo de los volúmenes y las texturas», resumió Guillermo Solana Diaz, filósofo y director artístico del Museo Thyssen-Bornemisza en conversación con Marina Valcárcel (Solana, 15 de agosto de 2020, El Nacional). Las texturas y vestidos son un componente fundamental en su obra, y, al revisar su biografía, se nota que no es un detalle fortuito ya que su padre fue un comerciante de telas. Su maestría en la interpretación de trajes es evidente en obras como *Santa Dorotea* (1648), *Santa Casilda* (1635), *Santa Apolonia* (1636) y *Santa Marina* (1664). Independientemente de su incursión e interés en los temas asociados al catolicismo, en los vestidos y decoración de estas santas se trasciende la dimensión religiosa y se revelan las mujeres y los detalles de sus trajes, el vuelo de la falda, el color de vestido, los ornamentos del cabello.

Figura 16*Santa Dorotea*

Nota. Francisco de Zurbarán, c. 1645-1650. Óleo sobre lienzo. 108 x 80, 5 cm. Colección privada.

El cambio en el vestuario y los nuevos usos de los trajes en el Barroco se relacionaron con la consolidación de grandes urbes con amplias avenidas y bulevares para los caminantes, donde la ruralidad desapareció y apenas fue un recuerdo del Romanticismo, con lo que las costumbres tuvieron que adaptarse. El juego teatral en el que la apariencia es dominante hizo eco en artistas que fueron herederos del Barroco como Angélica Kauffman y Francisco de Goya, en los que se repite esa representación del traje elegido para estar en una escena social: «Los debates sobre el lujo, sobre el control de la suntuosidad demuestran esta preocupación por mantener las fronteras de la clase y la posición social frente al cambio. Sin embargo,

mientras la emulación es vista por algunos intelectuales como un pecado y, por consiguiente, un problema, ésta pasa a ser la base del sentimiento moderno», (Enstwistle, p. 126).

Fue justamente en el Romanticismo que se cuestionó el artificio y surgió la pregunta por la veracidad de la apariencia y el trasfondo del sujeto, en relación con la eminencia del individualismo del siglo XIX; el arte y los vestidos que miran a la sociedad, se internaron en la búsqueda de la dimensión onírica de la cotidianidad, aportando un halo bohemio a los vestidos quedó plasmado en pinturas como *Madame Recamier* (1802) de François Gerard y *La novia* (1865) de Dante Gabriel Rosetti y *Ofelia* (1852) de John Everett Millais. En esos días se dio en lo pictórico una añoranza del paisaje campestre, lejano a las urbes, y un retorno a la mitología; lo cual planteaba una mirada menos falseada del sujeto, que no estaba en los actos sociales sino en sus sueños, fantasías y pesadillas. La representación del vestido en el Romanticismo se mezcla con lo onírico, difuminando el límite de la realidad y el sueño, como se aprecia en la obra *La pesadilla* (1781) de Johann Heinrich Füssli en la que la tela blanca y vaporosa de la mujer dormida contrasta con la pesada figura de un demonio.

La historia de la pintura está marcada profundamente por cambios y disrupciones que se han dado en las concepciones del color, el espacio y la forma. En esta época se dio un rechazo al Barroco y un retorno a las tendencias del Renacimiento, entonces los pintores «empleaban, en nombre del Naturalismo y la verdad, colores frescos y uniformes. El estilo que les agradaba había que buscarlo en los siglos anteriores a Rafael, sobre todo en Andrea Orcagna y Benozzo Gozzoli. Bajo esta perspectiva fundaron la Hermandad de los Prerrafaelistas» (Gibson, 2006, p. 63). Estos se dejaban guiar por musas de carne y hueso que fueron la inspiración de sus obras y con estas venían los ropajes y una idealización de la figura de la mujer que rápidamente fue cuestionada por el arte moderno y las vanguardias.

2.2.4. Una creciente presencia de mujeres creadoras

Es notable que eran mujeres representadas por hombres, hasta este punto de la historia del arte escasean las referencias sobre pintoras de la época. En un puñado de artistas masculinos eventualmente vemos una aparición femenina. Sin embargo, con el impresionismo comenzaron a ser más frecuentes los reportes de mujeres que, como Berthe Morisot, Suzanne Valadon y Mary Cassatt, dejaron un vasto legado de representaciones de mujeres en sus diferentes vivencias: las que van al río, madres con sus hijas, las que se visten y se desvisten, las que leen o las que están descansando. Y en todas ellas las acompañan los

vestidos y, con ello, hay un asomo de las costumbres: *Edma Morisot Reading* (1867) es un buen ejemplo del retrato que ella hizo de su hermana recostada en el césped con un vestido fresco de la época victoriana, en el que se ven elementos como el abanico y el sombrero; se trata de una obra que se presentó en la primera exposición de los impresionistas y su aparición fue fundamental para que la artista se destacara posteriormente. A partir del siglo XIX las mujeres artistas comienzan a participar del contexto social y cultural con un reconocimiento más afín al recibido por los hombres. Es el caso de la francesa Berthe Morisot, quien se formó en París con destacados pintores, llegando a entablar una importante amistad con Degas y Manet. «Su obra se destaca por la singularidad de sus pinceladas —reflejando la fluidez y la ligereza a través del óleo— y ha sido exhibida por diferentes países» (García, 2018, p. 105).

2.2.5. Representaciones del cuerpo de mujer en las vanguardias

En una época de crecientes protestas y movimientos sociales instalados por personas que se quejaban de las inclemencias de la guerra —en 1918 fue el fin de la Primera Guerra Mundial— y en la que, paradójicamente, crecían los totalitarismos sociales y políticos emergieron las vanguardias del arte. En la definición de la palabra *Avant Garde*, de hecho, está la marca del combate en primera línea y aunque estas vanguardias de la primera mitad del siglo XX reprodujeron los estereotipos sociales de la mujer, también comenzaron a darse grandes disrupciones. En el surrealismo latinoamericano, por ejemplo, comienzan a verse figuras como Leonor Fini, Maruja Mallo, Alice Rahon, Cordelia Urueta, Remedios Varo, Leonora Carrington, entre otras, que crean cada una un universo pictórico particular en el que es latente la libertad. Sobre la última, anotó Salazar (2017): «la participación de Leonora Carrington dentro del movimiento surrealista no se limitó al aspecto técnico de liberación del inconsciente, como lo instituye el manifiesto surrealista; en cambio, plasmó libres asociaciones donde convergen elementos mitológicos, que pueden ser identificados como parte de antiguas civilizaciones, con las situaciones propias de su época y las transformaciones sociales, culturales y artísticas de la misma» (p. 25).

Aunque Carrington nació en Lancashire, Inglaterra, llegó a México en 1942 huyendo de las presiones de su padre que quería enviarla a un hospital psiquiátrico. Con la ayuda del fotógrafo Renato Leduc, con quien se había casado, se instaló en Nueva York, luego en Ciudad de México y allí se quedó hasta el día de su muerte. En ese espacio encontró no solo

su lugar para pintar sino a personas que marcaron su vida, como Remedios Varo. En su experiencia se da una interpretación singular del mundo en la que pinta, ya no solo asuntos relacionados con la mujer, sino con el hombre. *Bird Superior* (1939) es el retrato que hizo sobre su amor surrealista Max Ernst, y como este, es sorprendente la cantidad de referencias híbridas que se encuentran en su obra: son cuerpos en los que confluyen la realidad y el sueño, los cuerpos de mujeres y hombres, compuestos por figuras de diversos animales, un mestizaje conceptual que ha sido analizada por las nuevas generaciones de artistas y críticos de arte. En el primer capítulo se expusieron logros relacionados con las críticas y reflexiones que comenzaron a agitarse en los 70 en el arte y la historia del arte; pero en este capítulo, donde se profundiza en el vestuario, nos focalizaremos en ese elemento, por lo que hay que mencionar que los hechos como la creciente escuela de la Bauhaus —cerca de 1930—, en la que cerca de 460 mujeres trabajaban en artes textiles en un contexto en el que el país trataba de recuperar su tejido social interrumpido por la guerra. Ani Albers, Lotte Beese, Gertrud Preisswerk y Gunta Stölzl, dejaron su legado de conversaciones con los textiles, las fibras, los pigmentos. En el caso de Stölzl, directora del taller textil de la Bauhaus en Dessau, se destacó por posar su mirada en las técnicas de enseñanza del arte textil, con lo cual logró dignificarlo ante un grupo de artistas preponderantemente masculinos que no manejaban las técnicas textiles. La sencillez y funcionalidad de sus diseños está impregnada de una inusual mezcla de colores, formas y direcciones provenientes de unas manos que otrora habían cuidado y curado heridas de guerra, en países como Italia y Francia. En nuestros días, su legado es inspiración para la industria del diseño y de los textiles. Un hilo suelto nos permite conectarla con la obra de Ethel Gilmour: la tendencia de ambas artistas a elevar lo que parece artesanal y cotidiano, sus puestas en escena del valor de formas y colores más allá del formalismo académico, mostrando la pintura o el tejido como experiencias que se nutren de cercana a lo que sucede en el día a día.

La polaca Abakanowicz es otro testimonio de una artista que dedicó su obra al tejido y a la reflexión sobre las texturas, en su caso, a partir de esculturas. En *La artesanía asimilada por el arte moderno* dice Marta Traba sobre su obra: «ubicadas entre 1975 y 1977 corresponden a la idea del concepto de esculturas, pero tiene algo de tierra y del manejo de las cosas que provienen de las artesanías. Su trabajo de nudos es completamente

característico y las formas que últimamente ha realizado ya son seres humanos que llama alteraciones y abacanos, es decir que les ha dado su propia firma». En estas obras hay una dualidad y es que el trabajo con telas y cueros las reviste de una condición emblemática, ya que la tela ha sido desprendida de su contexto y su sentido utilitario, y se le ha asignado la tarea de servir en un ritual, no son fragmentos de desechos, sino que están cargadas de otros se sentidos (Traba, 1983).

De manera breve mencionaré también a Hannah Höch (1889-1978), dadaísta precursora del collage, cuyas obras fueron una burla a las preconcepciones y estereotipos que se tenían sobre el cuerpo de la mujer y una apropiación de la fotografía como método de expresión libertario. A través de su creatividad inventó un lenguaje plástico para establecer un paralelo entre lo que sucede en el mundo y cómo ella utiliza su pulso vital para transformarlo. Y aquí aparece la relación de esta artista con Ethel y sus recortes de prensa, los cuales organizaba y guardaba como método de acercamiento a la realidad del país, pero también como elementos de sus cuadros, como veremos más adelante. Asimismo, la española Isabel Oliver expresó desde las artes plásticas su inconformidad con los trazos en los que se encasillaron a las mujeres en el arte, como lo delatan sus obras *Cosmética* (1970) *Señoritas Rosa* (1973) y *Reunión Feliz* (1970-1973): a partir de la intervención de imágenes populares del arte y las revistas de moda, fundó un universo pictórico en el que las mujeres juegan y se rien de los elementos y actividades que las convocan en su cotidianidad. En sus obras aparece a menudo el vestuario de las clases medias y altas de mujeres de España de la década de los años 70, aquellas que van a la peluquería, se reúnen con sus familias y juegan dominó con sus amigas, pero en esta obra adquieren otros valores que conversan y juegan con la situación plástica en la que la artista las ubica. Sus obras recuerdan las escenas del artista colombiano Santiago Cárdenas que también abordó lo cotidiano como un componente fuerte de su obra.

2.2.6. Vestidos en terreno local

En 1886 en Colombia se abrió la primera Escuela de Bellas Artes, en la que en un principio y durante dos décadas sólo pudieron estudiar hombres. La admisión de mujeres se dio a comienzos del siglo XX, pero solo podían ingresar a la cátedra de paisaje. Fueron épocas en que la iglesia dictaba el devenir de hombres y mujeres, pero con una fijación especial en estas y muy pocas se rebelaron contra ello. En los primeros salones de arte que se dieron en ese momento en el país, paradójicamente, muchas artistas fueron laureadas.

En *Ways of Seeing* anotó John Berger que la mujer en el arte ha sido desvestida que no desnudada (Berger, 1969), y aunque ese estado del mundo viene cambiando cada vez más, siguen viéndose brechas en el campo del arte. Ahora se visualiza más la brecha de género en el arte y su historia, correspondiente a la ausencia de mujeres autoras y diversas en muchas épocas y civilizaciones, y son crecientes los esfuerzos de quienes profundizaron disruptivamente en lo establecido y hablaron de y por la mujer desde el diseño, el arte, la política, lo cotidiano. Por todo esto y más, vale la pena preguntarse por el valor o la simbología de estas ropas que revisten y han revestido a las mujeres que perviven en el arte colombiano. Este trabajo recoge esos ropajes que están en el cuerpo, colgados o que caen a partir de algunas obras conocidas o no tan conocidas y que permiten abrir una reflexión encaminada a observar y debatir el tratamiento de los vestidos en la obra de Ethel Gilmour.

La pintura costumbrista del siglo XIX permite observar los trajes que se lucían en el país a comienzos del siglo pasado, por lo general son escenas de interacción social en las que se ve a las mujeres en el ámbito público. En archivos como el Museo Nacional, el Museo de Antioquia y la Biblioteca Pública Piloto, acuarelas, grabados y pinturas de José María Espinosa, Ramón Torres Méndez, Enrique Price y José Manuel Groot, donde la influencia política y la globalización son notables en trajes formales de mujeres y hombres. La expansión de los mercados de la industria textil hace que ya aparezcan en algunos trajes locales los adornos y detalles de las damas nórdicas o españolas; sin embargo, es latente también el color local, a veces de manera contundente, otras a modo de adaptación. Por supuesto la fotografía fue también el medio que captó las transformaciones de los trajes en el tiempo; incluso, muchas veces las personas se vestían para la foto, ya que la cámara era un objeto más especial y escaso que en nuestros días. A falta del omnipresente celular con cámara en torno al cual giran hoy, entonces acceder a una fotografía no era cosa de todos los días, ni para las más altas clases.

Figura 17*Interior santafereño*

Nota. Ramón Torres Meléndez, 1874. Óleo sobre cartón. 35 x 25,4 cm. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

En la pintura *La lavadora de Guarne* (1905) de Francisco Antonio Cano que se conserva en el Museo de Antioquia se aprecia esta confluencia de la mujer rural que va al río a lavar la ropa con un traje que, no obstante, no parece destinado para las labores domésticas porque tiene algo de elegancia en el abrigo negro que cae sobre la falda roja. Si no fuera por el atado de ropa que esta lleva en su brazo, se pensaría que tal lavandera no viene de una sección de lavado. Esta observación nos habla de la elegancia de la mujer antioqueña en el arte.

De esta misma época son:

«Teresa Cuervo (1889–1975), Inés Acevedo Biester (¿1905–?), Margarita Holguín y Caro (1875–1959) y Carolina Cárdenas (1903–1936), que pueden ser incluidas en el

grupo de las primeras artistas profesionales de Colombia. La historiadora Maria Sué Pérez las llama *profesionales*, pues, aunque no terminaron una carrera formal, por circunstancias familiares accedieron a calificados maestros particulares o tuvieron la oportunidad –muy escasa en ese entonces– de estudiar en academias de arte europeas. Asimismo, mantuvieron una producción artística, ejercieron sistemáticamente la gestión cultural, establecieron vínculos con artistas, críticos y coleccionistas, y sus obras circularon en eventos públicos» (Jaramillo, 2015, p. 15).

Eran épocas de guerra en el mundo y estas tenían eco en nuestra tierra. La persecución política basada en la doble moral y en el discurso patriarcal hicieron que obras como la de Débora Arango fueran poco gratas para muchos en el país. Ella hacía parte de un grupo de mujeres, no muy amplio, que pintaba con libertad y sin temor al rechazo. Ya en 1905 se registran dos obras con el mismo título: *Retratos de señoras*, de las artistas Rosa Ponce de Portocarrero y Rosalbina Greñas. En el caso de la primera, se trata de una figura andrógina que luce un azul y blanco del que solo vemos la parte superior. En el caso de la segunda, es un delicado vestido blanco de flores y la cabeza de la mujer que lo lleva también tiene flores.

Hena Rodríguez, Genoveva Montoya, Maruja Forero, Carolina Cárdenas, son otras de las que quedaron registradas en los libros de historia. Aunque los registros de la obra de la última, Cárdenas, quien murió a los 33 años, son escasos, son muy conocidos los retratos con sus vestidos realizados por Francisco Antonio Caro. En uno, luce un camión negro y en otro, un elegante y escotado vestido blanco y vaporoso.

La poética de lo doméstico está presente en la obra *La costurera* de Margarita Holguín y Caro, en la que se hace una oda al oficio de cuidar del vestuario.

«En esta obra se da un gesto simple que más que contar una historia crea interrogantes sobre el error en la ejecución de un oficio, en este caso seguramente asociado a un rol. ¿Casualidad? ¿Rabia? ¿Ironía? La exploración del día a día presente siempre en el arte continúa hoy. Algunas artistas han seguido una línea que plantea reflexiones poéticas sobre el tiempo de la cotidianidad, el que además de estar relacionado con lo doméstico remite al misterio de la sucesión de instantes que conforman la vida» (Jaramillo, 2015, p. 67).

Otro legado de fragmentos de vestuario es la obra de Lucy Tejada, apodada por Alejandro Obregón *la pintora de la ternura*. Una de ellas es una niña con vestido blanco,

probablemente el de la primera comunión, con un abanico en sus manos y un collar con la imagen de Simón Bolívar, el vestido está pintado a partir de manchas que lo cargan de una textura vaporosa. En la obra *Casa Wayuu*, se ven las túnicas asociadas a este grupo y al calor de la costa colombiana. Esta tendencia a los vestidos vaporosos en su obra se repite en pinturas como *El sembrador* (1958).

Una cosa es una cosa (1990) es una acción plástica de María Teresa Hincapié en la que los varios objetos son puestos en escena y fue registrada en fotos y videos. A través de una danza lenta ritualizó cada pieza regada en el piso con su historia. Las telas, los trapos, los vestidos hacen parte del panorama.

«En esa perspectiva, el proceso artístico tenía, como todos los que encaraba María Teresa Hincapié, un profundo trasfondo social. Ser rico o pobre se marcaba entonces por la posesión de muchas o pocas cosas. Sin embargo, al detenerse en algunas, al exaltar su existencia aparecía de inmediato la dimensión cualitativa. La anécdota convertía a la cosa en objeto, al detenerse la artista sobre ella de inmediato se iluminaba su existencia; posarse frente a cada objeto implicaba iluminar su existencia. Por segundos las ideas de Jacques Derrida, Jean François Lyotard e incluso Martin Heidegger dejaban de ser mera teoría para adquirir sentido en medio del espacio artístico» ([Credencial Historia](#)).

En la serie *Ellas* (2012), en *Los abrazos* (2017) y en muchas de sus obras, la artista Maripaz Jaramillo ha retratado diferentes facetas de la mujer. Sus colores y formas son como un canto a la diversidad humana y una exaltación del color; y con ello vienen los vestidos: de baile, playeros, escotados, largos, de todos los colores; representan un deleite por su variedad visual y también una manera de cantarle a lo diverso. «“A través de fuertes contrastes de colores planos, Maripaz Jaramillo crea la imagen de mujeres llenas de vida. Imágenes inquietantes en las que se patente, no tanto la visión de la artista, como su capacidad para generar respuestas del espectador. Porque esta mujer no es un retrato esquematizado sino la encarnación concreta de complejas historias y procesos de género y, por tanto, revela toda su potencia en un contexto cultural” (Carlos Arturo Fernández)» (Jaramillo, s.f.).

Entrando en un periodo más contemporáneo, se destaca el proyecto *Presencia Negra* con el que la artista Liliana Angulo le rinde tributo a la cultura visual de la comunidad afro.

Una parte de él consiste en visitar los imaginarios y representaciones que en la antigüedad se daban respecto a los negros, interrelacionando referencias y recreando escenas. Por ello, retoma el *Retrato de una negra (Provincia de Medellín)* (1852), de Henry Price y adapta esta pintura a una fotografía de Lucy Rengifo, una fotografía que recrea en el siglo XXI la escena que captó Price en el XIX y que hizo parte del proyecto Presencia negra del Museo de Antioquia. La artista sabe que la imagen ha sido uno de los elementos de opresión social y en ese sentido, el vestuario es un elemento visual que le permite jugar con la temporalidad y las ideas y penetrar con ciertas preguntas de la experiencia de contemplación del espectador. En esta imagen, uno de los elementos visuales que permiten el juego es justamente el vestido, que siendo una imitación del que está en la pintura de Price, trae varias preguntas porque ahora ya parece vivo, es palpable. Volviendo a Leroi, el vestuario es un mandato del símbolo porque consta como una metáfora de las ideas y el poder de una persona; por lo cual este dispositivo de memoria debe leerse profundamente. América tiene sus raíces en el pueblo afro.

«La función del vestido y de su decoración se refiere a múltiples aspectos de la organización social. Exactamente como en los pájaros, ella asegura la distinción de la ‘especie étnica’ y de una manera simultánea la de los sexos... La identificación del vestido o las armas precede a las relaciones. Puede parecer fútil insistir sobre un aspecto tan banal de la existencia de todos los hombres, pero la estética del vestido y del adorno, pese a su carácter enteramente artificial es uno de los rasgos biológicos de la especie humana más profundamente atados al mundo zoológico. Lo concerniente al comportamiento de agresión y el de reproducción, pese al aparato de las morales, queda normalmente próximo a las fuentes y si uno busca una discontinuidad no se la encuentra más que en la posibilidad humana de acumular los símbolos de terror o de seducción, de dar al arte de matar o al arte de amar que constituyen los pilotes de la Historia, un refinamiento intelectual peculiar de nuestra especie» (Leroi, 1971, p. 339).

2.3. *Zapatos rojos*: los vestidos en la obra de Ethel Gilmour

Figura 18

Zapatos rojos



Nota. Ethel Gilmour, s.f. Fotografía intervenida. 29.5 x 21 cm. Colección Museo Universitario Universidad de Antioquia.

La serie *Zapatos rojos* (S.f.) pervive en la colección de Artes Visuales del Museo de la Universidad de Antioquia, son dos cuadros de 29.5 x 21 centímetros, cuya técnica está registrada como ‘fotografía intervenida’ en el catálogo del MUUA. En ambos aparece una fotografía a blanco y negro de Ethel, sentada en una silla mecedora con un vestido blanco, y debajo de ella, en el borde inferior del cuadro, se ve el pueblito colorido que ella visita en

tantos cuadros y que en este caso está en el filo de una montaña verde. Encima de esta geografía, se ve de espaldas una figura de mujer desnuda, que es una escultura en bronce de Edgar Degas, que parece bailar o moverse porque su pierna izquierda está levantada. Ambas figuras, Ethel y la mujer de bronce, llevan zapatos rojos puestos, generando un contraste con el azul cielo que domina la pintura y que alude a la plasticidad o vitalidad de esta —una dicotomía—, que se acentúa a partir de las diferencias entre estas figuras fotográficas y los zapatos que están pintados. Nuevamente aparecen dos elementos: la mujer moldeada en bronce y la mujer de carne y hueso que además compuso la obra, por lo que se ve que es una autorreferencia en varios sentidos: como auto retrato de su creatividad y su imagen y además como contraposición de la desnudez de la figura anónima y de espaldas de bronce a la frontal y vestida que es Ethel. En el caso de la primera, podemos hablar de su color y aparente textura; en la segunda hay una identidad reflejada en el rostro, la mirada, los ropajes; pero el encanto que reviste a ambas tiene que ver con ese par de zapatos que, a través del color, le da vida a lo neutral o lo opaco; entonces son elementos vivos en los pies de las mujeres que los calzan. Ante la pregunta por la presencia de los dichos zapatos en la obra de Gilmour, desde la literatura nos llegan varias referencias a esos elementos que en ella son tan imprescindibles como subliminales. *Zapatos Rojos* (1845) de Hans Christian Andersen es un cuento en el que una niña llamada Karen que es muy pobre y por ello anda descalza, y en tanto la vida le va dando vueltas, consigue tener unos zapatos rojos de los cuales para bien y mal se convierte en una víctima, ya que, por ejemplo, la hacen bailar sin querer o caminar por donde no quiere; lo cual, como en todos los cuentos clásicos, se relaciona con un llamado a la humildad. Asimismo, en *Filosofía del vestido*, escribe Wilde (2018) que hay mucho arte en los zuecos: los hay hasta de maderas preciosas y con elegantes incrustaciones de marfil y nácar, «un zueco puede ser un ensueño de belleza y de lo más confortable, si no es demasiado alto ni demasiado pesado» (p. 22). Al sustituir la palabra zueco por zapato, en una revisión de la presente obra y según las ideas de Wilde y en el que no se afecta el mensaje central de la frase, encontraremos que los zapatos de la obra parecen tan bellos como confortables.

Figura 19*Zapatos rojos*

Nota. Ethel Gilmour, s.f. Fotografía intervenida. 29.5 x 21 cm. Colección Museo Universitario Universidad de Antioquia.

Una mirada al segundo cuadro permite relacionar la figura femenina y los zapatos rojos, ya que, si en el primero hay dos mujeres que los portan, en el segundo solo están en los pies de la única mujer del cuadro: Ethel, en la imagen que se repite con su vestido blanco en el centro del cuadro. El entorno es otro: una sala fría y gris, de baldosas y puertas cuadradas, en el fondo hay una imagen de una paloma mirando el horizonte y dándole la espalda al cuadro; en el piso, se ve la sombra de la silla en la que está sentada la pintora. Dos hombres están sentados a su alrededor, uno de carne y hueso, una fotografía, sentado en una silla descalzo mirándose los pies; otro de bronce, en el borde inferior, descalzo que no se

sabe a dónde mira. Esta incrustación de color en medio de lo grisáceo del cuadro reviste a los zapatos de brillo y encanto y queda clara una relación entre lo femenino y los zapatos, en concreto, rojos, coloridos, aparentemente vivos por el poder que les entrega el contraste.

Los zapatos han estado presentes en diferentes momentos de la historia del arte, sin embargo, hay una referencia casi obligada a una de las pinturas más analizadas: *Schoenen o Zapatos viejos* (1866) de Vincent Van Gogh, quizás por las apreciaciones que de esta hicieron filósofos como Martin Heidegger y Jacques Derrida. El párrafo anterior nos permite visitar el texto ya que su interrelación puede aportar algo a estas anotaciones. Toda obra es la aparición de un mundo y en el mundo que avisa la obra *Zapatos rojos* hay una revisión del color de un objeto: lo dice el nombre, lo dice la forma en que se plantea el objeto, lo dice el acento que se le da a los zapatos a partir del color; no hay una moraleja como en el caso del cuento homónimo, sino una invitación a la experiencia de contemplación.

«La obra saca y mantiene a la tierra misma en lo abierto de un mundo. La obra deja ser una tierra a la tierra. Sin embargo, ¿por qué debe acontecer este producir de la tierra en el modo como la obra se retira en ella? ¿Qué es la tierra para que llegue al desvelamiento de tal manera?» (Heidegger, 2016, p. 264).

En ese sentido, hay una pregunta por lo evidente y lo no evidente en esta obra/ tierra, que es mundo y es unidad, siguiendo el texto aludido. Y se nos ha aparecido para iluminar una idea y es que el objeto es mucho más que aquello que lo confina al terreno de lo banal o las vanidades, como sugiere el llamado a la humildad del cuento de Anderssen, en lo utilitario de cada cosa hay símbolos que le permiten al artista, a la persona, sostenerse; y en medio del pasaje de la vida de Ethel Gilmour, fue importante visitar el significado y la vida de los objetos, por eso sus casas-santuarios con Jorge Uribe estaban cargadas de ‘cosas’ dentro y fuera de las obras, en las que se evidenciaba un coleccionismo y un interés por aquello que ha sido denominado como inanimado y que, de vez en cuando, llegan ciertos artistas a señalar y a mostrar que algo reside en lo que hemos querido ver como inerte. Un buen y cercano ejemplo es la conversación que Hugo Zapata hace con las piedras, al buscarlas por montes y cañadas y encontrarlas como si estas le hablaran para ver en su obra que son algo más que eso que ‘lo inerte’; en Ethel Gilmour los objetos y la representación de estos parece viva o lanza una pregunta por los linderos de los estados de la materia, a través de un juego del color y forma. Se asoman en esta y otras obras de Ethel la fascinación del Giotto por los azules, el

interés de los confinados monjes renacentistas por el estudio y la extracción de los pigmentos y sus aplicaciones, el carácter sagrado del color que, volviendo a Heidegger, salió de la Tierra y se aparece de diferentes formas para develar algo que, dependiendo del observador, puede llegar a cuestionar el límite de lo que está vivo y lo que no, porque hace parte de la misma matriz y la misma casa que es la Tierra.

En la memoria de L. Gaviria (comunicación personal, mayo de 2023), que menciona: «la fascinación de Ethel por los colores, las formas y las texturas, por el instante en el que se ve el vestido deseado o parecido al deseado», hay una exaltación de la vida de las cosas como compañeras de la persona que las adquiere en su caminar por la Tierra para llenarlas de significado y para dignificar esa unión del objeto y el sentimiento que acompaña a quien lo lleva o lo porta. La mujer que está sentada en la silla del centro de la pintura es ella, con el vestido blanco que tantas veces eligió para la representación y que adquiere diferentes matices en sus representaciones pero que sin duda carga lo vivencial y un interés por el ritual, como si fueran los ropajes una manera de recibir el tiempo, el día, el acontecimiento: «En mi trabajo espero mostrar más que un objeto estético, más que una imagen hermosa. Mis pinturas son una declaración acerca de los sentimientos humanos hacia la vida» (Universidad EAFIT y MAMM, 2010, p. 34).

Para el antropólogo André Leroi Gourhan, las personas tenemos tres categorías operacionales, en la primera está la ejecución de actividades básicas o de supervivencia —dormir, comer, hidratarse—, en la segunda están las rutinas aprendidas —como aseo, hábitos de estudio, vestuario—. La tercera está relacionada con cierta lucidez que diferencia a nuestra especie de los demás animales: la disposición para recibir una época, la contemplación, las actividades creativas (Leroi, 1971). Las dos últimas están entrelazadas en los vestidos de Gilmour, en tanto hacen parte de una reflexión sobre una actividad vital como vestirse para guardarse del frío o soportar el calor, pero llevada a la tercera esfera, cae en el ritual y la virtualización, es decir, en el arte.

2.3.1. Los vestidos del pueblo

A partir de su llegada a Medellín, en 1971, con el bagaje que le habían dejado sus vivencias junto a su familia en el sur de Estados Unidos y con los estudios que realizó en Nueva York y París, Ethel comienza a relacionarse con las tradiciones y costumbres colombianas a partir de una senda en la que ella se apropió de sus herramientas para conocer

el entorno y adaptarlo a su sensibilidad y singularidad. Las presencias de diferentes personas que encontró en sus clases, en las calles, en los medios, fueron constantes en sus obras y estas suelen estar ligadas a sus contextos de vida. La ropa es uno de los distintivos que da pistas de esas figuras de los cuadros. «Todos los militares y presidentes detestables del mundo fueron objeto de la bondadosa burla de Ethel, con sus uniformes, fanfarrias, pompas, circunstancias y ridículos fusiles y caras de palo» (José Gabriel Baena, 2009, p.50.) lo cual es evidente en las obras *El entierro de un papa* (1979), *Sin título* (1982) y en *El cuarto del papa* que fue uno de los espacios de su casa con Jorge Uribe en el edificio El Parque, en el centro de Medellín, en el que estaba la *Silla Papa* y una cantidad de reportes caricaturescos del culto que se le rendía a la visita performática del mandatario religioso a América Latina y, concretamente, a Colombia.

También entregó un testimonio de admiración a las tradiciones y rituales colombianos como es latente en obras como *Primera Comunión* (s.f.), *El Divino niño* (1998) y *Mi árbol de navidad* (1999). En esa experiencia orgánica de apropiación de un entorno que cada vez fue más de ella, pudo relacionarse con los trajes campesinos, los de gala y los ornamentos de las festividades, creó piezas como el óleo sobre tela *Mola* (1986) es un homenaje a los tejidos de los pueblos nativos colombianos. En un mismo vestido aparecen unos trazos geométricos y coloridos sobre un vestido de flores con una franja verde como vuelo de la falda y, en medio de ellos, en una pequeña ventana, se asoma una mujer indígena y, de la misma manera, más abajo, un paisaje ribereño en el que se ve un caserío. Todo esto está sobre las montañas naif que Ethel representó en varios cuadros como huella del paisaje colombiano en su obra.

En esta obra se encuentra un rastro de ese feminismo propio de Ethel que se acerca a la propuesta de Julia Kristeva, que escapa a los esencialismos y declara la particular búsqueda de cada mujer. La relación subjetiva de Ethel con los vestidos que representa en su obra está relacionada con la idea de Francesca Gargallo:

Imaginar implica desear una imagen de sí, una imagen utópica, diversa de la que los roles y jerarquías asignan a la persona. A la vez, el deseo no es afán de apropiación de algo o alguien exterior, sino anhelo de saber y saberse desde sí. De tal modo, renovar el imaginario del ser mujer por parte de una colectividad femenina supone la voluntad de querer revisarse en la historia, para saber si existe una posibilidad de autodefinirse como mujeres y para proponerse como miembro de pleno derecho de la comunidad humana. Desplegar el deseo

implica necesariamente un movimiento hacia un cambio del propio status quo que... se sigue de "recordar nuestras antepasadas femeninas" (2007).

En ese anhelo de saber y saberse desde sí, Gilmour entregó miradas de muchas de las mujeres que la rodeaban y que fueron ella: están las señoras de la casa, las de los pueblos, las vendedoras de frutas de las playas, las vírgenes, las reinas de Cartagena, las niñas en los portarretratos, las esposas de los mafiosos, la mujer desnuda antes diferentes hechos plásticos. En el caso de estos vestidos que aparecen colgados en gancho o suspendidos en el aire, sin una mujer que los vista, hay un interés por fijar la mirada en el detalle y en el caso de *Mola* hay una representación de la mujer indígena que está en un retazo de esta indumentaria en la que además se ven geometrías y colores similares a los de este vestido tradicional de los pueblos originarios colombianos y otro retazo en el que se ve un río. En la parte de arriba, se ven una tela de fondo, muy etheliana, llena de menudas flores que son un gesto para honrar las historias que olvidaron otras señoras que también aparecen en su obra.

2.3.2. *Ropajes de las señoras colombianas*

La primera aparición de *La señora* en la obra de Ethel Gilmour fue en 1984, a partir de una serie de óleos sobre madera circulares, de 51 centímetros de diámetro, en los que se ve una figura femenina elegantemente vestida de blanco y con zapatos rojos en diferentes escenas: *La señora en el jardín*, *La señora en la cocina* y *Ya no más*. La que está en el jardín riega una planta florecida similar a una orquídea, la que está en la cocina tiene a su lado una estufa en la que la imagen de una virgen cuida de las tres ollas en las que se calienta la comida; y, finalmente, en la tercera, aparece la señora sentada en una silla y rodeándola, cuerpos de mujeres desnudas desangrándose. En todos los cuadros hay un elemento en común y es el cigarrillo que está fumando esta mujer y cuyo humo asciende blanco en cada una de las escenas, como si la artista hubiera revolcado en la cotidianidad de las mujeres que cuidan de la casa extrayendo un elemento común de la ansiedad y el desespero. Si la última señora aparece en su propia casa con esta imagen del sacrificio de la mujer a su alrededor que evoca la tragedia, es porque así ella esté a salvo de la violencia que puede ver en su televisor y en las revistas, también su propia cotidianidad la está asesinando. Esa figura de las mujeres desnudas sangrantes, como se mencionó en el capítulo anterior, se repite a modo de retazo en diferentes obras de la artista aludiendo a esa comunidad sangrante que es vulnerada de diferentes maneras por un patriarcado en el que debe construir su imagen y

vivir su singularidad a partir de unos patrones convenidos a partir de la violencia y la negación del espacio público de la mujer, por lo cual su hábitat natural es la casa. Pero no hay una subestimación en la obra de esta artista, que hizo de sus casas, unos museos; sino que se señala este espacio como una guarida protectora en medio de los ataques y violencias que la mujer vive en Colombia, en este contexto, el vestido blanco a media pierna y la indumentaria de la señora, con sus zapatos rojos y su moña o cabello recogido alude a la clase social media alta de la ciudad que tiene una ama de casa que gobierna en el hogar.

En 1989 nuevamente apela a la figura de *La señora* con una serie de cinco óleos sobre lienzo de 59 x 59 centímetros, en los que una minúscula figura rubia y vestida de azul claro aparece crudamente inmersa en cuatro cuadros del conflicto armado colombiano. En *La señora #2* aparece esta figura en medio de las montañas oscuras cubiertas por el hollín de las explosiones y detonaciones de guerra y ella con su vestidito azul que denota pulcritud, levanta con su mano un cuadro que indica que las montañas eran verdes. Ese manejo del color y su simbología hace que uno se pregunte si la señora es más bien una niña, pero el título está ahí avisando con crudeza los horrores de la guerra y para eso el azul claro, casi infantil. Esta es casi una secuencia, ya que en *La señora #4*, el traje azul de la señora, muerta, como avisa el hilo de sangre que sale de su boca mientras está tirada en el piso, contrasta con los trajes de guerra oscuros y grisáceos que marcan ambos lados del cuadro: el del cura, que lleva en su mano una camándula, y el del soldado que lleva en su mano un fusil. Varios testimonios, como los de Liliana Gaviria e Imelda Ramírez, dejan claro que Ethel no estuvo implicada en actividades relacionadas con el feminismo, pero es latente su mensaje en esta obra en la que, sin apelar a apellidos o activismos, da un mensaje claro del papel de la mujer en un país en el que las dinámicas de guerra están instaladas, incluso, más allá de lo fáctico, en todos los niveles, y en los que el despliegue de lo femenino como lo blando, lo pacífico, la contraparte de la guerra, era una utopía aún en las últimas décadas del siglo pasado. Desde los 80 Ethel representa de diferentes maneras la experiencia de habitar a Medellín en (su) cuerpo de mujer:

«Ella denuncia un estado de las cosas real, por lo que esta se hace más auténtica, al contrario de aquella denuncia intelectualista y apriorística hecha de obra programáticamente sociales». Si su obra alude al momento cruel que estamos

viviendo, es porque es un producto de la vida, del sentimiento», (Ramírez, 1997, p. 105).

En la última figura de esta serie, *La Señora #5*, se ven las montañas reverdecidas y dominadas por la presencia de la Virgen Dolorosa con su elegante manto negro y blanco, la misma que se repite en cuadros como *Que la virgen los acompañe* (1990-1991) y *Que dios nos proteja* (s.f.), como patrona del dolor en un contexto fúnebre que alude al luto y al dolor por la señora, por la mujer colombiana, que se complementa con un hilo de sangre que emana de la montaña y también por su tamaño habla de la vida que es lo menos relevante en contextos de guerra.

Hay que mencionar que ese azul claro del vestido de *La señora* es el mismo color del vestido con el que se autorretrata Ethel en la obra *Retrato de un pueblo* (1997) en la que en medio de las detonaciones de guerra y frente a un soldado que dispara un fusil aparecen una orquídea, la imagen del pueblo y su figura entregando una paloma, como símbolo de paz, al cuadro. En su lenguaje cromático es una manera de apelar a la tranquilidad y a la dulzura como un bálsamo en un escenario desesperanzador y doloroso.

Otras ‘señoras’ que hacen parte de la obra de Ethel están en la serie *Inauguración del Museo de Antioquia* (1984). En una primera imagen de matices caricaturescos aparecen Fernando Botero, su esposa y el entonces presidente Belisario Betancur y su esposa, en el centro de cuadro y rodeados por las gordas estatuas del célebre artista. Los trajes de gala hablan del magno evento, ambas figuras masculinas con el monótono traje de corbata y saco largo que se institucionalizó en el mundo como sinónimo de representación varonil y más en contextos sociales o políticos, las señoras con sus zapatitos negros y recatados vestidos de manga larga y a media pierna —uno azul y otro rojo—, también llevan sus atuendos según el dictamen de las revistas y manuales de protocolo que por tantos años imperaron en el país. Es la segunda imagen la que refuerza toda idea de una mujer borrada: en esta se ven una reunión de señores mirando a la célebre y tradicional gorda de Botero; pero, al lado de esta, está la esposa del artista, a la que no puede vérselo el rostro porque la misma estatua, aparentemente de bronce, deja ver su elegante vestido azul, pero no su cara. Una vez más, Ethel Gilmour presenta en su obra el borrado del cuerpo de mujer, en medio de una violencia que se cuela en las acciones y detalles mínimos del día a día.

2.3.3. *Los vestidos de arriba y los vestidos de abajo*

En *Visita la obra de Ethel Gilmour*, Ramírez (1997) explica que en una época en que los artistas locales trataron de insertarse en corrientes internacionales y académicas de arte, Ethel Gilmour se devolvía retomando nuestras imágenes y lugares comunes, más allá de la inocencia con la que muchos la cargaban, con ironía y una aguda mirada, y con ese espíritu pintó *Casa, carro y beca* (1971) cuando apenas acababa de llegar a Colombia. En ella además de aparecer la casa, el carro y el perro, aparece una familia compuesta por tres hijos, el papá y la mamá, evidenciando la tradicional estructura de la felicidad familiar y del estatus social en el país. Vamos a los trajes: el personaje central del cuadro es una niña que, como lo indica su vestido está haciendo la primera comunión. Una vez más, la artista apela al vestido para narrar que están en una situación especial y de celebración en la cual los padres están puestos para la ocasión: él con el ya mencionado traje de ‘señor’, con corbata y saco, y ella con vestido rosado y chaqueta roja. Los dos hermanitos de la festejada niña, que hace la primera comunión con su vestido blanco con tiara y cadena con cruz de oro, tienen unos atuendos de dos piezas coloridos y simples. En escena está un retrato de la familia tradicional de estrato medio colombiana, que cuenta con las condiciones favorables, que ni le sobra ni le falta, y el título de la obra cierra perfectamente el mensaje que instalaron los televisores como sueño de los colombianos durante varias décadas.

Asimismo, en la obra *Los de arriba y los de abajo* (1989) se presenta a una señora con traje campesino –un jumper negro y debajo una camisa blanca- en el segmento de la imagen en el que están los de abajo que es la mayoría del espacio del cuadro; la acompañan un niño, un perrito, una gallina y una matera con el aviso de las galletas Saltinas. Arriba, en el borde superior, en un margen minúsculo del cuadro, se ven ocho señores con corbata y saco –uno de ellos es un coronel del ejército- y cuatro mujeres con sus vestidos elegantes; en medio de todos ellos se ve, colgada en lo alto, la figura de un cristo. Arriba están la iglesia, el ejército, los políticos; abajo, las personas que conviven con sus animalitos y sus plantas sembradas en materas recicladas. En el cuadro, los vestidos son elementos que los delatan.

En una casa resguardada por escoltas en sus carros y rodeada por helicópteros, hay una sala suntuosa y decorada, y como la ventana está abierta podemos ver qué hay en ella. *La sala mágica* (1987) es una obra que alude directamente al modo de vida de las mafias de Medellín. Se ven elementos católicos y, al mismo tiempo, obras de arte en la sala; todo es

colorido y llamativo y la señora parece hablar con el señor, mientras está en su sofá de rosas, sentada con su vestido blanco con zapatos rojos, evocando a la elegancia. Encima de ella, en la pared, hay colgado un fusil. Nuevamente aparecen los trajes blancos aludiendo a la elegancia y, en este caso, tanto el traje masculino como el femenino, señalando la clase social de los de arriba.

2.3.4. *Las mujeres en la prensa colombiana*

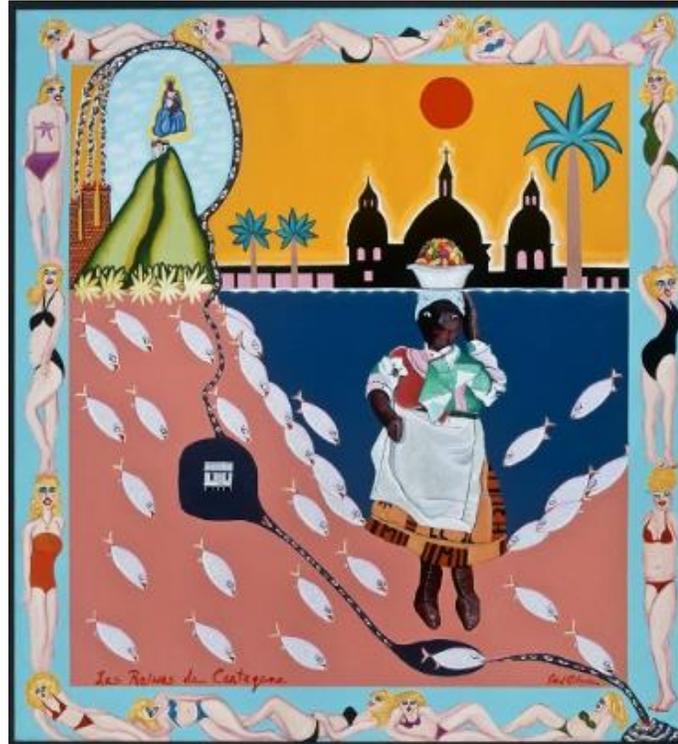
En la obra *La cama con cosas* uno de los elementos que se ve sobre ese lecho que cobija a Jorge Uribe y a Ethel Gilmour es la revista *Cromos*, que fue un medio de comunicación que nació en 1916 y durante las décadas de los ochenta y los noventa fue de vital importancia para los colombianos que leían magazines. El imaginario de las mujeres colombianas en estas épocas estaba influido por los estereotipos de mujer que allí se veían, de hecho, durante muchos años fue el medio oficial del certamen de elección y coronación del reinado de la señorita Colombia. Ethel como lectora profunda de lo que es Colombia, concretamente Medellín, reporta su consumo del medio en esa escena íntima en la que recoge los objetos que acompañaban la intimidad de ella y su esposo —junto con los cigarrillos, el sombrero, los perritos, el gato, el control de televisor, la imagen de Balthus, el cuadro de Chagall y el periódico El Mundo—, porque como indica Imelda Ramírez: «Ethel enfrentó ese mundo exterior, difícil, teniendo una casa que fuera maravillosa. Sus casas estuvieron llenas de animales, objetos y colores. Jorge era jardinero, su madre le mandaba objetos... era un museo de amor y contención. Desde allí ella comenzó a leer la prensa. Para cada trabajo encontramos los sobres con la documentación y vimos que leía la prensa, recibía las revistas gringas, se documentaba constantemente y sabía qué pasaba en el mundo y en Colombia» (I. Ramírez, comunicación personal, 29 de abril de 2023).

En medio de ese ejercicio de documentarse para conocer a Colombia, vio en revistas y periódicos el uso de las prendas y la relevancia de la moda en el panorama nacional, por eso algunas figuras masculinas y femeninas adquieren un viso caricaturesco, así creó la serie *Reinas*, basada en imágenes que iban llegando a sus ojos y en las que encontró tanto belleza como humor. *Las reinas de Cartagena (s.f.)*, por ejemplo, es un contraste de la mujer cartagenera que vende frutas y en cuyos vestidos está la riqueza cultural colombiana versus

un marco de mujeres rubias y en vestido de baño que hacen parte del ‘adorno’ o de lo ‘accesorio’ de la pintura.

Figura 20

Las reinas de Cartagena



Nota. Ethel Gilmour. *Serie Reinas*. S.f. Óleo sobre lienzo. 136 x 110 cm. Colección Corporación Casa de Ethel y Jorge.

Una virgen negra carga a un niño en la parte central superior del cuadro, con lo cual la pintora vuelve a poner en escena ese vínculo que tienen las figuras de la mujer y los ideales religiosos en Colombia; pero esta es también una exaltación a los códigos populares y a los acuerdos sociales que rigen la cotidianidad del país. Por un lado, está el personaje central, la mujer trabajadora en medio del trópico en el que está inmersa, y por otro, la idealización de las figuras que difícilmente se aproximan al mestizaje propio del trópico. En esta pintura hay un rastro de testimonio del contraste que reside en que fuera Cartagena y no otra ciudad la que recibía la parafernalia del certamen y en el título de la obra se plantea con ironía que las

verdaderas reinas de esa ciudad están en sus playas, vendiendo frutas, y no en televisión o revistas, vendiendo humo.

2.4. El vestido en varias dimensiones: Ethel se inspira en otros artistas

En *Ethel Gilmour: el arte y los artistas* (2019), capítulo del libro de Imelda Ramírez y Davivienda, en medio de las páginas que dan cuenta de la presencia que diferentes artistas de varios momentos del arte tienen en la obra de Ethel, en la página 66, se ven cuatro cuadros que se relacionan con ese concepto de vestido que hemos revisitado de diferentes maneras y que lo ubica en los comportamientos fundamentales del individuo: «La guerra, la toma de una posición jerárquica y el amor condicionan el aderezo vestimentario de todos los pueblos» (p. 339) y en esta artista vemos una certeza de eso porque es claro: todo lo que es suficientemente relevante para Ethel debe ser puesto en escena mediante el arte y en estos cuatro cuadros están Fra Filippo Lippi, Francisco de Goya, Walter Balthus y Marc Chagall de diferentes maneras y unidos en la colección de Celia y Sam Pratt. No son recreados, es una revisita íntima, en la que texturas y telas son la clave para entrar en cada obra, para viajar dentro de ella que es lo que permite la revisita. Ethel las usó como un talismán para entrar en la otra dimensión congelada, es decir, en la obra de arte, para entregarles entablar un diálogo con ellas y dejarles su sello personal; lo cual es muy poderoso porque reafirma aquello de que «Una historia de una imagen es algo distinto a la historia del arte» anotado por Hans Belting (2009). Es pretencioso, quizás violento, decir que se entiende completamente una obra o momento del arte creado en el pasado —por inmediato que sea—, pero sí es posible estudiarla, interpelarla y recibir sus mensajes. En las imágenes creadas por los artistas mencionados que hacen parte de estas obras de Ethel hay una fragmentación y una extracción de un fragmento, en ese sentido son elementos de la composición, que no la composición final, y dejan abierta sensación de la multiplicidad de sentidos de una obra o una imagen.

«El ser o el aliento aéreo de Ethel era solo de ella: ether- ethélicus, vientecillo etheliano, aire de montañas muy altas y serenas, tibetanas, desde donde los asuntos se ven como muñequero de ilusiones. Vanidades niñas. Y así pintaba Ethel sus cosas: su casa, lo dije alguna vez, era como un inmenso pesebre navideño donde olía siempre a diciembre y las ovejas blancas y negras y los conejos blancos y negros... y las muñecas de trapo de Carroll se arrumaban amiguitos junto con los pastiches de Goya,

fruteros, un traje de bodas, carpetitas tejidas de crochet, las medias de Van Gogh, enormes frescos de héroes traicionados como Sandino...» (2009, p. 50).

En ese testimonio de José Gabriel Baena se describe la itinerancia de Ethel y su manera de organizar o hacer confluir a través del arte diferentes momentos, personajes, sentimientos, sensaciones que para otros están muy alejados entre sí. Para ella no. A través de su sagaz visión logró proezas que van desde dignificar la muerte de uno de los delincuentes más conocidos de Colombia —*Guayacán*, 2000—, abrirle un camino de flores a la mujer para que pueda caminar con su traje azul translúcido y para que no tenga que ver las armas ni recibir sus disparos —*Quiero caminar y ver las flores. Serie No ficción*, 1995—; y en este caso el ejercicio es similar, pero en él convergen varias instancias del espacio y el tiempo. También hay una certeza por parte de la artista y es que algo de ella vive en esas obras de esos artistas y, para sellar el pacto de unión con ellas, las trajo además a vivir en su obra. En este sentido se da una apropiación de matiz esotérico porque no habla solo del poder del arte para hilar elementos que parecen indisolubles. La manera de visitar la obra es pues a través de telas que son fragmentos ceremoniales, volviendo a las ideas de Leroi, en un intento de convivencia de dos sensibilidades y dos obras que no son contemporáneas. Aunque el código de visita es el mismo: la tela, no utiliza los mismos modos de viaje o aproximación para internarse en ellas, para crear con ellas.

2.4.1. «Fra Filippo Lippi con el cristo de plástico» (1995-1996)

Figura 21

Fra Filippo Lippi con el cristo de plástico



Nota. Ethel Gilmour, 1995- 1996. Mixta. 31.7 x 31.7 cm. Colección Celia y Sam Pratt.

No es la única ni la primera vez que Ethel visitó obras de la baja Edad Media o del Renacimiento, algunas marcas del Giotto aparecen imbricado también a su obra y a su casa. En este caso se adentra en *La virgen con el niño y dos ángeles* (1465) de Filippo Lippi, cuyo original pervive hoy en la Galería de los Oficios en Florencia, Italia. En el cuadro se ve una parte de la silueta de la madona que, al sacarla del contexto materno y religioso muestra el perfil de una mujer y la pone en escena, se deja ver la mano del niño que intenta cogerla, pero quien no haya visto previamente la obra de Lippi puede pasarlo por alto. El resto del cuadro está cubierto por encajes de dos colores tenues, blanco y amarillo muy claro, y encima de esta último se ve un muñequito, un niño Jesús de pesebre, desnudo, que puede ser cualquier otro niño de juguete. Hay una plasticidad diferente en la imagen de la virgen,

proveniente de una pintura clásica, y la imagen del niño que claramente es de un plástico más brillante que con el que usualmente se crean los jesuses de los pesebres tradicionales colombianos. La influencia de Lippi en la obra de Sandro Botticelli es contundente en este cuadro, casi que, tapados el niño y el ángel, el observador desprevenido que conoce obras de ambos artistas confundiría fácilmente al autor.

Entre los múltiples significados, hay una pregunta latente por la mujer y está muy relacionada con la ternura y la delicadeza con que los encajes la enmarcan. Un acercamiento a las telas que visten el cuadro lleva a la pregunta ¿por qué usó encajes y no otra tela? La artista siempre puso en escena el valor de los detalles, de lo que es finamente elaborado, pero no de grandes proporciones; en ese sentido, los encajes son una tela cargada con la inventiva y las estéticas que confluyen en el bordado, que parecen una filigrana, porque su finura está su delicadeza. Se sabe que el vestuario asociado a las mujeres apela más a este que el de los hombres porque su simbología está relacionada con la urdimbre y la trama del tejido:

«El encaje es el más poético de los tejidos. Ha sido cantado en verso con frecuencia, parece que lejos de velar la belleza la rodea con una aureola tan vaporosa o de un marco tan bien apropiado, que ha seducido la imaginación de muchos poetas» (Lefébure, 2006, p. 7).

La historia de los encajes está ligada a ese imperio de lo artesanal que siempre tuvo lugar en los lugares habitados por Ethel.

«A Ethel le gustaba mucho la ropa y se fijaba mucho en las telas. Cuando encontrábamos cosas bellas, les poníamos el ojo a lo mismo. En ese entonces no había tantas cosas del estilo de ella en los almacenes de Medellín, eran muy escasas, entonces cuando veíamos algo bonito o similar a su estilo nos emocionábamos. Zapatos, chales, medias, sombreros, íbamos a San Alejo y gozábamos comprando artesanías, collares, objetos, cosas viejas, accesorios, ella era de muchos chécheres, le gustaban las cosas con detalles. Íbamos a San Diego y al Tesoro y caminábamos en el centro, buscando y encontrábamos porque ella tenía el ojo para ver las cosas bonitas» (L. Gaviria, comunicación personal, mayo de 2023).

Y también puede leerse un intento por ubicar a la mujer, ya representada por Lippi, en planos diferentes a los encajes y al niño. Ya no se ve el hijo que la toca en el cuadro, ya la religión y la sociedad están cubiertas, de facto tenemos a la mujer que es lo múltiple y que,

aunque mira en dirección al niño, está en otra esfera. Pero en este caso el niño en el cuadro original es una alusión directa a la maternidad de la virgen, por obra y gracia del Espíritu Santo, al mito religioso y, en la obra de Ethel justamente ella pone un manto o una reescritura en escena que nos recuerda al artista Juan Camilo Uribe que en muchas de sus obras tiene como materia prima las figuras religiosas del pueblo para sacarlas de su contexto y con ello crear su obra. L. Gaviria (comunicación personal, mayo de 2023) refiere que

«Ella decía que no creía, que Dios era una mentira muy bonita, pero la religión atravesaba su obra y su manera de mirar la vida. Creo que, en el fondo, en algo debía creer. Le gustaban mucho las imágenes religiosas, los pesebres, la devoción. Siendo no creyente, le gustaba que la gente creyera, admiraba las costumbres del pueblo respecto a la religión: las procesiones, las ceremonias de las iglesias, lo ritual».

En esta obra la tela es el medio para diseccionar la composición y poner en escena lo que Ethel quiso priorizar como elemento central: la mujer. De alguna manera hay un devorar la obra anterior, la de Lippi que ya no aparece en toda su majestad, sino que uno de sus elementos es revelado desde la sensibilidad de Ethel. No obstante, lo que avisa el título de la obra es más amplio: no hay ningún Cristo de plástico porque no ha crecido, es aún niño y su madre es quien se entrega en la obra.

Figura 22*Homenaje a Balthus*

Nota. Ethel Gilmour, 1995- 1996. Mixta. 31.7 x 31.7 cm. Colección Celia y Sam Pratt.

Balthus decía que gustaba buscar lo extraordinario en las cosas ordinarias y eso fue lo que hizo Ethel Gilmour revisitando su obra *La habitación* (1948) en la que hay una niña desnuda en el centro del cuadro y a su lado en un bodegón interior, otra figura infantil la mira, vestida y con inocencia. En esta revisita a dicha obra solo se conserva la figura de la niña sobre un fondo negro, así que se ven sus medias rojas debajo de sus zapatos claros y un paño que cubre su brazo izquierdo. Se sabe que es una niña por sus pechos pequeños y su pubis sin pelo, pero al sacarla de la imagen original pierde la malicia con la que se asocia a este pintor. Una tela es nuevamente utilizada para marcar el centro del cuadro, esta vez no es fina y sutil sino un encaje en forma cuadrada que se ve viejo y usado porque tiene huecos y manchas. Se podría decir que este elemento señala los viejos paradigmas sobre el cuerpo femenino y la tendencia de algunos artistas a asomarse en la más profunda intimidad de las mujeres, señalando una escena desde el voyerismo y dejando el resto de lado. En este caso

la mujer no tiene dentro del cuadro quien la mire y, por tanto, aunque no tenga ropa, pierde el contexto de objeto sexual.

Los huecos y los quemones en una tela que podría ser bella son una clave en este homenaje que, dependiendo del observador, se puede tornar en un ejercicio de dignificación del sujeto a través de una intervención plástica, un intento por poner a salvo a esta figura de niña, lo cual es notorio en la forma de margen en que están dispuestos los encajes: rodeándola, en cuadrado, aunque está a salvo la figura central, queda magullada la tela circundante. Es notorio que una mano femenina, una mirada, un pensamiento femenino irrumpe en el cuadro y que no ignora la relevancia de la persona que está en escena, sino que la ubica en el centro y con pintura negra tapa contundente el primer entorno en el que la ubicó Balthus.

En el segundo episodio de *Ways of Seeing* (2012), John Berger plantea, en conversación con un grupo de mujeres, que en diferentes momentos de la historia del arte «la mujer ha sido desvestida, que no desnudada. En muchas obras de la historia del arte la desnudez ha sido otra forma de vestido», con lo cual profundizan en la innumerable cantidad de obras en la que una mujer desnuda es pintada por un hombre y con ello erotizada, dejando de lado las demás dimensiones que tiene un ser humano. En ese sentido, la mujer pocas veces ha estado desnuda en las manos de los hombres artistas, porque una mujer desnuda lo es en todos los sentidos y su comodidad se manifiesta en lo mínimo y en los detalles, los mismos con los que esta nueva obra de Ethel avisa una desazón, las fisuras en la sutil tela que pudo ser bella. No fue la primera ni la última vez que ella rescató figuras humanas para ponerlas a salvo en sus pinturas, de los recortes de prensa de las revistas y periódicos colombianos sacó un importante material para su memoria y para su obra.

En el testimonio de Imelda Ramírez hay una mirada de la artista que sintetiza este papel transformador y su manera de habitar el mundo y crear el cuadro a través de una poética muy personal:

«El trabajo de Ethel rebasaba el espacio de la pintura: exploró las nuevas tecnologías hasta donde su necesidad poética se lo indicaba o adoptó el modo de presentar sus obras a modo de instalaciones en las que las conexiones con esas realidades crudas, pero también con las circunstancias más enternecedoras de nuestro entorno se

renovaban de manera permanente como si representación y realidad fueran una trama continua».

Esa manera de disponer una tela roída o envejecida como elemento emotivo del cuadro se relaciona con la naturaleza anímica de obtener un objeto u elemento a través de un artista.

2.4.2. «El vestido de boda para la señora Chagall» (1995-1996)

Figura 23

El vestido de boda para la señora Chagall



Nota. Ethel Gilmour, 1995- 1996. Mixta. 31.7 x 31.7 cm. Colección Celia y Sam Pratt.

En muchas pinturas y notas de Ethel Gilmour hay testimonio directo de su afecto por Marc Chagall. *Cama con cosas* —con un fragmento de una escena chagalliana—, *Flores de Van Gogh para la novia de Chagall* (2005), la señora Chagall, *Vestido*, son referencias directas al universo de este pintor en su legado, que además marca la presencia de escenas del amor o la ternura porque las acompaña o las complementa. En un relato de J. Uribe (comunicación personal, 2018) aparece una visita juntos a unos museos rusos en los que

vieron las obras originales de este artista, era el momento en que se acababan de conocer y en el que todas las pulsiones estaban presentes y la oda de Chagall al amor marcó el recuerdo de esos días y ese viaje.

En *El vestido de boda para la señora Chagall* se da una inmersión o viaje más evidente en el cuadro porque uno de sus dos centros de atención es un fragmento de la obra de Marc Chagall: la novia que mira de lado con su traje blanco de hombreras altas y su ramo de flores rojas en las manos, que es un asomo en medio del tejido blanco que tapa parcialmente la imagen completa de fondo y de la que se pueden percibir los tonos azul y verde claro. Es una novia que se repite en vuelos y paseos por la ciudad de diferentes maneras a lo largo de la obra de este autor. Y el otro centro del cuadro es un vestido en miniatura, a escala, como si con complicidad le ayudara a materializar el vestido de bodas de Bella a Chagall. La delicadeza y el cuidado son evidentes en esta pequeña confección que es maravillosa porque no solo constituye un juego o conversación con la imagen del pintor, sino que se tiene un tercer nivel en el que es muy relevante el traje. El vestido de novias es una segunda materialización del suelo de Chagall. Los detalles del vestido no solo mantienen el tul de la falda y los brazos exquisitamente adaptados, sino que incluyen un ramo de flores plásticas rojas y amarillas con una estela de tela como si fueran el remedo de estrellas fugaces. En esta escena que además es un estudio del color blanco, aparece un fenómeno: «el estampado y los pliegues de diferentes telas también pueden producir un efecto de movimiento aparente conocido como auto cinético que no es real, pero es percibido por el ojo humano» (Rivas, 2018, p. 85).

La superficie está bordada y curada exquisitamente por la mujer que mira al hombre artista, que en este caso es Ethel, que repasa su obra y explora a esas figuras femeninas que hacen parte del cuadro y devela una dimensión más íntima de ellas a través del juego. La mirada de la mujer artista en este sentido es un catalizador que reclama algo sobre su propia experiencia que ya fue narrada por un ser ajeno a su experiencia femenina. De manera formal cabe mencionar que en este cuadro confluyen el bordado y el tejido, recordando que bordar es tejer sobre un tejido: sobre los sutiles encajes se ve un borde decorado minuciosamente y en esa sensación de decoración hay un intento de Ethel por ser cómplice del amor a partir de un trabajo artesanal con la textura como protagonista y en el que se pasa de lo pintado a lo tejido o bordado, en este caso, el vestido de novia.

2.4.3. «Luto para Goya en Colombia» (1995-1996)

Figura 24

Luto para Goya en Colombia



Nota. Ethel Gilmour. 1995- 1996. Mixta. 31.7 x 31.7 cm. Colección Celia y Sam Pratt.

En esta obra la artista se apropia de dos cuadros de Francisco de Goya: *El 3 de mayo de 1808 en Madrid* (1816) y de uno de sus retratos de la Duquesa de Alba y las mezcla generando una convivencia de ambas imágenes. Es como si la duquesa se hubiera trasladado al primer cuadro y posara encima de los fusilamientos y del personaje que está en la mitad del cuadro sollozando y amenazado de muerte. En el margen derecho del cuadro y rodeando en cuadro la figura de la duquesa, se ven telas de encaje negro que cubren de una atmósfera lúgubre al cuadro. En los cuadros mencionados hay un contraste cercano a la simetría y el orden y todo parece manchado y desorganizado, sensación que se apoya con la opacidad del color, lo que se ha rastreado en Ethel como elecciones cromáticas conscientes.

«En occidente el color negro está relacionado con la elegancia, la sofisticación, el poder, el terror... Es símbolo de luto y también denota sabiduría, por eso es el color

de las túnicas de los graduados en la mayoría de los casos... entre otros» (Rivas, 2018, p. 71).

Sobre la simbología de los tejidos y los bordados, la artista claramente apela al encaje porque sabe que en los cuatro casos se alude escenas y emociones humanas que se relacionan con la filigrana de la que todos estamos hechos y, de esa manera invita a estos pintores tan lejanos en el tiempo a hacer parte de su obra, pero el diálogo se da además en otras dimensiones porque es una manera de feminizar, de aportar su mirada de mujer, a estas imágenes. En cada caso Ethel se apropia de una experiencia particular para interpelar a las representaciones dadas; los sutiles huecos de los encajes son el medio para anunciar que en su visita a estas obras hay unos pequeños fragmentos que quedan intactos, pero sólo como parte de un relato más extendido que ella propone. Fueron las realidades bases que se deconstruyeron desde su intervención.

En Goya y en Gilmour hay una consideración de la guerra, ambos pintores evidenciaron en su obra las injusticias humanas y los horrores de la muerte. En el caso del primero se trata de la España de 1808-1814 con la Guerra de la Independencia de la cual este pintor retrató diferentes escenas; en el caso de la segunda, estuvo reportando los efectos de una guerra continua que se daba en Colombia y que se coló en su vida de diferentes formas a partir de 1980. Y en su representación de la guerra tiene unos símbolos propios que revisten los cuadros: la virgen Dolorosa, los cuerpos muertos en conjunto, las tanquetas, las pistolas, los generales del ejército, las explosiones, los políticos y los medios de comunicación.

«Ethel Gilmour construye un lenguaje pictórico en el que explora la idiosincrasia de un país fracturado por la violencia, pero atravesado también por la belleza y la esperanza; una nación suspendida en una contradicción. Es así como Gilmour se convierte en una narradora visual de historias que dan cuenta de lo que sucede en su entorno, de aquello que la afecta, de sus alegrías y dolores» (Vives, 2021, p. 15).

Así que estas franjas de encajes en los cuadros son como vestidos que acompañan las pinturas, son una manera de dignificar el dolor, en el caso de Balthus y Goya; de revelar a la mujer, en el caso de Lippi; y de darle una segunda materialidad al sueño, en el caso del de Chagall; en todos ellos la tela, como vestido del cuadro, es el canal de conexión de dos o más, la manera de curar o vendar los retazos para que puedan unirse con otros y pervivir de otra manera en la obra.

2.5. Pintar sus propios ropajes

Figura 25

Sin título



Nota. Ethel Gilmour, s.f. Óleo sobre papel. 69 x 49 cm. Colección privada.

Cada detalle de cada prenda de cada personaje presente en la obra de Ethel Gilmour es un universo que desde diferentes perspectivas invita a entablar un diálogo con el cuadro, la instalación o el objeto. Y en este sentido hay rastros biográficos en diferentes aspectos de la obra, uno de ellos es el vestido o la ropa. Un ejemplo más contundente es Autorretrato (s.f.) un vinilo sobre cartón que es la imagen íntima de la artista en la que pinta los bordados del vestido que además de ser la prenda que la reviste, es un bosque o pradera relacionado con el paisaje de los parajes colombianos que visitó en su vida y que influyeron en su identidad y en su manera de habitar a su segunda patria. En su doble función vestido- paisaje emergen flores, patos y un camino que lleva a un castillo que está montado en su hombro y que es la entrada a una montaña, al horizonte, al cielo con luna y sol dentro del cuadro. El botón central del vestido que está en el centro de pecho de Ethel es una fotografía de Jorge

Uribe, su amor, dentro de una flor y de resto, están sus trenzas acompañadas de pequeñas flores y sus ojos que miran fuera del cuadro.

El tratamiento del vestido se guarda en las apreciaciones de Ana María Cano sobre la artista: «sus colores y sus trazos eran como su voz: una entonación propia para ir de la niña a la adulta extrañada presente en esta realidad entre florida y mortífera a la que vino a parar... Ethel vive en esa alma que desbordó hasta entregársela a otros. En una pintura en la que cupo completa toda su vida» (Universidad EAFIT y MAMM, 2010, p. 43). Aunque en este autorretrato no hay un paneo completo de su vida, se entiende el intento de condensar el amor —al amado y a lugar de vida— queda contenido, con una poética línea de fuga que se aprecia en el margen inferior del cuadro porque tanto las trenzas como el camino del castillo sienten que continúan fuera del cuadro en la vida secreta de esta obra.

En los bocetos de Ethel se ven, además de sus planes e ideas sobre los cuadros, recortes de obras, de noticias, de revistas y prensa local. «Organizando sus archivos encontré que era una coleccionista de retazos de prensa, pude ver que, en un ejercicio de estética y memoria, unía estos fragmentos para componer el cuadro» (L. Gaviria, comunicación personal, mayo de 2023). Y en esos recortes estaban los vestidos de novia.

En 1976 pintó el óleo sobre lienzo *Vestido de matrimonio* en el que se ve el vestido que puso en escena en *Vestido (1976)* con el gancho y el pajarito que se posó sobre él, pero esta vez con el largo completo. Se ven los ribetes con la cinta azul y un bodegón que lo acompaña en el que está la ropa interior —cucos y brasier—, un par de zapatos rojos y todo esto en una carpeta tejida sobre la que está un jarrón de barro lleno de margaritas. A su lado, un remedo de la novia de Chagall mira un pequeño cuadrado que está encima de ella, a su derecha, y que muestra su imagen repetida, pero sin el vestido de novia, sin los zapatos ni la ropa interior. Al lado del cuadro se avisa otra imagen de mujer cuya cara corta la margen del cuadro. Detrás de este bodegón está un pedacito del pueblo que vive en las memorias y los cuadros de Ethel, con las casas coloridas. En este cuadro se manifiestan las influencias de la artista y, una vez más, su profunda admiración por Marc Chagall que le da el impulso para crear el vestido de novia y para mostrarlo en diferentes dimensiones. Dos elementos se ponen en escena en el cuadro: el bodegón como espacio en el que confluyen los objetos que se guardan para el ritual: en este caso el de vestirse para el amor, para la unión y para celebrar

y la admiración por las costumbres del pueblo. Y ahí aparece el tejido de crochet como parte de ese lugar del arte y la memoria en el que vive el amor.

Ese valor de los tejidos en diferentes civilizaciones y particularmente el del crochet fue recogido magníficamente por Lefébure (2006):

«En el hilo se riza, se cruza, se anuda, es cogido una y otra vez por el ganchillo que lo conduce, y forma de este modo, por sus enlaces sucesivos, el tejido del encaje... Tenemos que añadir una observación y es que estos encajes han sido hechos casi siempre con hilo blanco. La aguja parece haber desdeñado toda fantasía; casi nunca ha empleado los colores ni aún los hilos de oro y de plata» (p. 242).

Esa fantasía tejida que fue adaptada por las señoras colombianas en sus manualidades cotidianas es revisitada por Ethel en este ritual pictórico del amor, que viaja hasta Chagall, hasta las divagaciones medievales que se dan en torno a la puntada, la urdimbre y la trama, y vuelve al pueblito de la memoria para desentrañar su propio vestido.

Figura 26*Vestido para el paraíso*

Nota. Ethel Gilmour, s.f. Óleo sobre tela. 148 x 148 cm. Colección privada.

El amor al vestido propio o autobiográfico está también congelado en las obras *Mis zapatos chinos que yo quiero* (s.f.), *Vestido para el paraíso* (1982) y en la serie de fotografías *Ethel Gilmour pintando un cuadro de flores amarillas* (s.f.), entre otras, y en ellas se profesa una intención de fijarse en el detalle y ensalzar la grandeza de los actos cotidianos como contenedores de la materia prima que posibilita el arte. En este sentido se revela la idea de Lhote que afirma que el artista es un contribuyente de la naturaleza, porque no la imita mezquinamente, como han pretendido los observadores pobres, sino que la imita con leyes y en la que el autor se apoya en Poussin: «un pintor se hace más diestro observando bien las

cosas que fatigándose en copiarlas» (Tratado del Paisaje, 1946, p. 71). Con esas últimas palabras volvemos al Vestido para ver cómo se genera nuevamente el juego espacio temporal y cromático: en la mitad del vestido gris bordado con encajes en las divisiones de la cintura y los brazos hay una imagen de Adán y Eva desnudos caminando —*La expulsión de Adán y Eva del paraíso terrenal* (1425-1428) de Tommaso Masaccio en la Capilla Brancacci de la Basílica del Carmen en Florencia—, lo que se complementa con el rojo del gancho y los elementos selváticos alrededor como su telón compañero, es un óleo sobre tela que en la esquina superior izquierda muestra un ángel en pleno vuelo. Por un momento la atención recae sobre ese detalle que pudo ser el gestor del cuadro y, sin embargo, solo puede ser apreciado desde una atención especial. Así, en Ethel confluyen la realidad y la ficción con y sin artificio, pero de manera organizada y casi orgánica.

2.6. Las prendas de la artista

2.6.1. *El vestido, el mar y un performance de despedida*

Figura 27

Algunas prendas de Ethel Gilmour



Nota. Fotografía, mayo de 2023. Detalles de los chalecos de Ethel Gilmour que conserva Liliana Gaviria.

Al final de su vida, cuando sintió que se daría el tránsito de su materia, Ethel planeó hacer un ritual frente al mar. La acompañaron en el viaje, que fue planeado cuidadosamente, sus amigas Liliana Gaviria, Margarita Zuluaga y su amado Jorge. Fueron a Santa Marta en una estadía corta que fue como una despedida. En ese momento ella se sentía muy débil, pero en su espíritu estaba la determinación de asistir a la playa y para que el agua de mar fuera el elemento que acompañara su danza como manifiesto de agradecimiento y tributo a la vida. Se alojaron en un hotel cerca a la playa, por allí había tiendas en las que se quedaba encantada al lado de sus amigas, observando sombreros y batas.

El vestido fue un elemento importante en su performance:

«El ritual que hizo resultó de la certeza de que ya no le quedaba mucho tiempo acá, y que era la última vez que estaría en ese lugar. Planeó todo muy bien como siempre, llevó su vestido de guayacán, café oscuro con florecitas amarillas y verdes. Se puso la ropa allá en la playa, las medias, y comenzó a bailar. Estaba ya enferma, fue a despedirse en el mar; entonces le daba lidia caminar, lo hacía poco; entonces pasamos por una vitrina, vi un collar lindo y ella vio que me había gustado, por la tarde de ese día se perdió un rato, no sabíamos dónde estaba y se había ido a comprarme ese collar. Ella era así, con ese tipo de detalles, era una persona dulce y en su manera dulce de habitar el mundo, los vestidos, los sombreros, los collares tenían un lugar muy especial» (L. Gaviria, comunicación personal, mayo de 2023).

No es posible escribir y estudiar a Ethel Gilmour sin saber que su obra trasciende los libros y reportes académicos como este y otros, porque sus pinceladas, e incluso, sus danzas frente al mar son pruebas de que en sus obras y manifestaciones hay vida después de su muerte: la ternura de sus ovejas de pesebres y la sutileza del ángel vestido de rosado y convertido en silla, hablan de la pervivencia del ser en sus actos y en las historias que se cuentan sobre sus actos.

«En ese viaje que fue breve y estuvo cargado de nostalgia, había una certeza de lo que ya había sucedido y no volvería a ser, pero queríamos celebrar que nos pudimos conocer y ser amigas. Hacíamos picnics, y ella gozaba y planeaba todo, desde sus vestidos hasta en qué hotel quedarnos. Amaba a Santa Fe de Antioquia y a Jardín,

quería conocer a Jericó, pero el hotel que reservé en este último pueblo -con el mismo nombre- era en Jardín, entonces se volcaron los planes y nos tocó irnos para allá, pero ella no dijo nada malo, lo tomó bien, dimos una vuelta y nos fuimos. Cada dos años se iba para Santa Fe de Antioquia por una temporada. Entrábamos a los almacenes a ver telas y cachivaches y le preguntaban si era yo la hija y decía que sí y que tenía otros diez» (L. Gaviria, comunicación personal, mayo de 2023).

Figura 28

Quiero ver el bosque



Nota. Ethel Gilmour, s.f. Óleo sobre tela. 70x 70 cm. Colección privada.

Conclusiones

La época de escritura de este trabajo 2022-2023 fue determinante en cuanto a las perspectivas de exploración del cuerpo –y en concreto el de la mujer- ya que es necesario observar, visitar y visitar las ideas que figuran sobre él, en un momento de la historia en el que cada vez es más delgada la línea que separa los géneros. Los *Estudios de Género* y la mirada de las mujeres han sido fundamentales para que las posibilidades de ser y vivir el cuerpo femenino o masculino se expandan. El animal y la máquina comienzan a hibridarse y el arte hace parte del proceso porque viene con la naturaleza humana. La semilla de este trabajo de grado está enlazada con la revisión y profunda observación de algunas figuraciones de los cuerpos de mujer en esta artista y de ella se derivan visitas a la historia de Colombia y preguntas sobre este legado que trasciende lo que hasta ahora se ha dicho porque es una fuente inagotable.

Así pues, uno de los caminos que deja abierto el presente trabajo de investigación es el de las nuevas preguntas por los cuerpos -femeninos- a la luz de las experiencias que se derivan de diferentes terrenos del arte y las ciencias sociales y humanas. Como extranjera en Medellín, Ethel aprovechó su relación con el arte para comprender y habitar ese entorno y, al pintar lo que veía, fue creando un legado que habla de ella y de la historia de Colombia, conocer esas representaciones desde la perspectiva de las mujeres nos permite acercarnos a un faltante que está presente en la historia del arte, no de este país o de esta región en concreto sino del contexto global: unas narraciones con voz de mujeres que acudan a las creaciones de otras mujeres y que las incluyan en los repositorios de artistas y creadoras para poder hablar de una pluralidad verdadera y para poner en escena lo que por mucho tiempo estuvo sumergido.

El cuerpo desnudo de mujer representado por una mujer -Ethel- es de por sí una acción que sobrepasa la *mirada masculina* y sitúa al cuerpo representado en un contexto más amplio porque, aunque pueda relacionarse con el deseo o la idealización de un aspecto, se conecta fundamentalmente con muchas otras dimensiones. En Ethel el estar desnuda, como se vio, es también una declaratoria de libertad en medio de la opresión de la guerra y el patriarcado imperante en los debates políticos; en muchas de sus obras es latente esa

dificultad que tuvo la mujer en Colombia para vivir desde sus dinámicas naturales cuando los liderazgos sociales, medios de comunicación y hasta los núcleos familiares, trataban de sumergirla en un molde creado por hombres y para hombres, por lo que las figuraciones de la divergencia, el amor o la naturaleza eran tan irrisorias como escasas. Tras el cuerpo vestido, llegamos a un elemento fundamental en la obra de Ethel, que se puso en escena, pero del que seguramente quedaron muchas cosas por apreciar y anotar; como se dijo, las texturas y telas fueron talismanes en las manos de la artista porque con ellos se internó en la trascendencia del objeto o la cosa.

En medio de la necesidad de narrar la historia del arte con perspectiva de mujer aparece Ethel Gilmour con unas narraciones visuales en las que se entiende que la guerra que vivió Colombia no solo acabó con miles de vidas, sino que enterró la posibilidad de que muchas mujeres (mujeres de género que no de sexo) y hombres se desarrollaran libremente porque la imposición de unos moldes guerreristas y al servicio de los señores que protagonizaban las agendas públicas, no permitía ir más allá de lo que el dolor, el miedo y la desolación impusieron. Las entrevistas con personas que compartieron con Ethel en diferentes momentos de su vida permiten apreciar que no se declaraba feminista, pero su obra no solo permite ver su aguda y sagaz mirada de los temas de mujeres, sino que lanza una luz sobre ese contemplar a las mujeres, al entorno, a las cosas de la casa, a los animales, incluso, a la guerra, desde un prisma personal con el que pintó el mundo y habitó la Tierra, no era pues el resultado de su fervor a una corriente, era su sensibilidad la que le permitía ver porque desde que comenzó sus estudios se internó en la senda de educar la mirada.

Ese mantener la mirada sobre las mujeres –la señora, la virgen, las niñas, las reinas de belleza, las esposas de los artistas, las representadas por artistas, las de arriba y las de abajo, y por supuesto, ella- en medio de la guerra, el dominio de la iglesia y los conflictos colombianos que fueron temas que también “se colaron en sus cuadros”, permite reconocer su obra como una de las que en Colombia y en Latinoamérica ha incorporado miradas sobre las dinámicas de mujer, ya que, no fueron pocas las veces en las que se dio al estudio de estas figuras. En ese ejercicio que reportó su amiga Liliana Gaviria de guardar los reportes de la prensa y las revistas y luego apoderarse de ellos para hacerlos parte de la obra, permitió ver que ella miraba y repasaba la realidad de muchas personas para que hicieran parte de sus

creaciones, porque en ellas tenía el poder de darle un giro a la historia o narrarla de otra manera.

Ese ensalzar las emociones y hacerlas parte de la obra también aparece como una manera particular de vivir el arte, más allá de los rótulos académicos o técnicas y tiene que ver con su idea de la poesía del arte y de las pinturas como declaración de los sentimientos humanos hacia la vida (Gilmour, E. (2018) P. 18). Ese habitar la casa y el mundo fue para Ethel la oportunidad de extender a través de sus manos acciones de composición y reinterpretación de lo cotidiano, había que vestir la casa y por eso sus casas fueron también su obra.

Al lado del esplendor del guayacán y los pueblos, que tanto se han analizado y difundido, están las figuras de mujeres que aparecen representadas de diferentes maneras en sus obras pero que no han estado tan presentes en los análisis académicos o en la crítica de arte, motivando justamente la redacción del presente trabajo, en un intento de manifestar otras dimensiones de su trabajo y de su aporte al arte colombiano.

Referencias

- Andersen, H. C. (2011[1845]). *Los zapatos rojos*. Impedimenta.
- Argullol, R. (2002). *Una educación sensorial historia personal del desnudo femenino en la pintura*. Fondo de Cultura Económica de España.
- Bartra, E. (2018). *Desnudo y Arte*. Desde Abajo.
- Battersby, E. (1989). *Género y genio: hacia una estética feminista*.
- Bauer, H., y Prater, A. (2018). *Barroco*. Taschen.
- Belting, H. (2009). *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Akal.
- Berger, J. (2011). *Ways of seeing*. Penguin Modern Classics.
- Berger, J. (2012). *La mujer en el arte* [Episodio 02]. [Modos de Ver - La Mujer en el Arte \[Episodio 02\]](#)
- Birchall, H. (2010). *Prerrafaelitas*. Taschen.
- Boccaccio, G. (1362). De Claris Mulieribus. En *Boccace, Des cleres et nobles femmes, traduction française anonyme*. Bibliothèque nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515437z/f1.planchecontact>
- Bornay, E. (1990) *Las hijas de Lilith*. Cátedra.
- Bornay, E. (2021). *La cabellera femenina*. Cátedra.
- Brodskaya, N. (2011). *Arte naif*. Parkstone press.
- Cardito, L. M. (1996). Las manufacturas textiles en la prehistoria: las placas de telar en el calcolítico peninsular. *Zephyrus*, 49, 125-145. <https://shorturl.at/fkDNO>
- Castañer, X. (1991a). Iconografía del simbolismo humano femenino en el territorio histórico de Álava: Sibyllas, Virtudes et «Claris Mulieribus». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4(7), 235-240.
- Castañer, X. (1991b). La pintura flamenca del siglo XV en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Formas, temas, modelos. *Kobie. Bellas artes*, (8), 5-24. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3794682>
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. En A. M. Moix (Trad.). Anthropos.
- Cordero, K., Ramírez, I., y Villafañe, M. L. (2018). *Ethel Gilmour*. Gamma.

- Cruz, W. (2019). Vestir las memorias. *La Tadeo DeArte*, 5(5), 142-161.
<https://doi.org/10.21789/24223158.1527>
- De Pizán, C. (2015). *La ciudad de las damas*. Siruela.
- Dionisio, M. (1972). *Introducción a la pintura*. Alianza Editorial.
- Dyby, G. (2019). *Historia de las mujeres*. Taurus.
- Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*. Lumen.
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. Paidós Ibérica.
- García, G. (1987). *Cien años de soledad*. Cátedra.
- Gibson, M. (2006). *El Simbolismo*. Taschen.
- Gilmour, E., y Villafañe, M. (2008). *Ethel Gilmour - Para grandes y chicos*. Fondo Editorial EAFIT.
- Giraldo, S. A. (2010). *Cuerpo de mujer: modelo para armar*. La Carreta Editores.
- Giraldo, S. A. (2011a). Cuerpo molde (anatomía de una virgen 7).
Anatomiacomparadacolmexx [Blogspot].
<https://anatomiacomparadacolmexx.blogspot.com/2011/07/cuerpo-molde-anatomia-de-una-virgen-7.html>
- Giraldo, S.A. (2018) Hacer crítica con perspectiva de género desde un país en guerra.
AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte (7) – Septiembre, 69-82
<https://ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura>
- Giraldo, S. A. (2011b). Y la Virgen de Giotto lloró en Medellín.
Anatomiacomparadacolmexx [Blogspot].
<https://anatomiacomparadacolmexx.blogspot.com/2011/09/cuando-la-virgen-de-giotto-vino-llorar.html>
- Giraldo, S. A. (2012). Mujer: anatomía comparada (México-Colombia), una investigación emergente. *Anatomiacomparadacolmexx* [Blogspot].
<https://anatomiacomparadacolmexx.blogspot.com/2012/04/mujer-anatomia-comparada-mexico.html>
- Giraldo, S. A. (2013). Vírgenes en contra-vía. *Co-herencia*, 10(18), 263-280.
<https://www.redalyc.org/pdf/774/77428608010.pdf>
- Giraldo, S. A. (2015). Ciudad cuerpo a cuerpo. En *Una ciudad en seis miradas* (pp. 84-106). Hilo de Plata Editores.

- Giraldo, S. A (2020). Medellín (1980-2013): las grietas del espejo. Arte, violencia y memoria. En P. Nieto (Ed.), *Memorias: Conceptos, relatos y experiencias compartidas* (pp. 199-223). Fondo Editorial Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia; Hacemos Memoria. https://solastridgiraldo.com/wp-content/uploads/2021/04/ARTE_Y_MEMORIA_EN_MEDELLIN_1980_2013_Las-compresed.pdf
- Glosario conceptos básicos.* (s.f.). <https://blogs.unileon.es/educa/files/2016/07/Glosario.pdf>
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (2016). *El origen de la obra de arte*. Oficina de Arte y Ediciones.
- Jaramillo, M. (s.f.). *De la serie «Ellas»*. <https://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/cultura/museo-abierto/maripaz-jaramillo/serie-ellas>
- Jaramillo, C. M. (2015). *Mujeres entre líneas. Una breve historia en clave de educación, arte y género*. Museo Nacional de Colombia; Ministerio de Cultura. https://museonacional.gov.co/elementosDifusion/publicaciones/Mujeres-entre-lineas/cartilla_nov%2026-1.pdf
- Jones, A. (1995). Herejías feministas: el «arte coño» y la representación del cuerpo de la mujer. En *Herejías: Crítica de los mecanismos* (pp. 583-620). Centro Atlántico de Arte Moderno [CAAM].
- Kandinsky, V. (2018). *De lo espiritual en el arte*. En G. Dieterich (Trad.). Paidós.
- Laver, J. (2006[1988]). *Breve historia del traje y la moda* (10ª ed.). Cátedra.
- Lefébure, E. (2006). *El bordado y los encajes*. Maxtor.
- Leroi, A. (1971) *El gesto y la palabra*. En F. Carrera (Trad.). Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Anagrama.
- Londoño, S. (1997). Débora Arango, la más importante y polémica pintora colombiana. *Nómadas*, (6). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105118999011>
- Mayayo, P. (2007). *Historias de mujeres, historias del arte* (2ª ed.). Cátedra.

Ministerio de Cultura. (s.f.). *Salones Nacionales de Artistas*.

<https://artesvisuales.mincultura.gov.co/salones-nacionales/>

Nochlin, L. (2001). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En I. Sáenz y K. Cordero (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). Universidad Iberoamericana; Conaculta-Fonca.

https://sentipensaresfem.files.wordpress.com/2016/09/cordero_saenzcomps_critica_feminista_en_la_teoría_e_historia_del_arte2001.pdf

Núñez, F. (1987). ¿Es posible hacer una historia de las mujeres? *Historias*, (16), 35-44.

<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/15112>

Obra destacada: Una cosa es una cosa. (2016). *Revista Credencial Historia*.

<https://www.revistacredencial.com/historia/temas/obra-destacada-una-cosa-es-una-cosa>

Ortiz, María Paulina. La artista de lo cotidiano (2018). *El Tiempo*.

<https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/articulo-sobre-la-obra-de-la-artista-ethel-gilmour-181172>

Platearius, M. (s. XV) La virgen y el unicornio [La dama y el unicornio]. En *Liber de simplici medicina or Circa instans*.

http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_270 [Imagen: <https://www.moleiro.com/es/medicina/libro-de-los-medicamentos-simples/miniatura/225>]

Pech, C., y Romeu, V. (2006. Octubre-noviembre). Propuesta Teórica para Pensar al Cuerpo Femenino: Autopercepción y autorrepresentación como ámbitos de la Subjetividad. *Razón y Palabra*, (53).

<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n53/romeupech.html>

Piedrahita, N. (2022, 23 de agosto). *Simbologías del pasado de la región Cartama*. UdeA Noticias. <https://shorturl.at/bdBPO>

Pollock, G. (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and the Histories of Art*. Routledge.

Pollock, G. (1994). Histoire et politique: l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme? En Y. Michaud (Dir.), *Féminisme, art et histoire de l'art* (pp. 63-90). ENSB-A.

- Pomeroy, S. (1987). *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*. Akal.
- Ramírez, G. L. (2012). *Moda femenina en Medellín: Aportes de la moda al ideario femenino en Medellín, 1900 a 1950*. Tragaluz Editores.
- Ramírez, I. (1997). *Visita: la obra de Ethel Gilmour* (5ª ed.). Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Ramírez, J. F., Tobón, D. J., y Vanegas, C. M. (2016) *¿Arte sin estética?* Facultad de Artes Universidad de Antioquia.
- Real Academia Española [RAE]. (2022a). Feminismo. En *Diccionario de la Lengua Española* (edición del tricentenario). <https://dle.rae.es/feminismo?m=form>
- Real Academia Española [RAE]. (2022b). Majestad. En *Diccionario de la Lengua Española* (edición del tricentenario). <https://dle.rae.es/majestad?m=form>
- Retana, A. P., y Retana, S. A. (2006). Un error de interpretación antropológica: *Pediculus humanus* y el origen de la vestimenta. *Revista de Antropología Experimental*, (6), 191-199. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/2047>
- Rivas, N. (2018). *La indumentaria como elemento de expresión artística, reflejo de identidad de la mujer en las sociedades hipermodernas* [Tesis de posgrado, Universidad de Castilla-La Mancha]. Repositorio RIUdeRA. <https://ruidera.uclm.es/items/be7359e3-3306-43bf-9435-5555621a318e>
- Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva.
- Rosales, V. (Presentadora). (2022, 26 de octubre). La intensa mirada femenina (Ep. 9.1) [Audio del episodio de podcast]. En *Mujer incómoda*. <https://www.spreaker.com/user/akordefd/ep-9-1-la-intensa-mirada-femenina>
- Salazar, V. (2017). *El surrealismo en México a través de la obra Las distracciones de Dagoberto de Leonora Carrington* [Tesis de grado, Universidad Autónoma del Estado de México]. Repositorio riUAEMEX.
- Universidad EAFIT y Museo de Arte Moderno de Medellín [MAMM]. (2010). *Flores para Ethel Gilmour (1940-2008). Homenaje*. Editorial EAFIT.
- Valcarcel, M. (2020, 15 de agosto). Zurbarán: el pintor de la vida quieta. Un conversación con Guillermo Solana. *El Nacional*. <https://www.elnacional.com/papel->

[literario/zurbaran-el-pintor-de-la-vida-quieta-una-conversacion-con-guillermo-solana](#)

Vives, M. (2021). Ethel Gilmour: pintar las palabras. Memoria y narración de la violencia. *Filología. Gacetilla Académica y Cultural*, 3(15), 15-19.

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/rgf/issue/view/3883/781>

Walker, M. A. (2013). Le Roman de la Rose. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, V(10), 27-39. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-12-14-05.%20Roman%20de%20la%20rose.pdf>

Wilde, O. (2017). *Filosofía del vestido*. Casimiro Libros.

Wolf, N. (2007). *Romanticismo*. Taschen.

Wollstonecraft, M. (1792). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Biblioteca libre Omegalfa. http://jzb.com.es/resources/vindicacion_derechos_mujer_1792.pdf

Woronowa, T., y Sterligow, A. (2007). *Manuscritos iluminados*. En Panamericana Editorial (Ed.) y H. Valencia (Trad.). Parkstone Press International.

Zamora, L. (2000). *El desnudo femenino: una visión de lo propio*. Instituto Nacional de Bellas Artes de México.

Entrevistas

Elkin Restrepo

Imelda Ramírez González

Jorge Uribe

Liliana Gaviria

Álvaro Marín Vieco

Archivos

Archivos personales de Jorge y Ethel Gilmour

Archivo de Liliana Gaviria

Imágenes de Imelda Ramírez

Archivo del Museo de Antioquia

Audios y podcasts

Medellín, anverso y reverso