



El culo en el arte colombiano

Juan Carlos Jiménez Gómez

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magíster en Historia del Arte

Asesor

Juan Carlos Aristizábal Valencia, Magíster (MSc) en Estética

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Maestría en Historia del Arte

Medellín

2024

Cita

(Jiménez Gómez, 2024)

Referencia

Jiménez Gómez, J.C. (2024). *El culo en el arte colombiano* [Tesis de maestría].
Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Estilo APA 7 (2020)



Maestría en Historia del Arte, Cohorte VIII.



Centro de Documentación Artes

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.

Agradecimientos y dedicatorias

Agradezco y dedico especialmente a mi esposa Angela, por su paciente compañía, por sus valiosos aportes; tanto en los años que me tomó la elaboración de este trabajo, como en los que llevamos juntos. Agradezco cada taza de café servido con tanto amor y cariño.

Dedicado a José Juan, mi hijo; como ejemplo de perseverancia y fe en uno mismo.

Agradezco a mis padres;

A mi madre Rocío por enseñarme el buen gusto y transmitirme la manera de ver la vida con esperanza y optimismo; a mi padre Héctor Fabio por enseñarme el amor hacia el trabajo y la perseverancia.

Agradezco a mis tres hermanos;

A Felipe, por enseñarme que la vida puede ser una aventura fascinante;

A Angela María, por mostrarme que la vida puede ser una constante fiesta;

A Juan Pablo, por su enseñanza de valentía al emprender caminos en busca de sí mismo.

A mis tías, las Jiménez Gaviria, que sin yo mismo saberlo y de manera cándida, se constituían como inspiradoras de este trabajo.

Al profesor Carlos Arturo Fernández, de la Universidad de Antioquia, primer director de este trabajo; quién con su ejemplo, rigurosidad y a través de sus primeras direcciones orientó el rumbo inicial de esta investigación.

Al profesor Juan Carlos Aristizábal, de la Universidad Nacional de Colombia, por haber aceptado ser el director de este proyecto y por su diligente colaboración para llevarlo a feliz término.



Culo de Ángel. Juan Carlos Jiménez. Dibujo con tinta. 8 cm. x 6 cm. 2023

El contempló la curva hermosa de sus caderas.

Era lo que le fascinaba hoy.

¡Cómo descendían hasta la sólida redondez de las nalgas!

D.H. LAWRENCE

El amante de Lady Chatterley, Cap. XV, 1928

INDICE

Resumen.....	10
Abstract.....	11
Introducción.....	12
Capítulo I: Antecedentes, la representación explícita, la representación subrepticia, la representación implícita.....	19
Capítulo II: Academicismo y modernidades.	79
Capítulo III: Contemporaneidad y nuevos medios.	110
Conclusiones.....	138
Bibliografía.....	141

INDICE DE IMAGENES

- Imagen 1.** Venus de Polichinelle - Venus de Grimaldi. Dimensiones: alto 60 mm., ancho 11 mm., profundidad 11 mm.. Fotografía tomada del original por Dan Hitchcock. 2015. Tomada de: <https://donsmaps.com/polichinelle.html>. 7/8/202328
- Imagen 2.** Venus Calipigia. Copia de un ejemplar helenístico del siglo II a.C. Tomada de: <https://www.elcastellano.org/envios/2022-02-23-000000>.....31
- Imagen 3.** La Giganta. Jose Luis Cuevas. Bronce. Alto 8 mts. 1992. Centro historico ciudad de Mexico. Edificio convento de Santa Inés. Tomada de: <https://turkishtwilightsandrecklessnights.blogspot.com/2012/05/la-giganta-de-jose-luis-cuevas.html>.....34
- Imagen 4.** Hombre con dilatación anal. Cultura Tumaco – La Tolita.....51
- Imagen 5.** Escultura de hombre con glúteos pronunciados copulando con mujer acostada. Cultura Malagana.....53
- Imagen 6.** Imagen de Diana cazadora - Detalle. Parte de decoración del techo de la casa de Don Juan de Vargas. Tunja – Boyacá.....57
- Imagen 7.** Desposorios de Santa Catalina. Fuente: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/18389>.....65
- Imagen 8.** La dormición de la Virgen. Anónimo. 1700 – 1799.
Fuente: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/18748>66
- Imagen 9.** San Casiano.
Fuente: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/18588>68

Imagen 10. El Reposo. Dionisio Cortés Mesa. 1881. 52,5 x 78,5 cm.	
Fuente: https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/el-reposo-ap2248	78
Imagen 11. Epifanio Garay. 1889c.	
Fuente: https://twitter.com/yianniseinstein/status/1612562287767834640/photo/2	82
Imagen 12. Andrés de Santamaría. Fuente: https://www.colarte.com	85
Imagen 13. El beso, panel central de un tríptico. Domingo Moreno Otero.....	86
Imagen 14. Desnudo femenino. Hena Rodríguez Parra. Óleo sobre tela. 88,5 x 54,3 cms. 1945. Museo de Arte Miguel Urrutia. Bogotá. Fuente: https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/desnudo-femenino-ap3877	99
Imagen 15. La Amiga. Débora Arango. Acuarela. 0,61 x 0,89 cms. Fuente: Internet.....	103
Imagen 16. Figuras. Julio Castillo Maldonado. Fuente: Enciclopedia Historia del Arte Colombiano SALVAT EDITORES S.A. Bogotá. 1983.....	107
Imagen 17. Sin título. Gerardo Aragón. Fuente: Enciclopedia Historia del Arte Colombiano SALVAT EDITORES S.A. Bogotá. 1983.....	108
Imagen 18. Antanas Mockus enseña el culo en el teatro de la Universidad Nacional sede Bogotá. Fuente: Internet.....	110
Imagen 19. 1984 / Carboncillo sobre papel / 105 x 75 cm. Fuente: Internet.....	119
Imagen 20. Mujer acostada en colchón. Darío Morales. 1974. Fuente: Internet.....	122
Imagen 21. Leonardo Aguaslimpias Feldrich en su estudio en Barranquilla. Foto por: Jairo Guzmán. Fuente: https://laolacaribe.com/leonardo-aguaslimpias/#:~:text=Leonardo%20Aguaslimpias%20Feldrich%20naci%C3%B3n,en,e%20strechez%20econ%C3%B3mica%20en%20su%20hogar	126
Imagen 22. Pensándote. Oleo sobre lienzo. 42 x 52 cms. Leonardo Aguaslimpias Feldrich. Fuente: https://www.artelista.com/obra/6495019148135570-pensandote.html	128
Imagen 23. Performance: <i>De - Cápita</i> . Colectivo artístico: El Cuerpo Habla. Telas Vascani y faldas de tela gasa. 01:30:00. Antigua Estación del Ferrocarril, Bello, Colombia. 2013..	130

Imagen 24. El Reflejo. Acrílico sobre cartón, 69 x 32 cm. 1984. Colección Óscar Velásquez.....134

Imagen 25. Adriana Marmorek. Tomada de: <http://www.nhgaleria.com/new-page-1>.....136

Resumen

El presente trabajo de investigación, explora la representación del culo en el ámbito del arte colombiano. Trata sobre la relación de dichas representaciones, con los valores morales de la sociedad en las cuales fueron producidas, y que, a su vez, corresponden a los principales períodos históricos del desarrollo artístico nacional. De esta manera, traza un recorrido histórico por dichas representaciones. El texto, hace un análisis de los contextos, intenciones, connotaciones y repercusiones, de lo que este tema ha significado en la plástica nacional, hace un acercamiento a las diferentes expresiones artísticas, a sus creadores, así como a su momento histórico, y a los imaginarios que sobre la representación del culo pudieran tenerse, según la idiosincrasia y la visión social imperante en el momento.

Palabras clave: culo, historia del culo, historia del cuerpo, historia del arte colombiano, doble moral

Abstract

This research work explores the representation of the ass in Colombian art. It deals with the relationship of such representations with the moral values of the society in which they were produced, and which, in turn, correspond to the main historical periods of the national artistic development. In this way, it traces a historical journey through these representations. The text makes an analysis of the contexts, intentions, connotations and repercussions, of what this topic has meant in the national plastic arts, makes an approach to the different artistic expressions, to its creators, as well as to its historical moment, and to the imaginaries that on the representation of the ass could be had, according to the idiosyncrasy and the prevailing social vision at the time.

Keywords: ass, ass history, body history, Colombian art history, double standards

INTRODUCCIÓN

El arte, así como el cuerpo, han sido constituidos como objeto de estudio para la historia en diversas oportunidades. El cuerpo, de hecho, ha devenido en un meta – objeto, en atención a que varios de sus miembros en su singularidad, fisiología, y significación, han sido dignos merecedores de poseer su propia historia. En este sentido, se conocen textos acerca de la historia del cerebro, la historia del pelo, del pecho, de la vagina, del pene y por lo menos tres textos sobre la historia del culo.

El arte, a su vez, estudiado por la historia, más que configurarse de manera similar al cuerpo, como un meta – objeto, viene a constituirse como una disciplina en sí misma: la historia del arte, que como tal, tiene a su haber, su propia doctrina y sus propias metodologías.

Este trabajo de investigación no es sobre el culo, es sobre la representación de este, como hubo de mencionar Magritte en uno de sus escritos refiriéndose a la diferencia entre lo que es un objeto y la imagen de este, a la que también alude en su pintura *La traición de las imágenes*. Trata acerca de su representación en el ámbito del arte colombiano y como se relacionan dichas representaciones, con los valores morales de la sociedad en las cuales fueron producidas, y que, a su vez, corresponden a los principales períodos históricos del desarrollo artístico nacional.

La idea inicial de este trabajo surge de la indignación, sobre todo en lo que pueda encontrarse relacionada a la noción contemporánea de “doble moral”, que no es más que la incongruencia entre lo que se piensa o se dice y lo que se hace. También surge de una inquietud intelectual, de una convergencia de lecturas que coincidieron en un momento dado en la biblioteca de la Universidad Nacional sede Medellín, en un momento en el que me hallaba leyendo el libro *Las malas palabras, virtudes terapéuticas de la obscenidad*, del psicoanalista argentino Ariel Arango, en ese mismo momento, me topé con el libro: *La breve historia del culo*, del francés Jean Luc Hennig, el libro no se encontraba en el estante, apareció allí, al frente mío sobre la mesa, como si fuera una epifanía.

Por este mismo tiempo, y desarrollando lecturas alrededor del arte colombiano, me llamó la atención la historia de *La Rebeca*, una escultura de estilo neo –clásico, que actualmente se encuentra emplazada en el barrio San Diego en Bogotá, en la localidad de Santa Fe. Sobre todo me llamó la atención, el hecho que hubiera querido ser censurada por parte de un sector de la alta jerarquía clerical, obstaculizando su visualización, rodeándola de plantas acuáticas con el fin de ocultar su desnudez, sobre todo la del bello culo que la compone, de allí la asociación de conceptos y palabras clave de este trabajo: el culo, la doble moral, la sociedad. Es así como surge el planteamiento de este tema de investigación, indagando y estableciendo sobre las relaciones entre la representación artística del culo en Colombia y los valores morales de la sociedad que las produjo.

El concepto de culo apropiado en la presente investigación, es el establecido por la primera acepción de la definición dada en el diccionario de la lengua española, de la real academia, a cuyo tenor dice: “Conjunto de las dos nalgas”¹. Así mismo, se define nalga como: “Cada una de las dos porciones carnosas y redondeadas situadas entre el final de la columna vertebral y el comienzo de los muslos”². Las nalgas, como elementos anatómicos externos, se encuentran expuestas a un primer golpe de vista, constituyéndose así, como componente fundamental de la apariencia morfológica exterior del cuerpo.

Es de interés el culo, en tanto nalgas, por su morfología, apariencia, textura, simetría, y percepción a la vista; elementos a su vez constituyentes de su peculiar estética. Se toma este como elemento focal de estudio, debido a que, a partir de someros análisis realizados, basados en lecturas previas al planteamiento del problema central de este trabajo, se logra establecer que el grado de tabú alrededor del elemento anatómico, puede funcionar como indicador del nivel cultural de una sociedad. La forma como es asumida la presencia del culo y sus representaciones, tiene relación directa con los valores morales de la sociedad que las ha producido, y por ende con la forma de comportamiento de esta.

¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, s.v. <<culo>> 23.a ed., [versión 23.5 en línea], accesado el 30 de noviembre de 2023, <https://dle.rae.es>

² REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, s.v. <<nalga>> 23.a ed., [versión 23.5 en línea], accesado el 30 de noviembre de 2023, <https://dle.rae.es>

El modo de representación del culo presenta una estrecha relación con la manera como se constituye la cultura de un pueblo.

El interés de este trabajo de investigación es puramente estético, histórico y sociológico. Estético en tanto se examinan y analizan determinadas obras de arte, utilizando para ello diversas y aceptadas metodologías propias de la historia del arte; histórico, en el sentido de que las representaciones artísticas estudiadas corresponden a diferentes periodos de la historia y se encuentran ajustadas a una cronología; y sociológico, en relación a que en el marco del análisis del contexto de las obras analizadas, se reflexiona acerca de la relación, entre estas, y determinados valores de la sociedad en las que fueron producidas.

La metodología empleada en este trabajo de investigación, parte de la propuesta por el Doctor en Historia del Arte, el español Frederic Chordá, en su trabajo: *De lo visible a lo virtual. Una metodología del análisis artístico*, mediante esta se hace el análisis de las obras artísticas y se generan interpretaciones de una manera exhaustiva. Si bien el uso de esta metodología de análisis artístico, ha permitido el avance en el estudio de las obras seleccionadas, en aras de alcanzar los objetivos de investigación, se ha hecho necesario complementarla con procedimientos propios de otras metodologías de la historia del arte, con el fin de poder agotar los diferentes aspectos de las representaciones artísticas seleccionadas. Es así como a través del estudio de la biografía de los artistas, y el reconocimiento de su visión y contexto social, se ha buscado una aproximación crítica hacia las obras, procedimiento esencial del método biográfico. De manera análoga, al establecer la correspondencia de la obra con el criterio fundamental de selección de esta, en el marco de este trabajo, estamos desarrollando el procedimiento propio del método historicista.

De manera similar, como el contexto de las obras cobra vital importancia en este estudio, ya que se hace fundamental para la obtención del resultado de investigación buscado, se está haciendo uso de la práctica esencial del método positivista de la historia del arte. A su vez, el estudio de la forma se constituye como procedimiento fundamental en la metodología propuesta por el Doctor Chordá, por lo que también en consecuencia se está haciendo uso entonces del método formalista, ya que en muchos casos la forma viene

a significar el elemento vertebrador del análisis. Para el estudio de algunas obras, se ha sentido la necesidad de acudir a análisis de preferencias subjetivas hacia las formas y estudios de composición, siendo procedimientos base de las metodologías de la psicología del estilo y de las formas. En todas las obras se exige un análisis de interpretación, de esta manera estamos usando procesos de los métodos iconográfico e iconológico. Y finalmente, y en relación a las metodologías sociológica y semiótica, se hace necesario el análisis de las obras en relación a su contexto social y lo que en estos contextos se interpreta, que pretenden comunicar.

De esta manera, queda establecido pues que, si bien hay una metodología de trabajo rectora, se hace necesario hacer uso de procedimientos propios de otras metodologías de la historia del arte, para el logro del objetivo director del presente trabajo de investigación. Es así como sin perjuicio a las teorías que estudian y clasifican estas diferentes metodologías, muy propias de la historia del arte, se adopta el procedimiento de tomar un elemento, establecer una instancia o hecho específico, para en el ámbito del arte, construir el análisis a partir de este.

En ese orden de ideas, el presente trabajo, traza un recorrido histórico por la representación del culo a través del arte colombiano. El texto, hace un análisis de los contextos, intenciones, connotaciones y repercusiones, de lo que este tema ha significado para la plástica nacional. Igualmente, hace un acercamiento a las diferentes expresiones artísticas, a sus creadores, así como a su momento histórico, y a los imaginarios que sobre la representación del cuerpo pudieran tenerse, según la idiosincrasia y la visión social imperante en el momento. Se trata entonces, de poner en perspectiva, las diversas miradas que, sobre el culo, se han dado, de acuerdo al momento histórico en que se han realizado las obras referidas. Se ponen de manifiesto, por tanto, también, las negaciones de la imagen, las estrategias de ocultamiento y las técnicas para mostrarlo, evidenciarlo, o sugerirlo, como una manera de desafiar la visión moralista de la sociedad del momento y hacer prevalecer la expresión.

El criterio fundamental de selección, de las obras tomadas como referentes y como objeto de estudio, es claramente que posean el carácter de calipigias. Esta característica corresponde a las obras artísticas en las cuales las nalgas presentan un especial protagonismo, representan un foco de atención dentro de todo el conjunto que constituye la obra de arte y es posible evidenciar con respecto a estas, que representarlas fue la intención primaria del autor. El término calipigio viene del griego antiguo “Kallipygos” cuya significación es bellas nalgas.

Entre las obras que se constituyeron como referentes metodológicos para este trabajo, es posible citar *El Bodegón en Colombia*, libro escrito por el crítico de arte y curador colombiano Eduardo Serrano, editado por Seix Barral en 1992, y *Manos en el Arte Colombiano*, obra editada por Villegas Editores en 2003, en colaboración con la empresa privada. En ambas obras, los autores hacen un recorrido analítico a través de la historia del arte nacional, utilizando como hilo conductor ambas instancias a saber, el bodegón y las manos.

De igual manera, un trabajo titulado, *Historia del Cuerpo*, distribuido en 3 profusos volúmenes, en el cual Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello, compilan toda una serie de textos en los cuales el cuerpo es estudiado e historizado desde múltiples puntos de vista, desde el cuerpo como objeto de análisis de las más disímiles disciplinas como la medicina y el arte, hasta el cuerpo como imagen en medios de comunicación como la fotografía y el cine.

Es así, como en un primer capítulo, se dedica una primera robusta sección a manera de antecedentes, a generar un completo contexto al trabajo, a dar cuenta de diferentes visiones que se han tenido alrededor de las nalgas, para de esta manera establecer un panorama de lo que ha sido la representación del culo en el arte universal, sus principales connotaciones y significados, señalando además algunos textos, para los cuales el elemento anatómico representa el objeto central de estudio. De manera análoga se mencionan algunos libros y se elaboran algunas citas a partir de estos, cuyas características evidencian el mencionado criterio.

En una segunda sección se comienza a desarrollar el trabajo de investigación en el contexto del territorio colombiano, se parte del período prehispánico, teniendo en cuenta que existen registros de representaciones escultóricas interesantes en cuanto a su significación, asociadas a grupos prehispánicos del país y con conexión cultural directa a agrupaciones de otras regiones de Suramérica. Es importante resaltar que, para el desarrollo de la investigación en esta sección, se abordan cada uno de los principales grupos culturales aborígenes prehispánicos del país; sea que, de manera clara, por acción, tengan en su haber representaciones artísticas del culo, o que por omisión carezcan de ellas.

En una tercera sección de este primer capítulo, nombrada como *la representación subrepticia*, se aborda el denominado período barroco colonial colombiano, nombre de período que obedece más al estilo artístico que al aspecto cronológico, en esta sección se realiza el análisis de un importante acervo de registro de obras catalogadas como pertenecientes al período histórico colonial colombiano, con el fin de extraer una selección que dé real cuenta del problema abordado en la presente investigación. Finalmente, en un cuarto apartado denominado *la representación implícita*, se aborda el análisis de algunas obras halladas de los principales artistas, en las que de alguna manera interviene nuestro objeto de estudio y que se tienen como adscritas al tiempo cronológico correspondiente a los convulsos años de la centuria de los 1800 en el territorio.

En el segundo capítulo, *academicismo y modernidades*, se hace un recorrido completo por estos períodos de la historia del arte colombiano y los momentos comprendidos entre estos. A partir de este capítulo la estructura de análisis, de acuerdo a la metodología anteriormente explicada, adquiere la forma que será desarrollada a través del resto del trabajo, a partir de la selección de una obra artística que da clara cuenta del abordaje del objeto de estudio de la presente investigación, se elabora un completo análisis de esta; elaborando su descripción objetiva, analizando su contexto social, estableciendo relaciones con el entorno y adentrándose en el mundo del creador de la obra, para finalmente obtener un panorama completo de la representación analizada, en relación con los valores sociales vigentes, en el momento histórico de su desarrollo. Esta estructura y tratamiento de análisis, es el mismo que prevalece en el desarrollo del capítulo 3, *contemporaneidad y nuevos medios*.

Finalmente, y como suele ser natural para este tipo de desarrollos investigativos, se espera que el presente trabajo constituya una importante contribución que enriquezca el campo de la Historia del Arte Colombiano.

CAPITULO I

ANTECEDENTES, LA REPRESENTACIÓN EXPLÍCITA, LA REPRESENTACIÓN SUBREPTICIA, LA REPRESENTACIÓN IMPLÍCITA.

ANTECEDENTES

De acuerdo con el diccionario de la lengua española, culo, se define como: conjunto de las dos nalgas³. La misma definición presenta otras cinco acepciones, sin embargo, con la enunciada se logra satisfacer la significación que constituye el pilar del presente trabajo.

Esta parte de la anatomía humana se encuentra ubicada en la sección posterior del cuerpo humano, justamente al finalizar la espalda. Se halla conformada por una serie de músculos denominados glúteos, que en conjunto con los tejidos adiposos que los circundan, dotan al conjunto anatómico de la redondeada, armoniosa y atractiva forma carnosa que lo caracteriza. El músculo glúteo mayor es considerado como uno de los de mayor fuerza y resistencia del cuerpo humano, y uno de los que de manera directa estuvo implicado en el proceso de erección del cuerpo, y de la forma de desplazamiento de los primeros homínidos que osaron elevar su mirada al horizonte. El culo se encuentra dividido en dos representativas protuberancias de forma semiesférica, de una manera simétrica por la hendidura interglútea, y descansa en la parte superior de los muslos en un pliegue horizontal denominado surco glúteo.

Una de las características visuales más significativas, no sólo de la espalda, sino de toda la forma humana son las nalgas. La forma de esta región depende mucho del desarrollo y otros aspectos personales de equilibrio, movimiento y locomoción. Como masa, como parte del conjunto del cuerpo, lo que normalmente vemos es desde luego

3. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, s.v. <<Culo>> 23.a ed., [versión 23.5 en línea], accesado el 20 de noviembre de 2022, <https://dle.rae.es>

el resultado de la acumulación de grasa subcutánea, especialmente en la mujer. Pero, debajo hay un complicado sistema de músculos enormemente potentes, interrelacionados e interdependientes, que tanto por su forma como por su función son relevantes para el artista.⁴

De hecho, “El biólogo Dennis Bramble afirma que nuestros “inmensos” culos son algo que nos permite correr y evita que caigamos de bruces cada vez que un pie toca el suelo”⁵

El culo como componente anatómico no hubo de aparecer de repente por generación espontánea, este, al igual que otras partes del cuerpo y como lo conocemos ahora, ha sido el fruto de un largo proceso evolutivo, haciéndose evidente en el momento en el cual, el hombre se yergue sobre sus dos patas traseras y como consecuencia desarrolla su marcha bípeda, hace unos tres o cuatro millones de años.⁶ De manera increíble, el culo del hombre se desarrolló a la par que su cerebro, a partir que el hombre se irguiera “sus manos quedaron libres y se modificó el acoplamiento del cerebro con la columna vertebral, lo cual a su vez permitió el desarrollo cerebral.”⁷

Son tres las partes del cuerpo que establecen las diferencias sexuales más evidentes en los mamíferos; los genitales, que de hecho constituyen el conjunto anatómico que define el sexo del individuo; los senos tetas o mamas, que si bien se encuentran presentes en los individuos de ambos sexos, no se desarrollan de mayor manera en el género masculino, y en el femenino son desde el punto de vista biológico fundamentalmente utilizados para la función de amamantamiento de las crías; y las nalgas que, de igual manera son compartidas por ambos sexos, pero suelen ser más anchas y pronunciadas en los individuos humanos de sexo femenino, debido a que, por un lado suelen presentar más acumulación de grasa en esta zona del cuerpo y por otro, a que su cavidad pélvica ha sido evolutivamente adaptada para desarrollar la función de reproducción de la raza humana.

El cuerpo femenino tiene una transformación distinta a la del masculino. Antes de la pubertad, niños y niñas tienen una distribución de grasa corporal semejante, pero a

⁴ Stan Smith, *Anatomía perspectiva y composición para el artista*, (Madrid: Hermann Blume, 1985), 31.

⁵ Dian Hanson, *Butt book*, (Los Angeles: Taschen, 2010), 23.

⁶ Jean-Luc Hennig, *Breve historia del culo*, (Barcelona: Principal de los libros, 2010), 9.

⁷ Hennig, *Breve historia del culo*, 10.

partir de ese momento los varones pierden grasa mientras que las jóvenes la acumulan en nalgas y muslos debido a la influencia de los estrógenos. Se calcula que el volumen de grasa corporal en esta región es 40 por ciento mayor en la mujer que en el hombre. La proporción cintura/cadera en la mujer sana, en edad reproductiva, es de 0.67 a 0.80, mientras que en el hombre sano es de 0.90...

Las formas redondas nos remiten a la capacidad reproductiva de la mujer, pues la cadera es la cavidad donde se lleva el feto durante el embarazo.⁸

Es debido a esto quizá, que una de las partes que más se destaca, se diferencia, y llama la atención de la figura femenina es el culo, debido a la gracia y redondez de su forma y a la calidez que inspira, “la obsesión masculina por las nalgas femeninas data de los albores del *homo sapiens*, si no de su predecesor, el neandertal,”⁹ es también por esto que ha sido objeto de representación, un sinnúmero de veces, a lo largo de la historia del arte universal y más aún, desde los tiempos de la prehistoria.

Se ha denominado pigofilia, del griego “pigo”, pygé, que significa nalga y “filia” que significa amor a; a la atracción, gusto, predilección y obsesión hacia las nalgas, algunas veces es asociada esta preferencia a una parafilia, específicamente en el caso en el cuál las nalgas se constituyen como el único objeto de deseo y de satisfacción sexual del individuo.

Socialmente el culo ha sido considerado como miembro de un conjunto de partes corporales, catalogadas como íntimas por gran mayoría de culturas, sobre todo las consideradas y designadas como civilizadas. Debido a esto han solido estar ocultas y cubiertas las más de las veces; situación que no ocurre por ejemplo con las manos o la cara, partes del cuerpo que no han tenido mayor inconveniente en ser expuestas en gran mayoría de lugares o circunstancias, con excepción de algunas culturas musulmanas en las cuales la mujer en virtud de su sexo se ha visto obligada, además de todo el cuerpo, a cubrirse la cara con prendas diseñadas para tal fin, con el único fin de evitar generar provocación sexual por parte de los hombres. Es así que el ocultamiento de las nalgas a la mirada, si bien ha tendido a la generalidad, también ha presentado excepciones en las cuales este ocultamiento es

⁸ Federico Ortiz, *Amor y desamor*, (México D.F: Taurus, 2011).

⁹ Hanson, *Butt book*, 23.

develado, la menor o mayor exposición de esta parte del cuerpo ha dependido del tiempo, de la cultura y de la moda asociada a esta; por supuesto también del lugar, por ejemplo, en las playas y balnearios de lugares cálidos se ha tenido más y mejor acceso a la exhibición y visualización de las nalgas.

El cuerpo es una construcción que cada sujeto hace, rubricada por una impronta cultural, de tal forma que el cuerpo y la cultura son inseparables. Esta unidad es maleable, adquiere formas y asume funciones diversas, como corresponde a las dinámicas individuales y colectivas, soportadas en *el cuerpo de la subjetividad* y en *el cuerpo de la cultura*.¹⁰

Tal y como ha sucedido con el cuerpo, y como parte constitutiva de este, se han construido alrededor del culo todo tipo de concepciones culturales. Una parte del cuerpo que, las más de las veces ha permanecido velada, subrepticia, casi que negada, en la sociedad y a través de gran parte de la historia de la representación del cuerpo en Colombia. Paradójicamente, ha sido este ocultamiento el que le ha dotado de una gran voz, que a su vez se ha encargado de otorgarle amplia visibilidad.

A través de la moda usada en ciertos períodos históricos, documentada entre otras, por las representaciones artísticas que logran dar cuenta de determinados aspectos de dichos momentos, se alcanza a percibir la exhibición y muestra, o el cubrimiento, disimulo u ocultamiento de los traseros; por lo general, en concordancia y de acuerdo a ciertos valores sociales y morales instaurados en dichas épocas, manifestándose quizá, como actos simbólicos de recato y buenas costumbres, de elegancia y estatus, arraigados en el tiempo en el cual se desarrolla a cabo la imagen representada que, aunque inicialmente sea demostrado un gesto de sobrecubrimiento, materializado a través del uso abundante de capas de velos, enaguas y telas; el volumen de las nalgas solía resaltarse ampliamente mediante estructuras soportantes diseñadas para tal fin, tal es el caso de las prominentes y aparatosas armaduras diseñadas para sostener las faldas en el siglo XIX, la denominada crinolina o como también se conoció en ciertos lugares, el miriñaque, una estructura en metal o madera en

¹⁰ Martha Lucía Ramírez, *Cuerpo, fragmentación e ilusión de síntesis*, (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2012), 4.

forma de tronco de cono, que reemplazó las múltiples capas de enaguas y servía de base a la falda, que a su vez se usaba para - por lo menos visualmente - incrementar el volumen del trasero y de esta manera estilizar la figura femenina. Este tipo de artilugios solía ser utilizado sobre todo en sitios públicos o eventos en los cuales se promovía la socialización, como es el caso de las exposiciones artísticas, en las cuales, las obras en exposición, constituían de alguna manera un reflejo de la ideología moral correspondiente a los sectores sociales que podían disfrutar de dichos eventos culturales. Allí era posible apreciar, lo que moralmente era permitido ser apreciado... el resto se dejaba a la imaginación.

El culo ha estado presente, de una manera u otra, en la psiquis colectiva de las sociedades, a través de los lenguajes, de los gestos, de las acciones, de la mitología creada alrededor de este.

En el dominio del psicoanálisis la noción de cuerpo se separa de la noción biológica y clínica, y aparece como lugar de inscripción significativa. Freud descubre que el cuerpo puede asumir comportamientos y funciones que no están soportados en la anatomía y la fisiología, sino que se muestran independientes con respecto a estas.¹¹

Es así como el culo ha logrado trascender su primigenio papel fisiológico – anatómico para convertirse en lugar de inscripción significativa, por ejemplo:

Los italianos creen que las nalgas traen buena suerte y, por eso, las tocan antes de lanzar una apuesta. Los cristianos fundamentalistas sostienen que son la prueba del pecado original y que, por ello, hay que azotarlas. Los antiguos griegos construyeron un templo en su honor y los alemanes de la Edad media colgaban reproducciones en la puerta para repeler a Satanás.¹²

Esa diversidad alegórica del culo, al parecer innata o quizá dada por la asunción de los diversos roles que le han sido otorgados, no circunscribe sus consecuencias sólo al individuo de sexo masculino, de igual manera las féminas se han visto afectadas de manera ostensible por la importancia dada a las nalgas en multiplicidad de épocas y en diversidad de culturas; es así como las mujeres han luchado por aumentar el tamaño de sus glúteos,

¹¹ Ramírez, *Cuerpo, fragmentación e ilusión de síntesis*, 4.

¹² Hanson, *Butt book*, 23.

asumiendo cualquier clase de sacrificios para lograr tal fin, uno de los casos es el de las mujeres del Congo, según menciona Dian Hanson en *Butt Book*, las mujeres ansiosas por conseguir unas nalgas exuberantes se introducen en el recto cubos de caldo instantáneo convencidas de que esto les fortalecerá el culo.¹³ En muchos países y al parecer sin importar su nivel de desarrollo, las mujeres se han sometido a diversidad de rutinas, prácticas, tratamientos e intervenciones quirúrgicas con el fin de lograr un aumento del tamaño de los glúteos. Desde hace más de cuatro décadas, se han invertido millones de dólares en consumo y producción de medicamentos, tratamientos de inyección de sustancias y cirugías de aumento de glúteos, mediante implantes o injertos de cualquier tipo de sustancias plásticas.

En cuanto a la literatura respecta, no han sido escasas las alusiones y menciones del culo; de hecho, lejos de ser un actor marginal, podría afirmarse con toda certeza que ha sido un gran protagonista, creador de magníficas y bellas imágenes desde las letras; tal es así, que en su honor y en el caso específico del ojo del culo, uno de los más grandes literatos de la lengua española, Francisco Gómez de Quevedo y Villegas escribiría *Gracias y desgracias del ojo del culo*, texto de carácter satírico, en el cual narra las vicisitudes que han de ocurrirle a este subrepticio miembro de la anatomía humana; allí Quevedo elabora una graciosa y particular descripción del culo:

No se espantarán de que el culo sea tan desgraciado los que supieren que todas las cosas aventajadas en nobleza y virtud, corren esta fortuna de ser despreciadas della, y él en particular por tener mas imperio y veneración que los demás miembros del cuerpo; mirado bien es el mas perfecto y bien colocado dél, y más favorecido de la Naturaleza, pues su forma es circular, como la esfera, y dividido en un diámetro o zodíaco como ella. Su sitio es en medio como el del sol; su tacto es blando; tiene un solo ojo, por lo cual algunos le han querido llamar tuerto, y si bien miramos, por esto debe ser alabado pues, se parece a los cíclopes, que tenían un solo ojo y descendían de los dioses del ver.¹⁴

¹³ Hanson, *Butt book*, 23.

¹⁴Francisco de Quevedo, *Gracias y desgracias del ojo del culo*, edición PDF, <https://www.elejandria.com/libro/descargar/gracias-y-desgracias-del-ojo-del-culo/de-quevedo-francisco/209/3252>.

En esta, dota al componente anatómico de dignidad, colocándolo en un solio desde el cual ostenta superioridad sobre los demás y desde allí queda soberanamente magnificado, observando al resto con el único ojo que allí mismo dice tener. En un siguiente apartado, el autor ofrece someras explicaciones a diversos nombres dados al subconjunto corporal:

Los nombres que tiene juzgarán que no tiene misterio. ¡Bueno es eso! Dícese trasero, porque lleva como sirvientes a todos los miembros del cuerpo delante de sí, y tiene sobre ellos particular señorío. Culo, voz tan bien compuesta, que lleva tras sí la boca del que le nombra. Y ha habido quién le ha puesto nombre gravísimo y latino, llamándole antífonas o nalgas, por ser dos; otros, más propiamente, le llaman asentaderas, algunos, trancailo, y no he podido ajustar por muchos libros que he revuelto para sacar la etimología; lo más que he hallado es que se ha de decir tanchahigo, por lo arrugado y pasado que siempre está.¹⁵

De igual manera, comenta el autor clásico sobre otras acepciones y características dadas a esta parte del cuerpo, como la de cofre, asociándolo a un elemento seguro, guardado y custodiado; que de hecho, se encuentra cubierto con la cola en el caso de los animales; también dedica un buen grupo de párrafos a discurrir acerca de su función y secreciones, comparándolo con otros órganos, siempre eso sí, ensalzándolo; finalmente pasa de la primera sección a la segunda, del relato de las gracias a las desventuras, valiéndose de algunos versos para ello, para terminar dando forma a lo que otro elemento anatómico quizá no haya logrado jamás, una obra clásica en su honor, hecha por uno de los mejores literatos de la lengua española, en este caso.

Por supuesto también, el género literario erótico, lejos de ser un escenario ajeno a las interpretaciones en las cuales el culo ha desempeñado un rol fundamental, se constituye en cambio, casi que en un ecosistema propio. De tal manera que es mencionado de forma protagónica en múltiples obras inscritas en este género; tal es el caso de *El amante de Lady Chatterley* (1928), un clásico del erotismo, del autor D.H. Lawrence (1885 – 1930), en el cual el amante de la protagonista, Connie; el guardabosque Mellors, se extasía ante las visiones que tiene del culo de su amada.

¹⁵ De Quevedo, *Gracias y desgracias*.

El contemplaba la hermosa curva de sus caderas. Le fascinaba en aquel momento. ¡Qué hermosa curva la de aquella pendiente que terminaba en la sólida redondez de sus nalgas! ¡Y entremedias se plegaba el calor secreto de sus entradas secretas!

Le acaricio las posaderas con la mano, larga y suavemente, tomando aquellas curvas y aquella redondez esférica.

- ¡Qué culo tan rico tienes! – dijo en su dialecto gutural y acariciante -. Tienes un culo más hermoso que nadie. ¡Es el más hermoso, el más hermoso, culo de mujer que existe! Y cada pedacito de él es mujer, mujer como la leche. ¡No eres una de esas chicas con un culito de pitiminí que podrían ser chicos! Tienes un culo de verdad, suave y redondo, como le gusta de verdad a un hombre con pelotas. ¡Es un culo que podría servir de apoyo al mundo!¹⁶

A través de estos párrafos, atestados de figuras literarias, Mellors logra involucrar al lector en el embelesamiento que le produce la imagen del trasero desnudo de su amada, configurando imágenes a través de estas apologías, mediante quizá, sea una de las descripciones más apasionadas que se tengan del culo en la literatura narrativa erótica.

Donatien A. F. Marqués de Sade, en su novela *La Filosofía en el tocador*, publicada de manera anónima en 1795, la cual consta de siete diálogos y una proclama, a propósito del tema, no desmerece en mérito; en un apartado del primer diálogo relata el momento en el cual uno de sus protagonistas, el caballero, hermano de Madame Saint Ange, el cual se encuentra dotado de un extraordinario pene, tiene su primer encuentro homosexual con Dolmancé, el cual le invita de manera directa a que “le rompa el culo”.

Una vez allí fue necesario exhibir mi miembro. Parecía al principio que el único motivo era la curiosidad, pero pronto un hermoso culo que se me ofrece y del cual se me suplica que goce, me hicieron ver que sólo el placer era el objeto de este examen. Advertí a Dolmancé de todas las dificultades de la empresa y nada lo acobardó: “Estoy hecho a prueba de catapultas, me dijo, y no tendrá la gloria de ser el más respetable de los hombres que perforaron el culo que le ofrezco”. El marqués estaba allí moviendo, tocando, besando todo

¹⁶ D.H. Lawrence, *El amante de Lady Chatterley*, (Bogotá: Edinal Ltda,1981), 290.

lo que uno y otro sacábamos a luz. Me muestro...quiero al menos algunos preparativos: “No haga eso -dijo el marqués- pues le haría perder la mitad de las sensaciones que Dolmancé espera de usted; él quiere que se lo parta... que se lo desgarre...”¹⁷

A lo largo de toda la obra, el culo desempeña un papel protagonista, constituyendo el centro de toda clase de acciones y atenciones en el marco de las prácticas sexuales de libertinaje y perversión, como son llamadas en la novela misma.

En su libro *Las Malas Palabras, virtudes terapéuticas de la obscenidad*; el psicoanalista Argentino Ariel C. Arango, otorga tanta importancia al derrier, que dedica un capítulo específico al análisis de la palabra que representa este posterior conjunto corporal. A lo largo de su trabajo, desarrolla diversos estudios de la palabra *culo* en algunos de sus respectivos contextos, examinando a fondo las causas de su uso y sus diferentes repercusiones tanto psíquicas como psicológicas.

En el apartado II del capítulo V de su obra, afirma categóricamente que “El culo posee un atractivo misterioso”¹⁸, que “...estas voluminosas esferas posteriores del cuerpo femenino suscitan amorosos deseos de besarlas y morderlas suavemente...”¹⁹; de igual manera comenta sobre un soberbio culo, ofrecido franca y provocativamente por una mujer arrodillada en uno de los frescos pompeyanos descubiertos en la casa de los Vettii, afirma que, la plenitud rozagante de un culo femenino ha sido siempre irresistible y que en virtud a esto, la opulencia femenina ha sido siempre un motivo exaltado por la literatura,²⁰ tal y como se ha expuesto en algunos casos citados en este trabajo.

Las representaciones artísticas del culo son tan antiguas como las del cuerpo mismo, y estas a su vez se remontan a los orígenes de la misma expresión plástica humana; quizá el cuerpo haya sido, después de unas primeras y experimentales grafías, uno de los primeros elementos concretos en ser representados, se tiene conocimiento de representaciones del culo

¹⁷ Marqués de Sade, *La Filosofía en el tocador*, edición PDF.

<https://desarmandolacultura.files.wordpress.com/2018/04/marquc3a9s-de-sade-la-filosofc3ada-en-el-tocador.pdf>

¹⁸ Ariel C. Arango, *Las malas palabras*, (Buenos Aires: Planeta Argentina,1990), 71.

¹⁹ Arango, *Las malas palabras*, 71.

²⁰ Arango, *Las malas palabras*, 71.

datadas de hace aproximadamente 35.000 a 40.000 años de antigüedad, tal es el caso de la llamada Venus de Hohle Fels. Según la revista Nature, ha sido catalogada como la escultura humana más antigua que se conoce, una figura de 6 centímetros hallada en mayo de 2009, en la región de Suabia, al sur de Alemania, se destaca que la escultura de representación humana catalogada como la más antigua de la humanidad sea precisamente la representación de unas nalgas bastante generosas, la escultura tallada en marfil, no tiene cabeza, en su lugar hay un aro perfectamente esculpido que sugiere que la Venus era quizá utilizada de colgante y muy seguramente con el ánimo de exhibición del culo como fetiche, las manos tienen los dedos tallados: cinco en la mano izquierda y cuatro en la derecha y unos pronunciados senos, nalgas y genitales, habituales por demás en las Venus más tardías y los cuales eran asociados a expresiones de fertilidad.²¹



Imagen 1. Venus de Polichinelle - Venus de Grimaldi. Dimensiones: alto 60 mm., ancho 11 mm., profundidad 11 mm.. Fotografía: Dan Hitchcock. 2015

²¹ Jonathan Amos, “La venus más antigua del mundo,” *BBC News*, Mayo (2009), https://www.bbc.com/mundo/cultura_sociedad/2009/05/090514_0346_escultura_nature_jg

A partir de allí y en este mismo orden de representaciones escultóricas arcaicas de mujeres con culo protuberante, han sido halladas una serie de estatuillas que encarnan de manera fiel esta característica; es el caso por ejemplo de la Venus de Willendorf, una de las más populares, una estatuilla de 11.17 centímetros de alto, hallada en 1908 en el valle del río Danubio, en Austria, su fecha de creación se remonta hacia los 30.000 a 25.000 años a.C. En esta figurilla de piedra caliza, matizada con ocre rojo, el maestro escultor hiperboliza la proporción, específicamente la de las partes que se encuentran directamente relacionadas con la fertilidad, la sexualidad y la reproducción. Un elemento que logra peculiarizar muy bien esta escultura, es un patrón tallado en la cabeza que puede constituir la representación de un tocado, corona o peinado de trenzas, detalle que dota la estatua de cierta dignidad;²² la mujer sin cabeza de Sireuil, hallada en 1900 en una aldea francesa en un poblado del mismo nombre, las múltiples figuras halladas en las cuevas de Grimaldi en Italia, las llamadas venus impúdicas: Laugerie - Basse, Monpazier, la venus de Lespugue y Kostienki, todas ellas representaciones paleolíticas de exuberantes cuerpos femeninos, en algunos casos de desproporcionadas y desbordadas formas, como en el caso de la venus de Lespugue la cual se constituye como una forma casi que amorfa de múltiples y amontonadas esferas, en todo caso todas provistas de excelsos culos redondos y salientes, cualidad que las ha hecho acreedoras de ser denominadas las mujeres esteatopigias, nombre que designa el estado de acumulación de grandes cantidades de grasa en las nalgas, estado que por demás las hace lucir enormes y que tradicionalmente debido a esta condición han sido asociadas con la seducción y la fertilidad, tal y como señala Hennig, según las postulaciones de Morris: “Cuanto más generosa era la grupa, más seductora era la mujer.”²³

En este mismo sentido afirma Hennig:

En la jungla del sudoeste africano siguen existiendo mujeres con el culo en forma de cráter, las bosquimanas... se ha señalado en repetidas ocasiones que, en África, la

²² Regina Sienna, “La escultura de 30.000 años de antigüedad que sigue cautivándonos hasta hoy” *My Modern Met*, Octubre (2019), <https://mymodernmet.com/es/venus-de-willendorf/>

²³ Hennig, *Breve historia del culo*, 16.

belleza de una mujer residía en un culo imperial, que evocaba el balanceo de la leona.²⁴

En Grecia el culo sentaría su culto en la diosa Venus Calipigia, de la cual se dice que se erigió un templo en su honor, en honor a las bellas nalgas; el término proviene del griego antiguo, *Aphrodite Kallipygos*, Afrodita de Bellas Nalgas; este hace referencia a una estatua del período helenístico siglo II – III a.C. que en un gesto de anasyrma - de levantarse la falda para enseñar partes íntimas - se desnuda de la cintura para abajo levantándose el peplo - túnica femenina que solían llevar antiguamente las mujeres en Grecia -. La figura femenina representada gira su cabeza hacia atrás, la mirada se encuentra dirigida hacia sus nalgas, centrando la atención del conjunto escultórico en ellas; de allí deriva el uso del término “Calipigia” para referirse a toda obra artística en la cual las nalgas aparecen colocadas de tal forma que atraen el interés del espectador transmitiéndole una sensación agradable.²⁵

De esta bella escultura, en la actualidad, se encuentra una copia romana en el Museo Real de Nápoles, la cual es la representación de Afrodita, la misma Venus Calipigia encarnada, materializada.

²⁴ Hennig, *Breve historia del culo*, 16.

²⁵ Venus Calipigia, es-academic.com, accesado el 13 de julio de 2020, <https://es-academic.com/dic.nsf/eswiki/45999>.



Imagen 2. Venus Calipigia. Copia de un ejemplar helenístico del siglo II a.C.

El hecho se encuentra de igual manera sustentado en testimonios escritos, como es el caso de la extensa obra *El banquete de los eruditos* o *Banquete de los sabios*, el *Deipnosophistaí*, en griego; del escritor helenístico Ateneo de Náucratis, en el cual se afirma que en la Grecia helenística se llegó a dedicar un templo a la “Afrodita de Bellas Nalgas” debido a la siguiente razón:

Érase una vez un granjero que tenía dos bellas hijas. Un día, las muchachas, enzarzadas en una discusión acerca de cuál tenía el trasero más hermoso (*kallygotera*) salieron a la calle. Por casualidad, pasaba por allí un joven, hijo de un viejo rico. Las muchachas se los enseñaron y, cuando los vio, votó a favor de la mayor

de ellas, de la que se enamoró. Cuando volvió a la ciudad, la llevo a su cama y le contó a su hermano menor todo lo que había sucedido. Este también fue al campo, vio a las muchachas y se enamoró de la otra. Así, cuando el padre de los jóvenes trató de que se casaran con alguien de clase elevada, no pudo persuadirlos, por lo que trajo a las hijas desde el campo, con el permiso de su padre, y las casó con sus hijos.²⁶

Así, estas muchachas fueron llamadas <<las de bellas nalgas>> por sus vecinos, según menciona también Cércidas de Megalópolis en sus versos *Yambos*: <<Había un par de muchachas de hermosas nalgas en Siracusa. Y estas, cuando se hicieron ricas y famosas, construyeron un templo a Afrodita y llamaron a la diosa de Bellas Nalgas, como asimismo cuenta Arquelaos de Quersoneso en sus versos yámbicos>>²⁷

El hecho de que existiese un culto religioso a Afrodita Calipigia en Siracusa es mencionado de igual manera por el autor cristiano Clemente de Alejandría (siglos II-III d.C.) en una lista de manifestaciones eróticas del paganismo, allí cita al poeta Nicandro de Colofón, así como el término alternativo (*kalligloutos*, “de hermoso trasero”), utilizado por este.²⁸

En este orden de ideas, es posible afirmar que en Grecia existió un culto al culo; manifiesto, encarnado, a través de la diosa Afrodita Calipigia, en honor a la cual se hubo de esculpir un monumento y se erigiría un templo, un templo a las bellas nalgas.

De igual manera, de la copiosa y diversa producción escultórica griega, se destacan dos estatuas por el modelado de sus prominentes nalgas. Se trata del conjunto escultórico los bronce de Riace, denominadas así por haber sido halladas en aguas alrededor del municipio de Riace, en la región de Reggio de Calabria, en costas del mar Jónico al sur de Italia. Por haberse encontrado en cercanía, se presume que forman parte de un mismo conjunto escultórico, aunque hay ciertas características que permiten deducir que cada estatua es obra de un autor diferente, como que la composición del bronce fuere distinta, además de ciertos

²⁶ Ateneo De Náucratis, *El banquete de los eruditos*, (Madrid: Editorial Gredos,2014), 207.

²⁷ Venus Calipigia, es-academic.com, accesado el 13 de julio de 2020, <https://es-academic.com/dic.nsf/eswiki/45999>.

²⁸ Venus Calipigia, es-academic.com, accesado el 13 de julio de 2020, <https://es-academic.com/dic.nsf/eswiki/45999>.

detalles en el tratamiento de la anatomía,²⁹ de igual manera, en razón a estudios posteriores de la tierra utilizada para la fundición, se logró afianzar la hipótesis de que las piezas pudieron haber sido fundidas en lugares distintos. Las estatuas miden alrededor de 2 metros, hecho que permite inferir que constituyen representación de dioses o héroes mitológicos, aunque por la representación atlética de los cuerpos y disposición corporal, en varios textos se presumen como guerreros, que han perdido sus armas.

Las esculturas han sido datadas de aproximadamente el siglo V a.C., una de ellas representa un hombre joven y la otra un hombre viejo, hecho que se encuentra evidenciado sobre todo en los rostros, ya que ambos cuerpos están modelados de manera similar presentando una contextura fornida. No obstante, los estudios y las señales apuntan a que las estatuas fueron realizadas por escultores diferentes, ambas piezas presentan gran atención a los detalles, como los rizos de los cabellos y la barba, la definición de la musculatura y la adopción de un canon similar, muy griego, que hacen que la fortaleza y turgencia de sus glúteos sea un aspecto bastante sobresaliente

Otra de las esculturas que destaca por su generoso trasero es El Perseo con la cabeza de Medusa, del maestro manierista Benvenuto Cellini, es una de las esculturas que en la actualidad se encuentra emplazada en la Loggia della Signoria en Florencia, Italia, junto con otros conjuntos escultóricos. Encarna uno de los traseros más bellos de la escultórica renacentista, fue elaborado entre los años de 1545 y 1554 por encargo de Cosme I de Medici, luego de haberse posesionado como duque de la ciudad. La estatua es la original, aunque tiene replicas, una de ellas, de las más importantes, se encuentra en el Metropolitan Museum of Art, tallada en mármol por Antonio Canova entre 1804 y 1806, el Perseo de Cellini se encuentra sobre un espléndido pedestal, que, aunque no es el original, no desmerece en belleza, elegancia y ornamento.

²⁹ Mar Zarzalejos Prieto, Carmen Guiral Pelegrín y Ma. Pilar San Nicolás Pedraz. *Historia de la cultura material del mundo clásico*. (Madrid: Uned, 2010), 165.

La estatua fue hecha en bronce, que es una aleación de cobre y estaño, acerca del proceso de vaciado el propio artista menciona en su libro autobiográfico: *Vida de Benvenuto Cellini, Florentino, escrita por el mismo*.

...presa de intensa fiebre y de las llamas del taller, azotando un vendaval de lluvia el molde y el horno, cuajado el bronce por súbito enfriamiento, asustados y despavoridos los presentes, reanimando el semi-moribundo escultor el fuego con troncos de leña y mejorando el metal en fusión con toda su vajilla de estaño y, como dice Marco, entre la fiebre, el delirio, el incendio y el vendaval que arrecian en aquella tremenda noche de locura artística de un genio, se oye un trueno formidable, a la vez que deslumbra la escena un relámpago cegador, verdadero “fiat lux” de aquel génesis de una estatua, y ese milagro de la voluntad crea un prodigio de alta inspiración... Perseo quedó hecho.³⁰

De esta manera vería la luz, la obra más insigne de la escultura manierista italiana, estatua de bulto redondo, elaborada con la técnica escultórica *a la cera perdida*, la cual quedaría con una altura de 3,20 mts.

El Perseo es la representación del héroe mitológico, semidiós hijo de Zeus y de Dánae; su escultura nos presenta un hombre joven, con cuerpo atlético y muy bien proporcionado, muy acorde a los cánones helénicos, de esta manera encarna perfectamente los ideales del hombre griego, erguido, soberbio y fuerte; se puede percibir su tensión de contraposto en cada uno de sus músculos, que a su vez trasladan todas las fuerzas del peso del cuerpo hacia la extremidad derecha, la extremidad izquierda se encuentra levemente flexionada; el héroe se encuentra parado sobre el cuerpo de la medusa, a la que se le pueden ver las extremidades, su vestuario y su cuello decapitado.

Perseo se encuentra desnudo, su mano derecha, a la altura del muslo, empuña una espada cuyo filo forma una línea perpendicular a la línea del esqueleto estructural de la estatua, en sentido horizontal; completamente enhiesta, es el arma que acaba de decapitar a la medusa, cuya cabeza se exhibe como un trofeo, sostenida firmemente por la mano

³⁰ Benvenuto Cellini, *Vida de Benvenuto Cellini, Florentino, escrita por el mismo*, (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995).

izquierda, levantada a la altura de la cabeza del héroe, el cual lleva un casco sobre sus abundantes cabellos ensortijados; ambas cabezas, la del héroe mitológico, y la de medusa, dirigen su mirada hacia abajo, casi en ángulo de 45 grados, en contrapicado, de tal manera que el espectador, parado frente al monumento, se encuentra bajo estas dos miradas; las dos miradas del bien y del mal, del triunfo sobre la derrota, de la serenidad y la sensatez que refleja el rostro de Perseo al lado del desasosiego y la angustia de la muerte, personificada por la cabeza degollada de medusa.

De manera similar, tanto en diversos lugares del mundo, como a través de diferentes períodos artísticos, se tiene registro de muchas otras esculturas cuyo carácter de calipigia es indiscutible y las cuales muy bien son representativas de esta característica e icónicas de su tiempo.

Tal es, *El príncipe helenístico*, escultura en bronce del siglo II a.C. ubicada en el Museo Nacional Romano, representa un hombre de fornida musculatura, en posición inestable que logra equilibrarse sosteniéndose con su brazo izquierdo alrededor de una vara que, apoyada en el piso, le sobrepasa en altura, el cuerpo se encuentra apoyado en su pie derecho ya que el izquierdo se encuentra en posición de avance, la mano derecha descansa hacia atrás, hacia el final de la espalda, precisamente sobre el prominente glúteo derecho que junto al izquierdo revelan el esfuerzo que hace el artista por destacar este par de músculos, lográndolo además de manera magistral, dotando a la obra de una singular belleza.

En la misma línea representativa escultórica se encuentran el *David* de Miguel Ángel y el *David* de Donatello; que, aunque con una diferencia en la fecha de su construcción de poco más de medio siglo y otras tantas disimilitudes, podría afirmarse que se asemejan por el culo, sobresaliente y de idealizada belleza, aunque uno sea de bronce y otro de mármol, además de ser cinco veces mayor.

Y complementando esta línea de traseros escultóricos se encuentra también *La edad de bronce* de Auguste Rodin, escultura en bronce de 1877, ubicada en el museo Rodin en París, la cual tardaría cerca de dieciocho meses para ser construida. Rodin se valió de un soldado belga como modelo, el cual se menciona que fue escogido de entre nueve compañeros, por sus tonificados músculos, por lo que, y en consecuencia, la escultura sería destacada representante de unos firmes y abultados glúteos.

En el centro histórico de la ciudad de México, específicamente en el edificio que albergó el convento de Santa Inés, se yergue altivo uno de los culos escultóricos más grandes de Latinoamérica, se trata de *La gigante* del maestro escultor mexicano Jose Luis Cuevas, quien en 1992, elaboró esta colosal escultura de bronce, de 8 metros de alto y 8 toneladas de peso; la extraordinaria escultura refleja la dualidad hombre mujer en un solo cuerpo, el anverso muestra la parte femenina, mientras que la parte de atrás de la escultura expone unas formas más masculinas, aunque esta dualidad se puede ver evidenciada en otras partes del cuerpo como en las extremidades superiores, en las cuales, mientras un brazo se torna más fuerte y presenta una contextura más gruesa, el otro se presenta más delgado y terso. La gran cadera de la escultura se inclina hacia la izquierda, ya que la derecha se encuentra soportando el peso del cuerpo que transmite a esa misma pierna, ya que parece que la escultura estuviera en paso de avance; la escultura puede encarnar un símbolo de la idiosincrasia indígena mexicana, ya que los rasgos así lo refieren; la gigante se para altiva, con algunos miembros desproporcionados y hasta deformes, sin embargo, mantiene su mirada firme hacia el horizonte.



Imagen 3. La Giganta. Jose Luis Cuevas. Bronce. Alto 8 mts. 1992. Centro historico ciudad de Mexico. Edificio convento de Santa Inés.

Frente a la entrada principal del museo de arte AKG en la ciudad de Buffalo, Estados Unidos, se encuentra emplazada una escultura del artista surcoreano Do Ho Suh, nacido en Seúl en 1962; la pieza hecha en bronce y acero chapado en cobre nos enseña un hombre que se encuentra de pie, con las piernas juntas, los brazos abajo paralelos a las piernas rematan con las manos semiempuñadas; sobre sus hombros se encuentra un hombre desnudo también en posición de cuclillas que con sus manos le tapa los ojos al hombre sobre el que se apoya, este hombre a su vez soporta entre la parte superior de la espalda y la nuca a otro hombre en igual posición, y de esta manera continua la secuencia hacia arriba, ligeramente disminuido en tamaño el hombre siguiente en la sucesión, extendiéndose la obra hasta unos siete metros, generando el efecto de trascender hasta el infinito; la obra es propiedad de la colección del museo y como su nombre lo dice representa el Karma, el cual se define como una fuerza dinámica producida por toda acción que influye en las sucesivas existencias del individuo; es así entonces, que cada hombrecillo acurrucado, encima de la nuca del otro representa el peso de las acciones desarrolladas en una existencia; vista la escultura desde la parte posterior, lo que se puede apreciar es una infinita sucesión de culos, uno encima del otro, generando el peso de las acciones de las sucesivas existencias, la representación del culo como karma o el karma de ir detrás de los culos.

El arte pictórico a través de la historia, no hubo de desmerecer en aportaciones en cuanto a representaciones del culo se refiere; desde los frescos pompeyanos hasta las figuras que se levantan de entre los muertos en las iglesias del Reino Unido, a finales del siglo XV, se han hecho presentes en el arte de la pintura, todo estilo y tipo de traseros.

Luca Signorelli, pintor renacentista adscrito al quattrocento italiano hubo de hacer importantes aportes en este sentido; destacado estudioso y dibujante de la anatomía, no obstante fue discípulo aventajado de Piero della Francesca de quien aprendería la naciente ciencia de la perspectiva, sus avezadas dotes de maestro del dibujo anatómico las desarrollaría bajo la influencia del maestro Antonio de Pollaiuolo; sus obras dan cuenta de su notable maestría en diversos aspectos plásticos, pero la destreza en la ilustración anatómica son de una exquisitez y cuidado extraordinario. En una de sus obras tempranas más conocidas *La flagelación de cristo*, da cuenta con creces de estas cualidades; en esta obra, en primer plano, se destacan dos personajes, dos flagelantes que dan la espalda, se

encuentran semidesnudos, solo vestidos con un paño a la cintura cubriendo los genitales adelante que debido a la posición elegida en la pintura no se pueden apreciar, atrás las nalgas; es precisamente aquí donde Signorelli imprime una particularidad en este cuadro, creando en este punto un efecto de transparencia, recurso que ya había sido usado desde la antigua Grecia por Fidias en su obra *Las Parcas*, recurso también usado en otras obras por otros escultores, pero que aquí Signorelli enfatiza, dejando caer un poco la prenda, como queriendo dotar a su obra de erotismo y sensualidad.

Sin duda alguna es posible destacar a Luca Signorelli como uno de los más notables pintores de culos del Renacimiento, y de esto claramente dan fe varias de sus obras. Una de estas, la ya mencionada *Flagelación de Cristo*. Sin embargo, donde destaca aun mayormente, donde el artista logra de manera extraordinaria hacer gala de sus maravillosas cualidades de dibujante anatómico y llevar a su máxima expresión la representación de traseros, son los frescos que hubo de realizar en la capilla San Brizio de la catedral de Orvieto, en los cuales hace despliegue de todo su talento a través de las obras *El juicio final* o *Los condenados*. Allí exhibe toda su destreza, en la representación de muchos cuerpos desnudos y de nalgas magistralmente realizadas.

De igual manera, se hace necesario mencionar a otros varios artistas comprometidos y destacados con el tema de la representación pictórica del culo; como a Cornelis Van Harleem, artista holandés adscrito al estilo manierista, el cual pasaría de la pintura de retratos al desarrollo anatómico, en especial a los desnudos y temas en los que pudiera desplegar su gusto por la sensualidad. En el año de 1590 realizaría la pintura *La Masacre de los Inocentes*; un óleo sobre lienzo que con unas dimensiones de 245 cms. x 385 cms. hace alusión al tema descrito en la leyenda bíblica en la cual Herodes, el entonces rey de la ciudad de Judea, ordena la masacre de todos los niños menores de dos años, en atención a que se decía que uno de los niños de Judea estaba destinado a convertirse en “Rey de los Judíos.” Cornelis retrata la escena con toda la crudeza y horror posibles, se pueden apreciar acciones tan siniestras como la de una mujer en segundo plano arrancándole los ojos a un soldado que yace en el piso; o la que ocupa el primer plano del cuadro, un soldado al que se le observa de frente un mayúsculo y fornido culo, cortándole la garganta a un bebé. Podría decirse que, toda la escena, gira alrededor de este culo, que se encuentra casi que al centro de la escena y que,

prácticamente, está sobre la cabeza de la mujer que parece fuera la madre del bebé que está siendo degollado y la cual permanece tirada en el suelo. Igualmente, es posible apreciar en esta obra, otros traseros, el de un bebé muerto, un pequeño culo blanco ya exánime; el de la madre del bebé degollado, un hermoso y ancho culo que se puede percibir bajo las telas de la falda en un efecto de transparencia; un culo de frente al espectador, de otro soldado, y todo entremezclado al interior de una dantesca escena de terror y espanto, de tal manera que, si hubiese que catalogar esta representación de culos, sin lugar a dudas sería la de los culos del horror.

La escena de la matanza de los inocentes también habría sido abordada veintidós años después por otro maestro en la representación de las nalgas; se trata de Pedro Pablo Rubens, pintor originario del territorio que hoy se conoce como Alemania, para ese entonces el sacro imperio romano germánico; el artista clasificado como de estilo barroco adscrito a la escuela flamenca, es caracterizado al interior del ecosistema de la historia del arte precisamente por la exposición de enormes culos en su pintura; de esta característica muy bien pueden dar fe obras como *El desembarco de María de Médicis en el puerto de Marsella*, en la cual, en primer plano, se pueden apreciar tres mujeres, una de frente, una de contraposto y otra de espalda, desnudas de robustos cuerpos y por supuesto luciendo sus fornidos y voluptuosos traseros; casi que la misma configuración compositiva que utilizaría en una de sus obras mas popularmente conocidas *Las tres gracias*; en la misma línea estética se encontrarían *Diana y Calisto* de 1635 y otra ampliamente popular *El rapto de las hijas de Leucipo* de 1616 - 1618, de tal manera que, si dentro de la historia del arte, se fuese a señalar a un artista como el de los culos enormes, sin lugar a dudas este título se lo llevaría Rubens.

Lavinia Fontana, hubo de pintar uno de los toques de culo mas destacados de la historia del arte; sobre todo porque es la desnudez, de una mujer, vista y pintada por otra mujer. Lavinia es considerada como la primera mujer pintora profesional que pintó figuras humanas desnudas; en su cuadro *Venus y Marte* de 1595, Lavinia hace referencia a la escena mitológica en la cual Marte, observando atentamente el rostro de Venus, casi como esperando una reacción, posa su mano sobre la nalga izquierda de Venus; Venus de espaldas, gira su torso, direcciona la mirada hacia el espectador del cuadro, con una expresión serena, sin asomo de vergüenza por enseñar su hermoso culo, a su derecha, a la altura de su cintura,

sobre el aposento en donde se encuentran sentados Marte y Venus, dormita Cupido, Marte ha colocado su espada y escudo a los pies del aposento, junto a un jarrón y unas sandalias de Venus, Marte está dispuesto ya para el acto amoroso; un acto de amor creado por una mujer que fue hija y esposa de pintor, alcanzó a ser reconocida en vida, hasta el punto que la historia del arte, le reconoce como una de las artistas femeninas más importantes del Renacimiento. La creadora de la mirada femenina del culo.

Trescientos veintiséis años después, y como haciendo uso de este legado, una pintora francesa, Marie-Joséphine Vallet, quien firmaría bajo el seudónimo de Jacqueline Marval, se destacaría también por su pintura de desnudos de mujeres, su cuadro *Les Odalisques* pintado entre 1902 -1903 se hubo de constituir como su obra más famosa haciéndose acreedora a la aceptación y a comentarios muy favorables por parte de la crítica de su tiempo. En 1921 pintaría *The Bohemian*, un cuadro en el cual se puede apreciar una esbelta mujer recostada de espaldas en una cama, es posible apreciar allí su hermoso, generoso y redondo trasero, ya que la mujer en gesto de anasyrma y al mejor estilo griego, se ha levantado la falda de su vestido hasta la cintura y se ve complacida de estar enseñando su derriére. La chica vestida y maquillada al estilo Belle Epoque, se encuentra con su cabeza levantada apoyada en sus manos que, a su vez, a través de sus codos se apoyan sobre la cama, lleva un tocado de plumas al mejor estilo de bailarina de cabaret francés. La atmósfera rosa del cuadro, lo carga de sensualidad y sencillez y a su vez logra el objetivo de resaltar el estupendo trasero que ocupa la centralidad del cuadro.

Kuno Veeber, pintor y artista gráfico estonio, evidencia en su obra fuertes influencias de los movimientos constructivista, cubista y expresionista; a través de la apropiación de elementos de cada uno de estos estilos logra construir un lenguaje pictórico propio que consigue trasladar con maestría a la representación de los cuerpos desnudos. En sus obras *Võitlejad* de 1923, *Tualett* de 1924 y *Sepad* de 1926 es posible ver unos cuerpos geometrizarmente vigorosos, fuerza que logra trasladar a la representación de los glúteos que en su obra parecen ocupar un aspecto destacado a través del desnudo. Gracias a gruesas capas de color, logra crear la iluminación que, a su vez estructura el volumen de las formas, unas formas cubistas, simplistas que muestran la fuerza y vigor de la escena representada.

Influido por el movimiento surrealista, Edward Burra se constituye como uno de los primeros artistas británicos que apropia en sus trabajos características de este movimiento, crea espacios imaginarios en sus pinturas, que puebla con personajes extravagantes, algunas veces híbridos entre animales y hombres, y otros casi que amorfos; tal es el caso del díptico *Title not known* de 1940 en el cual se pueden apreciar unos personajes que pueden ser monjes, ya que se encuentran así mismo ataviados con cogullas rosas, ocres y grises; que se desplazan arrastrados por el suelo hacia una tumba en la cual señalan un esqueleto, de esta manera a pesar del colorido ocre – rosáceo predominante en el cuadro, Burra logra crear un ambiente de decadencia y miseria espiritual, en el cual, no obstante lo amorfo de las figuras, es posible apreciar claramente la forma de los culos hiperbolizados de algunos de los personajes, dando con esto forma a lo amorfo, permitiendo discernir la figuración a través del culo surrealista.

En síntesis, podría afirmarse, que la representación del culo en las artes muy bien podría asemejarse a un ente, un ser con vida propia que ha presentado un comportamiento y una evolución a través del tiempo y en los más diversos espacios, además siempre se las ha arreglado y se ha valido de mecanismos para permanecer vigente y estar presente en las expresiones plásticas y visuales más disímiles.

LA REPRESENTACIÓN EXPLICITA

El territorio que actualmente es reconocido como Colombia, se encuentra ubicado en la esquina noroccidental de Sur América, lugar privilegiado dentro del continente, ya que en razón a dicha ubicación, cuenta con costas tanto en el océano atlántico como en el pacífico. De la misma manera, por estar situado dentro de la zona tórrida y tener enclavado al interior del territorio el remate de la cordillera de los Andes, deviene en una región caracterizada por contar con una gran variedad de pisos térmicos, de recursos naturales, de flora y de fauna; y en relación a ello, gran diversidad de culturas, que luego de los hechos históricos del descubrimiento, conquista y colonización, por parte de los españoles en la región, se diversificaron aún más, debido a los mestizajes surgidos de las mezclas entre aborígenes, africanos traídos como esclavos y españoles peninsulares; no obstante, antes de presentarse dichos acontecimientos, el país ya contaba con una considerable multiplicidad de grupos humanos, una “gran variedad de cacicazgos y de pequeñas sociedades agrícolas que, en época

prehispánica poblaban las cordilleras y las tierras bajas tropicales”³¹ con estructuras, desarrollos e identidad propias.

Cada uno de los principales grupos aborígenes que ocupaba el territorio antes de la llegada de los españoles tenía a su haber manifestaciones artísticas propias, expresiones plásticas autóctonas, que naturalmente constituían un reflejo de su cosmovisión, de su manera de relacionarse con su entorno y con la naturaleza.

...el arte entre las antiguas comunidades americanas estaba profundamente imbuido de nociones mitológicas y cosmológicas. Son los conceptos sobre el origen, la naturaleza y la sociedad los que generan, en primer lugar, las imágenes que habrán de alimentar el naciente arte americano. En este sentido, estas manifestaciones están pobladas de animales ancestrales, esquematizaciones de seres astrales y cuerpos humanos concebidos como representaciones del cosmos y la naturaleza.³²

Del mismo modo, dichas manifestaciones constituían la materialización de la manera de relacionarse con la naturaleza y con su entorno, de la forma de uso de los recursos disponibles y como consecuencia de ello, de las técnicas aprendidas y desarrolladas; y por supuesto también, con la visión y relación que se tenía con respecto al cuerpo.

En especial el tema de la desnudez, el erotismo y la sexualidad han sido de gran interés en múltiples y variadas culturas, y no es para menos, ya que estos tópicos en consonancia con las cosmogonías, las creencias, la expresión cultural, de alguna manera son los que han marcado la senda, han sido la fuerza que impulsa y dirige la experiencia de la existencia y la supervivencia humana.³³

Son universalmente conocidas, por ejemplo, a nivel de América precolombina y precristiana, las representaciones eróticas del arte mochica de la costa norte peruana, datadas del 700 d.C. Menos conocidas que estas, las de la cultura Tlatilco al noroeste de la ciudad de

³¹ *Historia de Colombia*, Tomo I, Salvat Editores S.A. (1987), 99.

³² Roberto Lleras, “Las manifestaciones artísticas en la época precolombina,” *Revista Credencial Historia*, Agosto de 2015, <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/las-manifestaciones-artisticas-en-la-epoca-precolombina>

³³ Miguel Rodríguez López, “El erotismo en las culturas prehispánicas”, <https://museolasamericas.org/el-erotismo-en-las-culturas-prehispanicas>, accesado el 21 de julio de 2022.

México de alrededor del año 1000 a.C. y las de América Intermedia como son las colombianas y ecuatorianas.³⁴

En el área del Perú, Ecuador y el sur de Colombia, fue donde la producción cerámica de las representaciones eróticas alcanzó su mayor expresión y complejidad. Los creativos artesanos Mochicas de la costa norte del Perú, así como los de las culturas La Tolita y Jama-Coaque de la costa de Ecuador y el sur de Colombia, fabricaron miles de estas impresionantes piezas que fueron utilizadas principalmente como ofrendas propiciatorias y funerarias.³⁵

Aludiendo al tema, menciona Hugo Sotomayor Tribín, en su artículo: Representaciones eróticas en el arte de Colombia prehispánica que “Se sabe por diferentes fuentes, que en general entre todos los indígenas de la actual Colombia se busca que la mujer no se mueva durante la cópula, y que si lo hace corre el riesgo de ser tildada de “culo loco” y de haber aprendido la práctica de moverse de los colonos y mestizos”³⁶

De los grupos que tuvieron asentamiento al sur de Colombia, se sabe que tuvieron fuerte influencia de muy importantes desarrollos alfareros provenientes y extendidos desde el sitio de Valdivia, en la costa pacífica del Ecuador, “En Valdivia son muy frecuentes las figurinas humanas estilizadas que representan mujeres de diferentes edades y que probablemente están asociadas con la fertilidad.”³⁷ Este desarrollo escultórico, que muy seguramente estuvo a su vez influido por la estatuaria erótica mochica, desplegada a lo largo de la costa pacífica del norte del Perú, contribuyó a la consolidación de un importante eje de representaciones escultóricas catalogadas en este género, el cual tuvo presencia desde el norte del Perú hasta la costa sur de Colombia, en Tumaco, pasando por Valdivia en Ecuador. Constituyendo de esta manera, un eje único en Latinoamérica de esta característica; y por supuesto, sin desconocer la producción en la misma línea de representaciones, de la cultura

³⁴ Hugo Sotomayor Tribín, “Representaciones eróticas en el arte de Colombia prehispánica”, *Repertorio de Medicina y cirugía*, Vol.26 No 1 (2017):55, accesado Julio 17 de 2022, <https://www.elsevier.es/es-revista-repertorio-medicina-cirurgia-263-articulo-representaciones-eroticas-el-arte-colombia-S0121737217300262>.

³⁵ Rodríguez, “El erotismo en las culturas prehispánicas”.

³⁶ Sotomayor, “Representaciones eróticas”, (2017), 61.

³⁷ Lleras, “Las manifestaciones artísticas”, (2015).

Tlatilco, ubicada ya más al norte de América, en el valle de México, al noroeste de la actual ciudad de México.

Los Muiscas

La agrupación indígena de los muiscas, o muexas como fue llamada desde los primeros tiempos de la conquista; o los chibchas, como comúnmente también se ha solido designar a este grupo humano en virtud de su familia lingüística, se encontraban ocupando las tierras altas y las vertientes templadas de la cordillera oriental.³⁸ En relación a su forma de ataviarse, se tiene documentado que:

...su vestido era el que les dio la naturaleza sin cubrir aún la parte de la honestidad... y esto era común en hombres y mujeres, fuera de las que tenían por trato la deshonestidad, como las había en estas dos provincias; porque estas andaban vestidas con una manta que les cogía desde los pechos hasta la espinilla y cubierta con otra, bien peinado el cabello y enrizado con muchas sargas de cuentas de huesos de muchos colores, de que también traían adornadas a tercios, pantorrillas y gargantas de las piernas, con que parecían muy bien. Demás de ser ellas de buen rostro sobre las demás mujeres que no tenían ese trato; si bien todas las de estas provincias en común son de buen parecer... llamábanles en su lenguas cocopinas, que es lo mismo que mono, porque decían imitaban a esos animales en la lujuria. Nunca éstas se casaban, pero teníanles tanto respeto, que ellas eran las que componían las disensiones que se ofrecían en los pueblos. Había muchas de éstas en cada uno, con que se evitaba el pecado nefando que nunca se sintió entre ellos.³⁹

De allí quizá, que el culo, no representara para esta cultura un elemento de significación especial, por lo menos, no muy diferente a la que se podría tener con cualquier otra parte de la anatomía humana, ya que el contacto visual con este y con cada uno de los

³⁸ *Historia de Colombia*, Tomo I, (1987), 101.

³⁹ Fray Pedro Simón, *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las indias occidentales*, Banco Popular, Bogotá, Tomo IV (1981):436, citado en Hugo Sotomayor, "Homosexualismo prehispánico en Colombia: reflexiones alrededor de la evidencia etnohistórica y arqueológica", *Boletín del Museo del Oro*, 34-35, (1993):177 -186, Bogotá

demás miembros que constituyen el conjunto del cuerpo, se daba de manera común y natural, es por esto que, para los muiscas, sus glúteos no tendrían mayor relevancia, por lo menos, en el sentido de representación escultórica, no pasarían de ser un componente anatómico más, hecho que de manera consecuente, se vería reflejado en su producción artística, en su estatuaria, tanto en su orfebrería como en su alfarería.

Sin embargo, las relaciones sexuales consistentes en penetración anal, entre hombres, eran fuertemente condenadas por las agrupaciones muiscas, muy seguramente y cómo es posible deducirse, por ser considerado un acto por fuera de lo naturalmente dado, hecho que fue designado por los conquistadores españoles como pecado nefando. De esto aporta importante testimonio Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Historia General y Natural de las Indias*:

Son rigurosos en castigar los delitos, en especial los públicos: que es matar, hurtar y el pecado abominable contra natura; porque es gente limpia en ese caso, y así, hay muchos ahorcados como en España y en las otras partes de cristianos donde hay buena justicia. Otros pecados no tan malos castigan asimesmo con penas corporales que no son de muertes, así como cortar manos, narices y orejas y dar azotes⁴⁰

Es posible evidenciar que en la escultura chibcha, se hubo de dar mayor importancia sobre todo a los atavíos de los personajes representados, específicamente a la representación de accesorios tales como: collares, dijes, diademas, pectorales, narigueras; que además constituían elementos creados con técnicas de tan fina orfebrería, que es posible deducir que dicha estatuaria era elaborada en honor a personalidades que ocupaban altos rangos al interior de las jerarquías muiscas y quizá también a dioses.

De igual manera, es posible dar cuenta de que, gran parte de la producción de los orfebres muiscas, consistió en la confección de tunjos, los cuales se constituyen como pequeñas figuras humanas en forma de placa triangular alargada, sobre la cual se resaltaban los rasgos físicos y algunos adornos mediante delgadas varitas de oro. También se sabe que

⁴⁰ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Vol. III. Cap. XXVIII (1959):121, citado en Sotomayor, “Homosexualismo prehispánico”, *Boletín del Museo del Oro*, 34-35, (1993), Bogotá.

fabricaron representaciones de animales, cetos y varias clases de adornos; sin embargo dentro de toda esta copiosa producción escultórica chibcha, no se ha hallado evidencia de que las nalgas constituyeran un elemento importante de representación, es más, su tendencia era más bien a ser un conjunto digno de ser ignorado, hecho soportado en que la parte posterior de las esculturas, de manera muy similar a la cultura agustiniana, eran constituidas por un plano.

Agrupaciones indígenas - Los Taironas

El nombre de Tairona, en realidad es una generalización utilizada para designar a varios grupos aborígenes que ocupaban las vertientes norte y occidental de la sierra nevada en Santa Marta, los cuales, según se ha hecho manifiesto en algunas crónicas, presentaban una serie de elementos y rasgos culturales comunes. En las crónicas aparece citado frecuentemente para referirse al nombre de un pueblo o valle localizado entre los ríos Don Diego y Buritaca. Es así que el término “Tairona”, que designa tanto a la cultura arqueológica como a los grupos humanos que habitaban esta área en el siglo XVI, debe ser entendido como un concepto con el cual se busca integrar y analizar la diversa información socio – cultural que existe sobre esta región.⁴¹ En un primer período cultural (NAHUANGE) es notoria una marcada influencia del estilo internacional y un énfasis en la producción de figuras femeninas curvilíneas y con poca decoración.⁴² Se sabe de los taironas que tenían la capacidad de labrar objetos de piedra, ya que tanto el Museo Nacional de Colombia, como el Museo de Oro del Banco de la República, cuentan con algunos de ellos que fueron utilizados para realizar intercambios comerciales. En su escultura de cerámica pudieron hacer estatuillas a dioses e individuos, que según los ornamentos y atavíos, podían corresponder a representación de personajes de altas jerarquías, a los cuales claramente se les representaba el falo, pero no se le daba mayor importancia a su anatomía posterior.

⁴¹ *Historia de Colombia*, Tomo I, 118.

⁴² Lleras, “Las manifestaciones artísticas”, (2015). Llamado estilo internacional, por aparecer también en el sur de Nicaragua, Costa Rica, Panamá y Colombia, estilo caracterizado por figuras humanas simples y de animales en pares, tríos o más con la cola levantada y sin mayores particularidades, lo que lo hacía bastante neutro y fácil de asimilar por distintos grupos étnicos en esta extensa área; tal y como lo menciona el autor en este mismo artículo.

Mediante la talla en piedra, la cual alcanzaron a trabajar admirablemente, llegaron a realizar figuras relacionadas con el cuerpo como máscaras, cuentas para collares y placas colgantes en piedras como granito, cuarzos, cornalina, jadeítas y nefritas,⁴³ en la cerámica, es posible distinguir tres tipos característicos de acuerdo a su color negro, rojizo o habano. En los tres tipos los taironas enfatizaron la utilidad, realizando trastos y cuencos, los más relacionados con el cuerpo, son producciones de vasijas globulares las cuales, a veces, remataban en efigies antropomorfas, a las cuales les modelaban el falo y los testículos.

Se tiene evidencia, según los hallazgos realizados en investigaciones arqueológicas, las colecciones de los museos mencionados y en documentación sobre la conquista, que los pueblos tairona, trabajaron hábilmente las técnicas de orfebrería, con la cual alcanzaron a forjar figuras de animales y accesorios como narigueras y brazaletes.

Se sabe por los escritos del cronista Gonzalo Fernández de Oviedo, que entre los habitantes taironas de la Sierra Nevada de Santa Marta, se llegaron a ver hombres que utilizaban dijes tallados en oro, los cuales eran lucidos con orgullo en vez de constituir motivo de vergüenza, dado que el tema de representación era un hombre sobre otro en el desarrollo de un acto sexual, en esta figuración el culo tuvo que haber sido protagonista, ya que constituía la imagen central que posibilitó el claro discernimiento de la acción representada, así lo hubo de expresar el cronista Fernández de Oviedo:

...en la Tierra Firme, donde muchos destos indios e indias eran sodomitas e se sabe que allá lo son muchos dellos, y ved en que grado se precian de tal culpa, que, como suelen ponerse otras gentes algunas joyas de oro y de preciosas piedras del cuello, así, en algunas partes destas Indias, traían por joyel a un hombre sobre otro, en aquel diabólico e nefando acto de Sodoma, hechos de oro de relieve. Yo vi uno destos joyeles del diablo que pesaba veinte pesos de oro, hueco, vaciado e bien labrado, que se hobo en el puerto de Santa Marta, en la costa de Tierra Firme, año de mil quinientos e catorce, cuando tocó allí la armada de aquel rey Católico que envió con Pedrarias Dávila, su capitán general, a Castilla de Oro... Así que ved si quien de tales joyas se prescia y compone su persona, si usará de tal maldad en tierra donde tales arreos traen,

⁴³ *Historia de Colombia*, Tomo I, 133.

o si se debe tener por cosa nueva entre los indios: antes por cosa muy usada e ordinaria e común a ellos. Y así, habéis de saber que el dellos es paciente e toma el cargo de ser mujer en aquel bestial e descomunal acto, le dan luego oficio de mujer, e trae nagüas como de mujer⁴⁴

De allí, que se sepa que los Taironas poseían un muy buen manejo de la técnica escultórica del vaciado en oro, hecho que puede confirmarse también, al apreciar las múltiples piezas que en la actualidad posee en custodia el Museo del Oro del Banco de la República, y que se le atribuyen a dicha cultura; de igual manera, el hecho de que fuera representado un acto sexual homosexual y las partes del cuerpo que en este intervienen, constituía por una parte que estos actos eran desprovistos de cualquier tipo de tabú en esta cultura - a diferencia de los muiscas - como bien lo deduce el cronista y por otra parte que tanto el acto, como el culo, como actor protagonista, constituían una acción, una escena digna de ser representada en oro y mas aún de llevarla consigo, colgada en el pecho, exhibida con orgullo.

De igual manera se tiene documentado, mediante el trabajo titulado *Más allá de la forma y la función. Artefactos de hueso prehispánicos en Colombia*, de la antropóloga Elizabeth Ramos Roca, que los taironas fueron hábiles escultores en hueso, y en este material llegaron a esculpir trabajos que representaban escenas eróticas como es el caso de una figurilla de 15.5 cm de alto, 4.7 cm de largo y 2.9 cm de ancho, que representa un par de amantes heterosexuales, en la cual una mujer se sienta de espaldas en los muslos de su amante hombre y es penetrada analmente por él.⁴⁵

Los pueblos Taironas dejaron vestigios suficientes que han permitido conocer de sus extraordinarias habilidades como escultores, tanto en la cerámica, como en la orfebrería; y la talla, sea en piedra o en hueso, se sabe de la existencia de representaciones de relaciones homosexuales entre hombres y de relaciones anales entre heterosexuales. El culo para los taironas no era un elemento anatómico que pasara desapercibido, tampoco era el objeto de especial representación como si lo pudo haber significado en algunas culturas paleolíticas

⁴⁴ Fernández de Oviedo, *Historia general*, L.V. cap III En: Cardin, Alberto. Op. Cit. P.150, citado en Sotomayor, "Homosexualismo prehispánico", *Boletín del Museo del Oro*, 34-35, (1993), Bogotá.

⁴⁵ Sotomayor, "Representaciones eróticas", 60.

europeas. Simplemente se representaba cuando era necesario hacerlo, en el marco de una representación corporal, o de una relación entre dos personas sean estas del mismo o de distinto sexo.

Cultura Tumaco – La Tolita

Esta cultura, se destaca entre la diversa multiplicidad de agrupaciones aborígenes prehispánicas de Colombia, por el legado de un importante conjunto de representaciones escultóricas de personajes desnudos, de carácter erótico, que aluden directamente a cópulas y relaciones sexuales, con tal maestría en el desarrollo de la técnica del modelado, que se han permitido incluso la representación de emociones como el dolor, la ira o el placer, reflejados en los rostros de algunas de sus figuras. No se ha logrado establecer evidencia de que este tipo de tema en la escultura haya sido muy común en las culturas análogas vecinas, sólo se han podido hallar piezas de este tipo de escultórica en las culturas Mochica del Perú y Tlatilco de México.

La cultura Tumaco – La Tolita, presentó un desarrolló a través de casi un milenio en el extenso territorio costero que hoy día se extiende desde La Tolita, en el río Santiago en Ecuador, hasta el norte de Buenaventura en Colombia. Esta región, caracterizada por un rico hábitat de manglares, fue ampliamente ocupada por diversos grupos culturales prehispánicos, de los cuales se ha evidenciado, en esta zona y con base en vestigios arqueológicos, datados entre 1000 y 400 a.C. que tuvieron influencias culturales por parte de la tradición chorrera.⁴⁶ Posterior a esta influencia hubo de darse un notable y avanzado desarrollo de sociedades agro – alfareras - pescadoras, características principales de esta cultura denominada tradición Tumaco – La Tolita, la cual a su vez complementaría su evolución, a través de varias fases de desarrollo cultural que se estima pudieron haber tenido lugar entre los 400 a.C. a 500 a.C. De igual manera, se ha evidenciado que esta tradición, no sólo tuvo contactos con sociedades

⁴⁶ “The Internet Archive,” 9 de diciembre de 2022, https://web.archive.org/web/20091203102947/http://www.indiana.edu/~arch/saa/matrix/saa/saa_mod05.html. Tradición Chorrera o cultura Chorrera, se denominó a la cultura indígena florecida entre el período 1300 a.C. y 300 a.C. en el territorio hoy designado como Ecuador. Esta cultura fue una de las más extendidas en el Ecuador precolombino, abarcando desde las tierras bajas del Pacífico hasta las tierras altas de los Andes, cubriendo incluso hasta el sur de Colombia.

de la región peruana, sino también a través de navegación marítima con algunas culturas mesoamericanas contemporáneas,⁴⁷ hecho que hace posible inferir que la estatuaría Tumaco – La Tolita pudo haber tenido también influencia Mochica y de allí la habilidad, realismo y estilo reflejados en sus representaciones escultóricas eróticas.

“Las figurinas tumaco, muy posiblemente hechas para servir como ofrendas o ser parte de rituales, exploran la figura humana en todas sus dimensiones. Hay representaciones de hombres y mujeres en todas las etapas de su vida, desde el parto hasta la muerte, deformaciones producidas por enfermedades, escenas sexuales, falos, diversos atavíos y tocados, oficios diferentes indicados por herramientas o accesorios, deformaciones craneales intencionales, etc.”⁴⁸

De manera específica, en lo que concierne a las representaciones artísticas del culo, es precisamente, en esta cultura, en la cual se han hecho hallazgos de piezas en las que se hace referencia directa a esta parte de la anatomía humana, con la clara intención, por parte del artista escultor, de modelarlo, exaltarlo y exhibirlo.

⁴⁷ Diógenes Patiño, “Sociedades Tumaco – La Tolita: Costa Pacífica de Colombia y Ecuador,” *Boletín de Arqueología*, Año 7, No 1, (1992):37.

⁴⁸ Lleras, “Las manifestaciones artísticas,” (2015).



Imagen 4. Hombre con dilatación anal. Cultura Tumaco – La Tolita.

Uno de estos artefactos es el fragmento presentado en la imagen 4, el cual se constituye como una pieza cerámica que estilísticamente se ha asociado a esta cultura. Se trata de una figura hueca, antropomorfa, hallada en el sitio Chilví, Tumaco. El fragmento es alisado y pintado externamente de rojo, tiene el lado derecho del tronco y toda la parte inferior del cuerpo de un varón aparentemente obeso que, arrodillado, muestra, con su mano izquierda separando la nalga ipsolateral, un ano ampliamente dilatado, como si acabara de ser penetrado por esa vía y dos estructuras sobre el periné que parecen corresponder a unos testículos intencionalmente ubicados de forma excéntrica.⁴⁹

Según menciona el autor – investigador del artículo fuente, se basa en su experiencia sobre la iconografía de patologías en la cerámica prehispánica de la sociedad Tumaco – La Tolita, para conjeturar que dado que la proporcionalidad del realismo de la figura siempre se mantiene, piensa que la pieza aquí reseñada, corresponde con la intención del artista de remarcar el gesto de un hombre dedicado a cumplir funciones sexuales de mujer; ya que un ano de ese gran tamaño no corresponde a ninguna patología orgánica, además que el pene

⁴⁹ Sotomayor, “Representaciones eróticas”, 61.

modelado es excesivamente grande, queriendo de esta manera, con la hiperbolización de estos miembros, exagerándolos en su tamaño, mostrar que evidentemente es un hombre pero dedicado a funciones sexuales y a rituales femeninos. De igual manera aclara el autor, el descarte que hace de un propósito caricaturesco y humorístico por parte del artista,⁵⁰ piensa que el personaje representado, se encuentra en posición de ofrecimiento, lo que permite deducir que representa a un personaje disponiéndose para un acto homosexual.

Esta antigüedad data de aproximadamente 2000 años, correspondiente a la fase Inguapí, la pieza tiene 13 cm. de alto, por 6.5 cm. de ancho y 8 centímetros de espesor, y constituye un elemento sumamente destacado, porque dada la posición de las manos sobre los glúteos, contribuyendo a dar apertura a la cavidad anal, además de constituir una clara evidencia de que las relaciones homosexuales, eran prácticas conocidas en esta cultura. Muestra a su vez, la importancia y la naturalidad dadas al culo y al cuerpo mismo, en el marco de la representación escultórica de los actos sexuales y de escenas eróticas; adicionalmente contribuye a completar un trazado, que configura un importante eje geográfico, caracterizado por tener a su haber representaciones escultóricas en relación a estos particulares temas.

Malagana

Esta cultura toma su nombre de la hacienda en la cual fueron hallados los vestigios que dieron lugar a designar este asentamiento como sitio arqueológico Malagana, localizada entre la región Calima y el valle geográfico del río Cauca. Se ha identificado como un grupo prehispánico jerarquizado cuya producción escultórica se ha datado entre el año 1 y el 700 d.C.⁵¹

Entre otros artefactos produjeron piezas cerámicas antropomorfas, en forma de vasijas, otorgando especial importancia a la figuración de las piezas en su parte delantera. Toma especial interés una escultura originaria de esta región, elaborada en piedra moralla, material en el que a menudo vienen incrustadas esmeraldas de la región esmeraldera de Colombia, Muzo y otros municipios.⁵²

⁵⁰ Sotomayor, "Homosexualismo prehispánico," 185.

⁵¹ Sotomayor, "Representaciones eróticas," 56.

⁵² Sotomayor, "Representaciones eróticas," 56.



Imagen 5. Escultura de hombre con glúteos pronunciados copulando con mujer acostada. Cultura Malagana.

La pieza de color verde cobrizo, mide 7 cm. de alto, 11 cm. de largo y 4 cm. de ancho, representa una escena de cópula heterosexual, que colocada sobre una superficie y soportada sobre su punto de apoyo, evidencia claramente la intención del artista escultor de enfatizar de una manera significativa el tamaño y la fortaleza de los glúteos del amante masculino, el cual se encuentra con su pene erecto sobre la vulva de la mujer, la cual yace de espaldas sobre un lecho con los muslos separados, su mano derecha se encuentra posada sobre la cadera izquierda del hombre, mientras que la mano izquierda se apoya sobre el brazo derecho del hombre que se encuentra con los muslos levemente separados y posa sus manos sobre las rodillas de la mujer, su tronco levantado permite apreciar los senos de la mujer, la cual aparentemente presenta en su rostro una expresión de placer, evidenciada en el gesto de su boca semiabierta.⁵³

Es necesario destacar, el realismo representado en esta figura, la habilidad y el interés del escultor por mostrar las emociones de los individuos representados y como logra, a través del culo, mostrar la fuerza del acto que se desarrolla en la escena. Estas cualidades plásticas, sin duda alguna, constituyen aspectos que convierten a esta pieza en una de las más destacadas representaciones de nalgas de la escultura prehispánica colombiana.

⁵³ Lleras, “Las manifestaciones artísticas,” 2015.

Cultura Zenú

La cultura Zenú se destaca por haber sido un pueblo de notables alfareros y orfebres, de igual manera ha sido una comunidad sobresaliente por su tradición en el arte del tejido. Aún en la actualidad, sus descendientes han sabido preservar estas habilidades, constituyendo un importante nicho artesanal autóctono colombiano. A través de su producción escultórica, ha sido posible evidenciar la influencia del estilo internacional, estilo que por demás ha estado presente como influencia en otras culturas aborígenes del país.

Desplegados a lo largo de las llanuras caribe de los departamentos de Córdoba, Sucre y Bolívar; el tema de la figura femenina, fue un tema común y destacado de esta cultura en todos los periodos y regiones. Las figurillas de mujeres en cerámica son muy abundantes, ya sea por si solas o como decoración modelada en grandes vasijas.⁵⁴ En este contexto, las representaciones escultóricas de las nalgas, por parte de esta cultura, se dieron de una manera realista, apegadas a los cánones de la figura humana propios de esta agrupación aborígen, realizando modelados de muy buena confección y siempre conservando las proporciones y el respeto por las figuras representadas.

Según la tradición recogida por los españoles en el siglo XVI, la mujer era el género más importante en la vida social de los zenúes. Una prueba de esto es que había cacicas y chamanes mujeres.⁵⁵

⁵⁴ Lleras, "Las manifestaciones artísticas," 2015.

⁵⁵ Lleras, "Las manifestaciones artísticas," 2015.

Cultura Agustiniense, emplazamiento del gran conjunto escultórico lítico Colombiano

La cultura de San Agustín debe su nombre a una denominación dada por parte de los españoles conquistadores – colonizadores. Realmente fue una imposición caprichosa, con respecto a la agrupación aborigen, ya que esta designación nada tiene que ver con la cultura representada por este conjunto de agrupaciones a los que se atribuye la autoría de este gran conjunto de estatuaria lítica de aproximadamente 400 piezas talladas. Aunque en su mayoría son representaciones de carácter cosmológico, mítico y funerario se conoce de representaciones de tipo naturalista en las cuales se da cuenta de representaciones humanas o animales, a veces representando escenas como monos copulando⁵⁶

El estilo internacional, Quimbaya

Llamado de esta manera por haberse hallado también en el sur de Nicaragua, Costa Rica y Panamá, esencialmente es un estilo de orfebrería y cerámica, atribuido a la cultura Quimbaya, emplazada en el municipio del mismo nombre, en el departamento de Caldas, caracterizado en su etapa temprana por presentar en sus piezas, líneas curvas muy suaves, armoniosamente combinadas en tres dimensiones, para formar piernas, vientres, brazos, rostros. El centro temático de exploración es el cuerpo humano,⁵⁷ ya en su período tardío se pasaría de la figura humana a enfatizar en la representación animal.

⁵⁶ Lleras, “Las manifestaciones artísticas,” 2015.

⁵⁷ Lleras, “Las manifestaciones artísticas,” 2015.

LA REPRESENTACIÓN SUBREPTICIA

El hecho histórico, que trazaría la senda de lo que, en adelante se denominará arte colombiano, de la misma manera que marcará el inicio de los procesos de conformación y designación de los territorios, debió ser el momento en el cual los conquistadores españoles pisaron tierra colombiana. Ellos traerían, empuñando en sus manos, además de sus espadas, los estandartes en donde se hubieron de lucir las primeras imágenes castrenses y religiosas que venían desde España y que serían usadas como el medio mas importante de conquista y adoctrinamiento en estos nuevos horizontes.

Las primeras representaciones pictóricas occidentales llegaron al actual territorio colombiano de la mano de los conquistadores españoles. Se sabe que eran imágenes religiosas empleadas como estandartes, entre las que se recuerda el llamado Cristo de la Conquista que, según la tradición, acompañó a las huestes de Gonzalo Jiménez de Quesada, aunque no es claro su origen ⁵⁸

Las imágenes que llegaron a los nuevos territorios con la conquista, son las que se hubieron de estar produciendo en España, para fines similares a los que iban a ser destinadas aquí en las tierras nuevas, eventos con fines evangelizadores. España se encontraba bajo la tutela de la corona de los piadosos católicos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón; por tanto era de esperar, sobre todo en un período aún de la baja edad media, que no se encontraran, entre estas representaciones, imágenes de cuerpos desnudos, y que las costumbres de los habitantes del territorio, tanto los que arribaban, como los moradores nativos, se aconductaran de acuerdo a las directrices de comportamiento que traían los conquistadores. Según esto, los culos vestidos con taparrabos, serían cubiertos y no podrían ser representados, debido al temor a un nuevo dios, al igual que a la guarda de las nuevas normas morales en virtud del rechazo y prevención pecado.

El barroco colonial fue fundamentalmente el estilo artístico que se desarrollaría en la Nueva Granada, en la época de la colonia. Una de sus principales características fue “el

⁵⁸ <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/panorama-de-la-pintura-en-la-colonia> accesado el 27 de abril de 2020.

ascenso de la conciencia de cuerpo”⁵⁹ como afirma Jaime Borja. Este aspecto habría permeado la estética y las expresiones visuales del momento; adicional a esto, en la América colonial se encontraban repercutiendo algunas de las consecuencias de la contrarreforma, la cual venía dándose en Europa desde el año 1545, sobre todo en lo que respecta a la producción de imágenes ya que “A partir del concilio de Trento hubo un interés especial por crear también un discurso visual.”⁶⁰



Imagen 6. Imagen de Diana cazadora - Detalle. Parte de decoración del techo de la casa de Don Juan de Vargas. Tunja – Boyacá.

La imagen desnuda de la diosa mítica Diana cazadora quizá se constituyó en el primer culo representado en el arte colombiano, durante el período aún de la conquista. La representación hace parte de una composición mayor, elaborada por un artista desconocido,

⁵⁹ Jaime Humberto Borja, “El discurso visual del cuerpo barroco neogranadino,” *Desde El Jardín de Freud, Revista Universidad Nacional de Colombia*. [Número 2, Bogotá, 2002]

⁶⁰ Borja, “El discurso visual,” 168.

y se sabe que fue elaborada en el siglo XVI como decoración del techo de la casa de Don Juan de Vargas en Tunja. Fue hecha en la técnica de pintura al fresco y según la documentación, la imagen fue tomada de una estampa del grabador holandés Leonard Thiry.

La importancia y significación de esta imagen radica en que, no sólo constituye una de las primeras pinturas hechas en la colonia, del cuerpo de una mujer desnuda, de espalda, enseñando orgullosa un proporcionado, esbelto y tonificado trasero; sino que también encarna todo el espíritu de una época y la idiosincrasia de una sociedad en ciernes; no obstante que carece de toda originalidad por ser una copia de una estampa europea. Este gesto de ser copia, incluso, le otorga significación también a la obra. Elaborada en un cierto momento del siglo XVI y tomada de una ilustración extranjera, se encuentra enmarcada al interior de un escenario, cuyas figuras confirman el sentido que se le quiere dar a la imagen, situar a la diosa romana como motivo central de la representación; no obstante que en su proporción y en relación al resto del conjunto, que constituye la pintura mural en su globalidad, podría decirse que no se destaca, es decir, se instaura una imagen de un *derriere* desnudo, en una pintura mural, casi como queriendo camuflarla.

El siglo XVI en Colombia, hubo de ser una centuria en la cual se dieron episodios de descubrimiento, exploración y apropiación de territorios, por parte de los conquistadores representantes de la corona española. En estos procesos se generaron forzados encuentros interculturales - más de las veces violentos en aras de la resistencia y la dominación - con las poblaciones aborígenes que se hallaban habitando el territorio, de igual manera, se comenzaron a dar los naturales sucesos de mestizaje, muy propios de este tipo de fenómenos sociales.

Los señores españoles se encontraban estableciéndose y apropiándose de territorios, avalados por títulos expedidos por la corona, no se hubo de generar un proceso de fusión cultural, sino más bien de imposición y aniquilamiento cultural. Son los elementos y características propias de identidad cultural española los que se van implantando en los más de los casos a la fuerza sobre las culturas originarias de los territorios, las cuales la mayoría de las veces, son obligadas a renunciar y a abandonar sus creencias, su identidad y demás características constituyentes de su cultura; está sería quizá una de las características más importantes y más determinantes en la construcción cultural de nuestro país, la imposición

de una cultura extranjera sobre la cultura autóctona descubierta, es decir, un proceso de aculturación forzada, un desplazamiento cultural de una cultura aborígen, distando mucho de ser un proceso de mestizaje cultural.

Precisamente es este fenómeno, el que se presenta como trasfondo en la realización de la pintura mural decorativa de la sala de la casa de Don Juan de Vargas. Se toma como modelo la estampa de un artista europeo para ser plasmada a manera de decoración, en el techo de la casa de un personaje peninsular ilustre; a través de este acto, implícitamente se está otorgando más valor a lo foráneo que a lo propio, es posible pensar, que quizá en los tempranos episodios de la conquista no hubieran llegado artistas en las comisiones – aunque no necesariamente esto tiene que haber sido así – estos artesanos o artistas y la comisión de sus mandantes no habrían apelado en sus representaciones a paisajes o personajes del nuevo territorio. Estos, serían motivos que se explorarían casi un siglo más tarde; además la figura central, la Diana cazadora, como ya se mencionó no se encuentra destacada, en vez de esto, se encuentra casi que subrepticia, como si el artista apenas quisiera hacer una insinuación del cuerpo desnudo, del culo, además valiéndose de una figura mitológica, de un cuento, de literatura, para poder realizar esta expresión visual; naturalmente, es posible inferir, que este comportamiento soterrado, se tenía que dar así, en atención a las fuertes concepciones moralistas que la corona española católica tenía establecidas, tanto en la península y más aún en las nuevas colonias.

Es así que quizá, la que hubo de ser la primera representación del culo en el arte colombiano, el cuerpo desnudo de una mujer dando la espalda, fue una mujer con características europeas, en el techo de una casa de un conquistador español; este hecho marcaría lo que sería por muchos años, probablemente hasta nuestros días, no sólo una actitud artística sino política y social, la valoración de lo extranjero, de los símbolos foráneos, por encima de los valores y los talentos autóctonos; además de la generación de una mirada y de una actitud solapada, soterrada, hacia cualquier gesto que pudiera representar un carácter erótico y sexual, que para el tiempo, era también sinónimo de ominoso.

Con la llegada de los conquistadores al nuevo mundo y sus consecuentes procesos de educación y evangelización, se daría comienzo a la creación de una nueva cosmovisión a partir del arribo y uso de la imaginería recién llegada; como consecuencia de esto, se gestarían

nuevos imaginarios, nuevas concepciones del cuerpo, y por ende nuevas actitudes alrededor del concepto y la imagen de este.

Los procesos de evangelización en crecimiento y expansión harían uso de la retórica como su principal medio para lograr la persuasión, hacia la causa de la cristianización y las acciones que de ello pudiesen derivar, como el seguimiento obcecado de las normas morales de la iglesia; el uso de esta retórica, tanto en su forma escrita como oral, se extendería también hacia el tratamiento de las imágenes. Siguiendo, fundamentalmente, tres objetivos: enseñar, deleitar y conmover; se trataba de inducir a la causa mostrando vicios y virtudes.⁶¹

Sería en los postulados contrarreformistas, en donde se estipularía la aplicación de la retórica a la pintura barroca, para que las representaciones despertaran sentimientos en los fieles y conmovieran a quienes contemplaban la obra a través del entendimiento, los sentidos o el sentimiento.⁶²

De esta manera, se constituiría entonces el empleo de las imágenes como instrumento de persuasión, como una de las principales características del barroco; el cual, a través de la formación de la nueva conciencia del cuerpo, crearía diversos tipos de discurso sobre las disposiciones de este en la pintura y en general de la imaginería, estimulados a su vez por los tratados de pintura que reglamentaban y/o estipulaban normas, reglas y preceptos que debían ser seguidos por los talleres, de igual manera estos elementos propuestos, intentaban orientar la manera en que podía ser leída una obra por sus espectadores, especialmente en lo referente a las representaciones del cuerpo como espacio de codificaciones.⁶³

⁶¹ Borja, "El discurso visual", 169.

⁶² Borja, "El discurso visual", 172.

⁶³ Borja, "El discurso visual", 172.

En los escasos talleres de pintura neogranadinos del siglo XVII, en sus orígenes vinculados a pintores que habían recibido las normas básicas del oficio en la Metrópoli, se transmitieron los preceptos a través del conocido sistema de formación familiar y gremial que ya ha sido estudiado para el caso de Santafé.⁶⁴

Siendo así los principales talleres neogranadinos, los Figueroa, los hermanos Acero de la Cruz, Gregorio Vásquez, Juan Francisco Ochoa y los hermanos Heredia, fueron los herederos del conocimiento, de la técnica de la práctica pictórica, y por supuesto de las reglas y normas estipuladas en los tratados que: “ para la comprensión de lo que significaba pintar el cuerpo radica precisamente en que delimitaban el saber del oficio y determinaban los elementos que los componían.”⁶⁵

Es decir, se especificaba como debían ser pintados los cuerpos, a la luz de dos aspectos sumamente fundamentales, las normas morales y la sensación que se quería transmitir en el espectador, que por lo general, podría ser el dolor, como instrumento de purificación del cuerpo; la lástima, como inspiradora de caridad; la belleza, como símbolo de pureza en el cuerpo que la poseía o su aspecto antagónico, la fealdad, como símbolo de impudicia. En síntesis, el discurso visual del barroco, pretendía constituirse como una forma de comunicación, de transmisión de un claro mensaje a través de imágenes, teniendo como hilo conductor, eso sí, el aspecto moral.

Con ello, se pretendía suscitar respuestas por parte del espectador con respecto a las representaciones, repudio a los vicios o alabanza y adhesión a los comportamientos virtuosos.

De tal manera que la representación del cuerpo llegó a representar un papel fundamental en el arte barroco colonial, puesto que, llegó a constituirse como vehículo de transmisión de valores y sensaciones, que podían llegar a encarnar dichas representaciones

⁶⁴ Marta Fajardo de Rueda, *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1999, págs, 67-76. Jaime Gutiérrez, *La iconografía en las imágenes religiosas santafereñas*, en *Revelaciones: Pintores de Santafé en tiempos de la Colonia*, Bogotá, Museo de arte religioso, 1989, pag, 31. Oscar Guarín, *Del oficio del pintor... los talleres de pintores en Santafé de Bogotá, durante el siglo XVII*, Tesis carrera de Historia, Bogotá, Universidad Javeriana, 1997, págs. 52-53 citado en Borja, “El discurso visual,” 172

⁶⁵ Borja, “El discurso visual”, 172.

de virtud otorgada por la práctica de buenas costumbres, que a su vez se conformaban como el modelo a seguir para tener una vida virtuosa, como era el caso de los santos y los martires.

A través de los modelos barrocos, además de transmitir los ideales morales, también se pretendía establecer ciertos prototipos de comportamiento corporal, uno de ellos tenía que ver con el aspecto exterior del cuerpo, como la representación de los gestos, los ideales de belleza o el sentido de la desnudez. Era pues de esperarse que, en el caso de llegar a presentarse cualquier esbozo del culo, esta fuera generada en el marco de los direccionamientos estipulados y en consecuencia, el sentido de dicha representación, estuviera relacionado con temas místicos o mitológicos. De otra manera no podría ser representada una parte del cuerpo que debía permanecer vedada, de acuerdo con los preceptos morales vigentes. Por ejemplo se daría un excepcional valor al cuerpo martirizado, y con él, a todo el conjunto de expresiones y ademanes que significaran dolor, el dolor del penitente que purga sus pecados a través del martirio del cuerpo. Se trataba de manifestar en la representación de la expresión, la espiritualidad que otorga el martirio, la coherencia de la unión entre cuerpo y alma.

Las técnicas pictóricas debían estar a merced de la representación de las emociones y pasiones; el cuerpo, sus miembros, los músculos. Las manos, el rostro, ojos, nariz y boca deberían expresar visualmente sentimientos y sensaciones como el temor, la aflicción o el espanto; a propósito, se dispensaban consejos sobre cómo los cuerpos debían pintarse, de como deberían ser los tipos de sujetos más característicos según el acuerdo cultural de la época.

Al hombre de malas costumbres le conviene el rostro deforme, orejas largas y angostas, pequeña boca y salida hacia fuera, el cuello corbo y giboso, las piernas delgadas, los pies relevados debaxo del cocavo de ellos, los ojos chicos y puestos a la larga del rostro el resplandor, de mármol, secos, que se vibran, como que quieren saltar, no convenientes al rostro, y muy salidos, las cejas juntas, la nariz torcida y seca, los labios gruesos y caídos, el color verdinegro, amarillo, flaco, tortuoso, la piel

dura, las venas eminentes, el cuerpo bello, barba rala, el mirar fijo en los ojos de los otros cautamente y de presto⁶⁶

De manera similar, también se hubieron de especificar disposiciones para la representación del hombre necio, el prudente, el homicida, el insensato, el rudo, el atrevido, el temerario entre otros; todas estas aludiendo a la expresión, a como debería hallarse plasmado el carácter en el rostro, los gestos y el cuerpo, al cual, por demás, se hacía referencia de manera muy general; mientras tanto, el culo permanecía inhumado, inexistente y negado; negación que, paradójicamente, se haría evidente en la gran mayoría de la producción artística barroca neogranadina.

En la copiosa representación de santos y mártires correspondientes a este período, se hace evidente el empleo de estos patrones discursivos visuales, por ejemplo, en las numerosas representaciones de Cristo o la Virgen, es posible apreciar la perfección de sus cuerpos y rostros, el color, la gestualidad; logrando con ello la escenificación y teatralización de los cuerpos, puestas en escena, muy características del barroco, que en última instancia, lo que pretendían era constituirse en modelos de vida a seguir, enseñando las vidas ejemplares de éstos, la belleza que les era propia en virtud a sus buenas maneras; es decir, todo un sistema de valores de una sociedad simbolizado, a través del cuerpo, todo un ordenamiento idealizado.

Es en este orden de ideas, es posible establecer que, los temas que más inquietaron y desarrollaron los pintores granadinos, en el período barroco fueron: santos, mártires, temas e historias bíblicas y apócrifas, advocaciones de la virgen, y temas relacionados con cristo, ángeles y apóstoles. Con relación a las representaciones del cuerpo y su desnudez, se podría señalar la presencia de este, de manera muy reiterativa además, pero de una forma soterrada, bajo la capa de veladura del cuerpo infantil, representando figuras de ángeles, querubines y serafines.

Para el caso específico de representación de nalgas, en el período en cuestión y de acuerdo a la usanza pictórica a su vez determinada por los postulados y la normatividad ya expuesta, es posible identificar, fundamentalmente, tres maneras de representación; la

⁶⁶ Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura: Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (Madrid: Edición de Francisco Calvo Serraller, 1979), 398.

representación explícita, la representación implícita y la representación subrepticia, tres formas de figuración del culo experimentadas en este período y que fueron extendiéndose hasta ya muy entrado el siglo XIX, además muy características del estilo barroco colonial.

La representación explícita es puesta de manifiesto cuando es posible apreciar las nalgas desnudas de una manera clara en la obra; en este período y teniendo en cuenta los preceptos de representación del cuerpo que se han mencionado de manera reiterada, no era adecuado recrear un cuerpo desnudo a menos que estuviera en el contexto de una escena bíblica como podría ser la de Adán y Eva. Otra notable excepción es que dicho cuerpo correspondiese al de un infante, ya que naturalmente era de más fácil aceptación la representación de un cuerpo desnudo infantil, debido a que dicha figuración era posible asociarse a una mirada maternal, de ternura o delicadeza; es por ello que en las diversas escenas que constituyen la pintura colonial, se hace posible evidenciar la abundancia de representaciones de culos en cuerpos desnudos infantiles, encarnando angeles; culos rollizos y robustos que, en este contexto, no sólo era posible sino también apropiado exhibir.

Se puede apreciar este tipo de representación por ejemplo en la imagen de la pintura *Los desposorios de Santa Catalina*. En esta obra de orientación vertical, en primer plano, Santa Catalina con su corona puesta, pone a disposición su mano derecha sobre el regazo de jesus niño, quien a su vez se encuentra sentado sobre las piernas de María madre; a su derecha se encuentra de perfil observando la escena un fraile franciscano, dada su cogulla o colobio; y tras de este se encuentra el que sería San Francisco, en similitud a la pintura flamenca del mismo tema de Anton Van Dick, detrás de este hay dos personajes que podrían muy bien ser ángeles adultos y ya en el sector superior del cuadro, centro hacia la derecha salen de unos cortinajes color rojo carminado, como ingresando en la escena, dos ángeles encarnados en cuerpos de niños robustos. Hay un angel que ocupa el primer plano, al que se le pueden apreciar sus nalgas, igual de vigorosas. De esta forma, con sutileza y valor simbólico, hacen su aparición los músculos glúteos en las pinturas de este período. Teatralizados como el cuerpo mismo, explicitando lo que quizá se deba mantener oculto, como lo dictaminaban los preceptos. En un cuerpo de bebé, de infante que, a su vez refiere, al cuerpo del niño jesus, que desposa místicamente a Santa Catalina, es decir, el cuerpo de cristo que si se era posible de aceptar.



Imagen 7. Desposorios de Santa Catalina.

Es posible apreciar la representación implícita del culo en aquellas pinturas, en las cuales este no se muestra de manera explícita. Se sabe que está allí; sólo que, en atención a un artilugio del artista, casi que como un trampantojo, éste es cubierto con el fin de que no quede expuesto, sobre todo el surco interglúteo; mediante una cinta que ondea alrededor del cuerpo, una rama, o como en el caso de las pinturas del siglo XIX, una mano, pie, o en general una extremidad. El componente anatómico queda cubierto total o parcialmente. Muchas veces esta cintas, telas o ramas están allí con el fin de tapar, de igual manera los genitales, y es tan clara la intencionalidad de la inclusión de estos accesorios en las pinturas que, muchas veces, cuando es la posición del cuerpo la que no expone, los componentes anatómicos a ocultar, entonces el accesorio se torna innecesario, es entonces que, el artista, opta por no colocarlo, lo que da como resultado, unos ángeles o personajes envueltos en accesorios y otros no, todo siempre dentro de unas composiciones y amplitudes, que aluden a la celestialidad, la pureza y el candor que se desea enseñar al espectador.



Imagen 8. La dormición de la Virgen. Anónimo. 1700 – 1799.

La representación subrepticia o soterrada se encuentra caracterizada por poseer una intención taimada; en esta, el artista se vale de su habilidad técnica con el fin de lograr escapar a la norma moral, a los preceptos y dictámenes que logran circunscribir la producción artística de la época. En este intento, es donde se vuelca quizá, intencionalmente o no, la creación de una atmósfera de sensualidad y erotismo, sobre todo en lo que respecta a la representación del culo. La imagen se presenta, de tal manera que logra escapar al ojo de la censura, debido a la trampa visual; esta se da, cuando el culo se puede apreciar, en su forma y dimensión, no obstante, se encuentra cubierto. Este efecto es logrado a través de una simulación de transparencia, o de ceñimiento de prendas al cuerpo como si la ropa estuviese mojada; un efecto que puede ser apreciado, incluso, desde la antigüedad, en la escultura griega. Fidias usaría este recurso en su magnífica obra *Las Parcas* como ornamento para el friso del Partenón, haciendo lucir los esbeltos cuerpos vestidos de forma traslúcida de estas tres mujeres que constituyen el conjunto escultórico. De manera similar, *Sandro Botticelli* hubo de plasmar, magistralmente, este efecto en su pintura renacentista *La Primavera*. En esta, las diosas y ninfas hacen gala de sus armoniosos cuerpos, sin que para ello tengan que disponer de la desnudez, lucidos sin ser lucidos, a través de los trajes confeccionados con velos semitransparentes.

Dechado de esta última forma de representación es la pintura colonial barroca *San Casiano*, aunque es posible con minuciosa atención en las pesquisas dar cuenta de otras tantas pinturas que ilustran este tipo de figuración, de autor anónimo. En ella, se muestra la figura de San Casiano al lado de un árbol, se encuentra semidesnudo, solo cubierto del bajo vientre hasta la parte superior de la pierna, mediante unas telas, a la manera como aparece Jesucristo en la cruz en las pinturas; tiene el cabello y la barba gris y su cabeza se encuentra un poco inclinada hacia la izquierda como símbolo de humildad. Presenta una mirada tranquila, como inspirando piedad, casi que invocando una de las palabras que Jesucristo pronunciaría en su padecimiento, “perdónalos señor porque no saben lo que hacen”. El santo descalzo, erguido de cuerpo entero parece que tiene las manos atadas tras de sí, es punzado con saetas por un grupo de siete niños bien ataviados, con ropa de la época, al fondo, complementan la escena unas construcciones y unos niños que parecen estar jugando con un perro en una gran plaza. Todo este conjunto pictórico se encuentra alineado hacia la derecha del cuadro, equilibrado por un conjunto de personajes que se ubica a la izquierda y el cual se encuentra compuesto

por dos soldados erguidos, de cuerpo entero, uno de perfil de fondo y otro en primer plano dando la espalda, ataviados con botas, faldellín, jubón y yelmo, ambos armados con lanzas que sostienen en la mano derecha. Al soldado que está en primer plano dando la espalda, es al que se le puede apreciar el culo, en toda su dimensión. Parece que un viento estuviera ondeando el faldellín, pero esta brisa, solo afecta esta prenda, porque en el resto de los elementos que componen el cuadro no se percibe, evidencia suficiente para comprobar, que el artista pintor, quiso crear un efecto especial en esta prenda que, como una transparencia, deja entrever, percibir el culo del soldado; eso sí, sin dejar lugar para la censura.



Imagen 9. San Casiano.

LA REPRESENTACIÓN IMPLÍCITA

Uno de los hitos de mayor relevancia, sino el más, que pudieron tener lugar en el siglo XIX en Colombia, fue el de la independencia, proceso que se hubo de consolidar en el momento en el cual, los ejércitos patriotas o republicanos tomaron control de la capital, Santa Fe, y proclamaron la República de Colombia; sin embargo, este hecho trascendental, no se vería reflejado en el común de la población, ni en modificaciones a la estructura social constituida en el momento, ya que, por mucho tiempo, el suceso no pasaría de ser un acontecimiento político y jurídico, que a la larga sólo hubo de servir para beneficiar a ciertos miembros de la élite criolla, afianzándolos en el poder; por tanto, el sector de las artes y la cultura, que entre otras cosas debió de haber experimentado un desarrollo parvo y escaso, debido a la natural ausencia de atención en una naciente república de mayoría poblacional campesina e inculta, no tuvo mayores alteraciones; más bien, y en parte en función a los talleres artísticos coloniales, constituiría una continuación de los esquemas creados en el virreinato. Como consecuencia de ello, la creación artística en Colombia, y específicamente lo relacionado con la representación del cuerpo, no evidenciaría transformaciones significativas, en el período de transición entre el siglo XVIII al XIX.

Una vez adentrado el siglo, como elementos novedosos y muy posiblemente en concordancia con la nueva situación política y los hechos independentistas acaecidos, se introdujeron algunos temas en la producción artística, como la reproducción de escenas de batallas o episodios del proceso de emancipación y la producción de imágenes de próceres, nuevos burgueses y personajes del ámbito político del momento. “Las representaciones de batallas a partir de los años treinta del siglo XIX adquieren gran demanda y son tal vez las obras más novedosas entre los temas desarrollados con el surgimiento de la república.”⁶⁷ Sin embargo hubo que esperar cerca de tres décadas para que estas temáticas fueran desarrolladas. Las prioridades nacionales habrían tenido su foco de atención en resolver los procesos de disolución de la gran Colombia y el desarrollo de la república, hechos que harían que, los asuntos de transformación y avance en el desarrollo cultural, pasaran a un segundo plano, teniendo en cuenta también que las disputas entre las provincias de la Nueva Granada

⁶⁷ Yobenj Aucardo Chicangana Bayona, “La independencia en el arte y el arte en la independencia,” *Colección Bicentenario*, Segunda edición (Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 2010), 48.

y los encuentros bélicos subsecuentes a la reconquista española, habrían agotado los recursos económicos de las ciudades, por tanto, es natural pensar que, el incipiente desarrollo en las artes, hubiere dependido exclusivamente de los parvos talleres particulares que subsistían del período colonial.

Es así que entre los pintores más destacados de la época se cuenta a Pedro José Figueroa (1778-1836) y José María Espinosa (1796–1883), quienes, por sus diversos roles y condiciones, alcanzaron a ser testigos de las transformaciones sociales, políticas y culturales en Colombia en las primeras décadas del siglo XIX,⁶⁸ incluso porque habrían conocido, de primera mano y de manera personal, a no pocos protagonistas de las gestas independentistas. En el caso de Espinosa por ejemplo, se tiene documentado que llegó a combatir en las tropas de Simón Bolívar y al lado de Antonio Nariño, personajes que incluso aparecen en varias de sus representaciones bélicas y naturalmente en sus retratos de miniaturas.

A José María Espinosa se le tiene como el artista más prominente del siglo XIX, en términos de la maestra Beatriz González:

José María Espinosa es la figura central del arte del siglo XIX en Colombia. Su larga vida, de ochenta y siete años, cubrió casi toda la centuria. De todos los títulos a que se hizo merecedor sólo quiso conservar el de “abanderado”; no obstante, la historia del arte lo ha reconocido como “príncipe de los miniaturistas colombianos”, “creador de una iconografía bolivariana” y “padre de la caricatura.”⁶⁹

Es indiscutible, la importancia de este prócer – artista en la historia del arte colombiano, específicamente en la gestación de la caricatura, la miniatura y las pinturas de representación de batallas; sin embargo y acudiendo a sus propias memorias consignadas en *José María Espinosa: Abanderado del arte en el siglo XIX*, no es posible dar cuenta de trabajos dedicados exclusivamente al estudio de la representación del cuerpo y mucho menos en representaciones del culo, excepto por el desarrollo del género del retrato, este si muy

⁶⁸ Museo Nacional de Colombia, “Pintores en tiempos de la independencia,” catálogo de exposición, museonacional.gov.co, https://museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Pintores_de_los_libertadores.aspx

⁶⁹ Beatriz González, *José María Espinosa: Abanderado del arte en el siglo XIX* (Bogotá: Museo Nacional, Banco de la República, El Ancora editores, 1998), 195.

cultivado en sus miniaturas y la representación de cuerpos vestidos, no muy detalladas, en algunas de sus representaciones de batallas, en especial la de *Tacines*.

Luego de finalizadas las gestas independentistas, se generaría una serie de pugnas políticas por el poder, surgirían de estos confrontamientos personajes nuevo burgueses que lograron hacerse a tierras, importantes puestos gubernamentales y de control del Estado y con esto poder económico; aquella nueva burguesía en su afán de ostentar su condición, se valía de los artistas para lograr retratos y con ello dar cuenta de su prestigio “en pequeñas placas de marfil y en posturas que reflejaban la satisfacción del poder, la vanidad del triunfo, la complacencia por la posesión de toda suerte de símbolos de riqueza y de prosperidad.”⁷⁰ De esta manera se gestaba el movimiento de la miniatura en Colombia, y con ello, las representaciones artísticas más cercanas a la representación del cuerpo que se pudieran registrar en la época.

Destaca en este período por su virtuosismo y talento Ramón Torres Méndez; de manera similar que El Abanderado José María Espinosa, fue hábil retratista y miniaturista, aunque se hace necesario mencionar que, casi todos los personajes que en este momento hacían parte del gremio de los artistas, se inscribieron a su vez en el movimiento miniaturista; de igual manera y como varios de sus contemporáneos, también fue autodidacta. Torres Méndez gozó de gran prestigio entre los pintores de su época la cual transcurrió a lo largo, casi en paralelo a la centuria XIX; según sus biografías documentadas se sabe que pintó cerca de 600 retratos al óleo y más de 200 cuadros místicos entre otros temas,⁷¹ entre los cuales se cuentan con los cuadros de costumbres adoptados por el artista desde el año 1848 aproximadamente cuando comenzaría a realizar viajes a la provincia de Antioquia. Su afán por captar escenas de costumbres sociales, episodios populares, anécdotas vitales de las gentes sencillas y en general el acontecer de las gentes humildes de las nacientes poblaciones,⁷² sería el hecho que le haría ganarse el calificativo de “fundador del costumbrismo,” aunque se sabe que ya en algunos países de Latinoamérica varios artistas

⁷⁰ Eugenio Barney – Cabrera, “Costumbrismo y arte documental,” *Enciclopedia Historia del Arte Colombiano*, (Bogotá, Salvat Editores S.A., 1983): Vol. IX, 1240.

⁷¹ Barney – Cabrera, “Costumbrismo y arte documental,” 1254.

⁷² Barney – Cabrera, “Costumbrismo y arte documental,” 1255.

influidos por valores como el romanticismo, el populismo y el regionalismo también trataban temas costumbristas. Igualmente, el territorio contaba con pintores como José María Espinosa. Sería esta avidez de registrar su cotidianidad, en la cual desarrollaría su habilidad de representación del cuerpo, más vestido que desnudo, en la mayoría de trabajos y en su propósito de capturar las típicas vestimentas; sin embargo, es en esta finalidad también que retrataría cuerpos de gentes que desarrollaban sus actividades escasamente ataviados, como se puede apreciar en sus acuarelas, cargueros silleteros, afrodescendientes en sus descansos, acuarelas que le harían acreedor al título de pintor del culo costumbrista, en caso de que este existiese.

En la misma línea de trabajo se podría catalogar a Manuel María Paz, dibujante, pintor acuarelista, cartógrafo y militar; el desarrollo y ascenso en su carrera castrense – ya que alcanzaría con méritos el grado de coronel - no hubo de ser impedimento para crecer artísticamente, ya que a la par de sus éxitos militares, obtenidos gracias a su valentía, iba ganando en destreza y habilidad artística. Pero su brillo como artista ciertamente descollaría con la comisión corográfica, un proyecto de nación que, impulsado desde el turbulento congreso nacional del momento, fue convocado por el entonces presidente Tomás Cipriano de Mosquera, con el cual se pretendía levantar un inventario del país y de las provincias, de sus recursos, límites y costumbres; y sería en el desarrollo de este colosal proyecto, que junto a un equipo de profesionales de primera categoría, entre los que se contaba con personajes del prestigio de Agustín Codazzi, como director de la comisión; Enrique Price, Manuel Ponce de León y Otros, Manuel María Paz realizaría un conjunto importante de acuarelas que servirían como documentos de dicha comisión, en las cuales plasmó sobre todo, paisajes, costumbres y episodios de los lugares recorridos. Actualmente se encuentran en el museo y la Biblioteca Nacional, ejemplares de dichas láminas para la consulta y disfrute de los interesados.

Es posible afirmar entonces que, la comisión corográfica, fue otro importante hito del siglo XIX, en la cual, los mejores dibujantes de la región tuvieron la posibilidad de hacer gala de su talento, sin embargo, debido a su fin bastante específico, no se llevaron a cabo exploraciones artísticas alrededor del cuerpo que no fueran en el marco del retrato de costumbres; en el campo de interés de este proyecto, merece especial atención Enrique Price,

quién haciendo parte de este conjunto de profesionales, y en la misma línea de trabajo, legaría al país un buen conjunto de acuarelas y pinturas que entrarían a engrosar el patrimonio documental y artístico del país.

En el período comprendido entre la segunda mitad del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX, los procesos artísticos en Colombia no se desarrollarían de manera lineal y bajo un solo estilo o formato, como quizá pudiere inferirse de la historiografía al respecto o de las mismas colecciones, albergadas por las instituciones del arte nacionales oficiales, en vez de esto, se darían una serie de procesos paralelos, con referentes propios cada uno y que a su vez podrían dar la impresión de estar desconectados o hasta contrapuestos.⁷³

En lo que al culo en él arte se refiere, la característica más importante, en esta época, hubo de ser su negación, por diversas y múltiples razones; entre otras, por la vigencia de las recias normas morales, heredadas de un régimen colonial, muy presente aún a pesar de estarse experimentando un momento de transición, más cronológico que social; doctrinas a su vez heredadas de una España muy católica, y como consecuencia de ello, para una sociedad constituyéndose bajo el marco de un férreo régimen conservador.

Quizá la obra de este período que mejor refleja esta actitud sea el dibujo *Demonios y penitentes* del sacerdote jesuita Santiago Páramo Ortiz, elaborado alrededor del año 1878 al igual que un grupo de dibujos preparatorios para el fresco *El Juicio Final* de la iglesia de San José en Bogotá. El dibujo está elaborado con lápiz pastel sobre papel, de dimensión 46,5 x 65 cms. Se encuentra identificado con el número de registro AP1090 en la colección de arte del Banco de la República. Como su nombre lo dice, en el dibujo se encuentran plasmadas unas figuras humanas. Estas representan cuerpos masculinos, desnudos todos. Unos son los demonios y otros los penitentes, el hecho se evidencia en que hay cinco figuras de hombres a los que se les puede ver claramente en el rostro la expresión de una extremada angustia, hay alrededor de tres demonios, estos se identifican en que tienen cachos en su cabeza, orejas puntiagudas, alas plegadas como de vampiro y a uno se le puede ver la cola. El espacio central del dibujo está ocupado por este demonio, el cual se encuentra dando la espalda y por tanto se le puede ver la cabeza por detrás, lleva el pelo desordenado, las alas de vampiro y la cola,

⁷³ Halim Badawi, "LOS OLVIDADOS: Circuitos regionales y disidencias visuales en el arte colombiano de finales del XIX," *Revista Credencial Historia*, Ed. 315 (2016), 3.

la cual se encuentra agarrada por un penitente que está sentado en el piso como arrastrado y atormentado por otro demonio que parece que le muerde en la pantorrilla, es en esta acción, de agarre de la cola, en la cual el penitente tapa con su brazo el culo del demonio, sólo se alcanza a ver el surco inter glúteo que limita el músculo con la pierna izquierda, es esta acción la que plasma todo una actitud de época, la actitud de tapar el culo, al igual que todas las partes genitales de los cuerpos, sean penitentes o demonios. Las nalgas tapadas del demonio no son rasas, se puede percibir que son abultadas, en general todos los cuerpos representados son muy atléticos, muy acordes a un canon clásico greco-romano, el dibujo de los cuerpos muestra gran dedicación al estudio de la anatomía por parte del artista, ya que se pueden percibir muy bien las tensiones musculares, de acuerdo con la posición que tiene cada personaje. De igual manera, las posiciones y sombras generadas por el sistema óseo. En primer plano está el demonio que da la espalda, de pie, avanzando a paso largo, como con prisa y apoya su brazo derecho sobre la espalda alta del penitente, que se encuentra sentado en el piso, como quien se encontraba acostado y de repente se sienta asustado, tiene las rodillas dobladas, tratando de escapar a la mordedura del demonio que ataca su pie, tiene una cara con rasgos marcados, duros y gesto de terror, al demonio que le muerde se le pueden ver los ojos, redondos como desorbitados, las garras que atrapan su antepierna, con uñas largas como las de una bestia. Completa este primer plano un hombre que, de acuerdo a su cabeza, se ve ya mayor, mas no por su cuerpo que como ya se mencionó, es de contextura atlética, de hecho, está de frente, mirando al demonio que da la espalda y aterrorizado mueve ambas manos hacia su lado izquierdo como en actitud de defensa; las otras figuras ya constituyen un segundo plano, tienden a difuminarse y sólo se les alcanza a ver sus rostros con gestos de angustia, dolor y tormento. Al demonio que los acompaña apenas se le ve la cara ya que se la alcanza a cubrir con su ala de murciélago derecha; el dibujo está constituido por unas líneas certeras, con luces y sombras muy bien manejadas y estudiadas, una composición alineada a la derecha y que centrada en las tres figuras que constituyen el primer plano logra crear una atmósfera de equilibrio, aunque no de simetría. El sacerdote artista ya había utilizado este recurso de encubrir unas nalgas abultadas con extremidades de otros personajes como es el caso de otra obra contemporánea a esta, *San Rafael y demonios*.

Santiago Paramo habría hecho este dibujo como preparatorio a un mural, que llevaría a cabo entre los años de 1896 y 1899.

En la decoración de la capilla de San José, esta obra que está catalogada como la unidad pictórica monumental más grande pintada en Colombia, es una capilla privada apodada “La Sixtina Colombiana” y se encuentra ubicada al fondo de la nave derecha de la iglesia de San Ignacio en Bogotá. Son siete grandes composiciones que cubren la totalidad del espacio de la capilla, en una técnica llamada Fresco seco (temple sobre una base de yeso, cal y mármol en polvo).⁷⁴

El sacerdote artista destacó como virtuoso dibujante, se encuentra documentado, que no trabajaba del natural, ni mucho menos de fotografías sino apoyado en su memoria e imaginación, la cual a su vez se basaba en su aguda observación. Al ser miembro de la compañía de Jesús, Páramo no elaboraba sus cuadros con un fin comercial, realizaba más bien un trabajo sin pretensiones, haciendo gala de su talento “Para la mayor gloria de Dios” lema de su orden religiosa, fue un hombre que trabajaba en la soledad de su estudio y que quizá esto lo configura como una singularidad a lo largo de la historia del arte colombiano, fue también pintor, escenógrafo, dibujante, arquitecto, diseñador, decorador y teólogo versado en exégesis moral. Es muy probable que haya realizado sus estudios de arte en alguno de los países que visitó durante los 22 años de exilio que hubo de padecer en su calidad de jesuita. Recordemos que los jesuitas fueron fundadores de varias universidades alrededor del mundo, entre las cuales se cuenta con la Pontificia Universidad Gregoriana en Roma fundada desde 1551 y tres en Madrid, perfectamente Páramo pudo haber adelantado estudios de arte en una de estas, aunque no se tiene registro alguno de este hecho. Lo claro es que a su regreso a Colombia en 1883, ya el sacerdote era un artista formado, el tema de su pintura era constituido básicamente por la iconografía devocional y para ello se basaba naturalmente en sus estudios religiosos y teológicos, Páramo dividiría su tiempo entre el arte y la impartición de clases de teología, dibujo y pintura hasta su muerte en 1915.⁷⁵

⁷⁴ Dario Ortiz Robledo, *Realism and figuration in Colombian art*, Septiembre 15, 2010, página en Facebook, <https://es-la.facebook.com/138894762821749/photos/a.139185056126053/139186659459226/?type=3&theater>

⁷⁵ Ortiz, *Realism and figuration*, Septiembre 15, 2010.

La pintura *El Reposo*; óleo del pintor, escultor, grabador y fotógrafo boyacense Dionisio Cortés Mesa, elaborada alrededor del año 1881 cuando Dionisio contaba con tan solo 18 años, en la actualidad hace parte de la colección de arte del museo del Banco de la República, colección a la cual ingresó el 12 de octubre de 1995, de dimensiones 52,5 x 78,5 cms. Constituye uno de los desnudos del culo más bellos y osados de esta época en el arte colombiano, Este cuadro está pintado en óleo sobre tela, y allí nos es posible apreciar, el cuerpo de un joven desnudo, acostado sobre una tela que a su vez está sobre una superficie, que bien puede ser una plataforma utilizada para que los modelos artísticos se dispongan y posen, la tela se encuentra puesta de manera casual, es decir, se ha puesto sin realizar ningún esfuerzo para que quedase templada, quizá para que el pintor pudiese captar los pliegues que forma y las sombras que generan estos; el joven se encuentra dando la espalda, por lo que se puede apreciar que las nalgas se enmarcan casi que en el centro de la obra, el joven se encuentra en una posición en la cual apoya su cabeza inclinada sobre el brazo derecho que doblado la sostiene, mientras que el otro brazo está estirado descansando a lo largo de la cadera. De manera similar la pierna derecha se encuentra doblada, posición que permite ver la planta del pie de esta misma extremidad, al igual que la mano, la pierna derecha se encuentra estirada descansando sobre el pie derecho, es posible inferir el esfuerzo del modelo ya que no es una posición fácil de sostener durante mucho tiempo, se puede deducir que es un hombre por sus características anatómicas y su cabello corto, corte de cabello clásico masculino, es la cadera la que termina de confirmar el hecho, ya que es estrecha y no posee las sinuosidades características de la cintura y cadera del cuerpo femenino, se trata de un cuerpo armonioso y bello, de un joven entre unos 17 a 25 años, dada la anchura de su espalda. El artista se ha concentrado en el manejo de luces y sombras ya que se puede apreciar su manejo magistral en la pintura. La luz le llega a la figura de manera transversal desde la parte superior derecha, proporcionando claridad al hombro izquierdo, la parte transversal del antebrazo derecho y la pierna izquierda, la sábana por ser de color claro, dota al cuadro de una natural iluminación; quizá este sobresaliente manejo de luces y sombras haya sido el costo que se haya pagado por la ausencia de estudio anatómico, ya que el modelo no refleja las tensiones musculares que la posición implica.

El esqueleto estructural de la obra es esencialmente horizontal, y de esta manera sería concebido desde la definición de las mismas dimensiones; es una obra que se acomoda muy bien al estilo del pintor y al movimiento en el cual desarrolló su obra, una obra de finales del siglo XIX, muy acorde al academicismo en ciernes y además catalogado como el estilo del establecimiento del cual el autor sería un meritorio exponente, ya que más adelante ingresaría a la escuela nacional de bellas artes, en la cual desempeñaría importantes papeles, incluso el de convertirse en tal vez el primer escultor colombiano de la modernidad, según comentaría el curador y crítico de arte Eduardo Serrano en entrevista concedida al artista Tito Aillon Tovar según se puede leer en su blog.⁷⁶

Y no podría ser de otra manera, ya que el artista fue el primer alumno colombiano de la escuela de escultura, en la recién fundada Escuela Nacional de Bellas Artes, discípulo del profesor italiano Cesare Sighinolfi; graduado como maestro en escultura en 1894. Incluso desde que era estudiante, hubo de ocupar puestos destacados en la misma institución, en 1892 se independizaría estableciendo un taller de fundición en bronce, técnica que hubo de perfeccionar en un viaje por Francia, Italia y España que pudo realizar en ese mismo año, en 1896 realizó un busto de Rafael Reyes, obra que por primera vez en Colombia sería reseñada en prensa, este hecho haría que Dionisio Cortés quedara acreditado como el precursor de esta técnica en el país.⁷⁷

De manera semejante, Dionisio Cortés hubo de hacer un significativo aporte a la fotografía del culo en Colombia, a través de un conjunto de fotos que tomó a sus modelos en lo que se presume era su estudio, ya que de forma similar, también realizó varias fotos de estudiantes en el desarrollo de las clases de escultura en las instalaciones de la Escuela de Bellas Artes en Bogotá, constituyendo también un importante testimonio de estas; dichas imágenes fotográficas fueron usadas como recurso de creación para sus obras; un conjunto de por lo menos 16 imágenes fotográficas de desnudos, en las cuales 5 se puede apreciar el

⁷⁶ <http://ensambles1966t.blogspot.com/2016/12/dionisio-cortes-mesa.html>. 3 de diciembre de 2016, accesado abril 4 de 2023.

⁷⁷ Carolina Vanegas Carrasco, “El monumento a <<La Pola>> y la escultura en Colombia en 1910,” *Colección de documentos históricos*, P.2, accesado abril 5, 2023, <https://museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Documents/cmpola.pdf>

culo en toda su magnanimidad, en diferentes poses, unas bastante osadas y atrevidas, hecho que haría que incluso, algunas de sus obras hubieran sido recibidas con escándalo, teniendo en cuenta la sociedad y el régimen político tan conservador del año 1886, año alrededor del cual se habrían tomado las fotografías que, actualmente, engrosan el acervo de la colección de arte del Banco de la República. Generalmente, los modelos se encuentran en diferentes posturas, en alrededor de 3 escenarios, incluso 2 llegan a ser en el exterior, una en un jardín y otra en unas rocas, en lo que parece ser el lecho de una quebrada. La gran mayoría en el estudio y un par más al lado de una silla mecedora que a su vez se encuentra contigua a una puerta de elaboración rústica con tablas. Algunas posiciones son clásicas posturas académicas, otras no tanto, un par llegan a ser de complicado sostenimiento para la modelo femenina, en unas se revela la búsqueda de posturas clásicas greco romanas, en todo caso y como factor común, se revela, en todo el conjunto, la sincera búsqueda de un estudio profundo de la anatomía, tanto femenina como masculina, como es posible evidenciar en su pintura *El Reposo*.

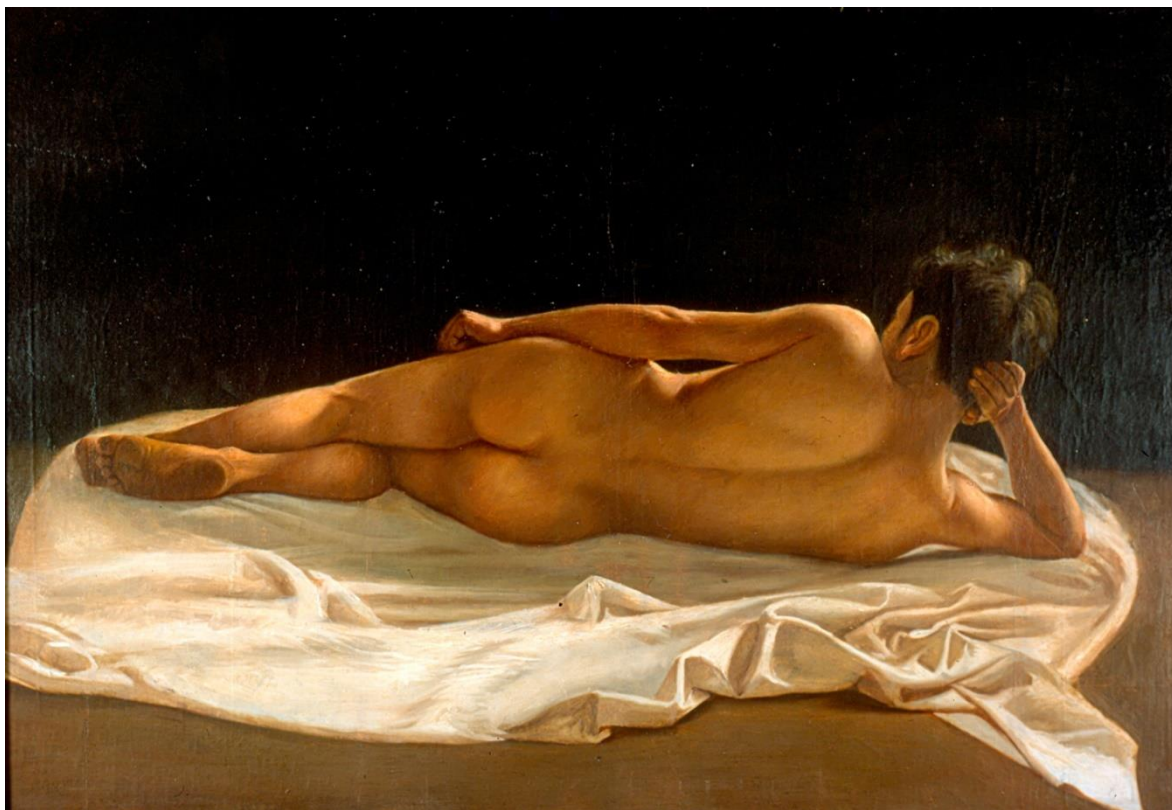


Imagen 10. El Reposo. Dionisio Cortés Mesa. 52,5 x 78,5 cm. 1881.

CAPITULO II

ACADEMICISMO Y MODERNIDADES.

El llamado período academicista en el arte Colombiano, tuvo lugar a partir de la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1886; en este momento, se migraría hacia un modelo moderno de enseñanza del arte, con fuerte influencia de la escuela francesa; sin embargo, frente al asunto de la identidad, de lo castizo y de las figuraciones y valores que pudiesen representarlos, no serían notables las diferencias alrededor del tema de la representación del desnudo, ya que, tanto la escuela como los artistas que allí se encontraban formándose, lo hacían aún bajo un modelo de fuerte iconografía colonial, debido esto además, al estricto conservadurismo bajo el cual se regía el país, muy característico de la clase dirigente a la que pertenecían los fundadores y patrocinadores de la escuela que en su mayoría provenían de familias de rancios abolengos que conformaban las élites capitalinas y veían en el trabajo artístico de la escuela la posibilidad de proyectar su deseo de imagen y prestigio.

La Escuela fue fundada por Alberto Urdaneta, personaje ciertamente muy importante para la historia y el desarrollo artístico nacional, ya que, además de estimular y organizar el progreso de las artes en el país, a través de la fundación de la escuela, cinco años antes también hubo de fundar el proyecto gráfico: El Papel Periódico Ilustrado; Urdaneta además de escritor y periodista, también ejerció como artista, caricaturista, militar y político. Habría sido el primer director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, que inició actividades en Bogotá el 10 de abril de 1886 comisionado por el entonces presidente Rafael Nuñez, quien incluiría a la escuela como proyecto de Estado, teniendo como misión, además de la enseñanza y divulgación de las artes, la importación de talento extranjero, trayendo profesores de formación europea y a su vez la concesión de becas para la formación a artistas colombianos en el exterior. Allí se iniciarían labores de enseñanza y práctica de las artes, entre las cuales se contaba con las artes plásticas naturales de dibujo, pintura y escultura; además de cátedras de arquitectura y música; con profesores del talante de Mariano

Santamaría, César Sighinolfi y Jorge W. Price, éste último considerado además, como el fundador de la Academia Nacional de Música de Colombia.

La escuela ha sido reconocida como el epicentro de la modernización del arte nacional por diversos historiadores y críticos. Llegó a constituirse como escenario clave para la divulgación pedagógica del academicismo francés,⁷⁸el cual a su vez se tornaría en el movimiento predominante, dentro del panorama artístico nacional que coincidiría con los ideales de civilización y progreso que se venían gestando en el imaginario nacional, no obstante que, en los principales escenarios europeos, abanderados del arte occidental, este academicismo constituyera más bien un movimiento digno de ser superado.

Sin embargo, alrededor de este proyecto hubo artistas que tomaron la decisión de apartarse del acartonado currículo con el fin de dar continuidad a exploraciones pictóricas que, muy posiblemente, habían observado y comenzado en proceso de aprendizaje en Europa. Entre estos es posible mencionar a Epifanio Garay, Andrés de Santamaría y Luis de Llanos.

El pintor Epifanio Garay hubo de ser uno de esos artistas que procuraría tomar distancia del movimiento artístico tradicional y hegemónico, constituyendo particulares apropiaciones críticas del academicismo, por ejemplo, utilizando textos bíblicos para representar bellos cuerpos desnudos tomados del natural observados en modelos femeninas.

Epifanio Garay habría nacido el 9 de enero de 1849 en la ciudad capital Santa Fé de Bogotá, desde muy temprana edad demostró su sensibilidad y dotes artísticas, ciertas veces dedicado a la plástica otras tantas a la música, ya que contaba con una muy buena voz, hasta tal punto que llegó a ser cantante de ópera; fue galardonado en la exposición realizada en Bogotá en 1877, a partir de allí decidió viajar a los Estados Unidos y luego de regresar fue premiado con una beca gubernamental para irse a París a continuar sus estudios; una vez allí, habría recibido influencia por parte de maestros del talante de William Bouguereau, quien habría contribuido al desarrollo del refinamiento e impecabilidad del dibujo que, a partir de allí, caracterizaría el trabajo del artista.

⁷⁸ Badawi, “LOS OLVIDADOS”, 2.

Garay también fungió como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes en las postrimerías del siglo XIX, sin embargo, en el año de 1894 dimitiría al cargo como reacción a la prohibición de impartir clases, con modelos desnudos que, desde 1893, habría estado intentado instaurar; el mismo ministro de instrucción pública, Liborio Zerda, le habría comunicado que esta práctica pugna contra la moral y las buenas costumbres de la sociedad,⁷⁹ sin embargo Garay sólo trataba de seguir el modelo observado en la academia Julian en París, institución en la que tuvo la oportunidad de adelantar sus estudios, y en la cual, el desarrollo de las clases de arte con modelo desnudo, constituía una práctica natural, quizá por ello el artista habría tenido la oportunidad de experimentar la naturalidad del dibujo y la pintura a partir de esta metodología; de todas maneras esta práctica terminaría siendo implantada más tarde por Andrés de Santamaría, en la atmósfera de modernización que traería al país y de manera específica a la Escuela; de allí la razón de Garay de presentar una reacción de extrañeza y perplejidad ante la actitud parroquiana y conservadora que, en dichos años, aún prevalecía en el ambiente social del país; sin embargo, y en lo que constituiría una actitud nacional en diversos ámbitos, utilizaría el tema de la imagen como eufemismo para llevar a cabo su propósito, usando el mismo desnudo, de una manera socialmente aceptada, es decir, en el marco de la representación de un texto o pasaje bíblico.

De esta manera pudo llevar a cabo y sobre todo exhibir una pintura como *La mujer del levita de los montes de Efraim*, un cuadro que no obstante el eufemismo de su tema, no dejó de ser polémico para su tiempo, precisamente porque enseña en primer plano, una mujer desnuda en todo su esplendor, en una posición que no escatima la posibilidad de contemplación del cuerpo femenino con toda su sensualidad y carnalidad; expresada tanto en su figuración, en su realismo, como en el color; las formas impecablemente concebidas, reflejan el excelente estudio anatómico, que se complementa con la figura masculina de quien representa el levita que habita detrás, todo en un contexto de paisaje exterior, con un muro tras las figuras y en el umbral de una edificación.

⁷⁹ Archivo de la Facultad de Artes Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 4 de abril de 1984, núm. 475, sección 3a. citado en Carolina Vanegas Carrasco, cuadernos de curaduría. Cuarta edición, Museo Nacional de Colombia, diciembre de 2006.
www.museonacional.gov.co/cuadernos.html

De manera análoga, se concebiría por parte del pintor, uno de los culos más bellos de este período de transición tanto moral como pictórica; en una pintura semejante y ciertamente llena de referencias a *La mujer del levita*, es pintada una mujer desnuda, casi que podría afirmarse, sin lugar a dudas, que se trata de la misma modelo, pero posando de espaldas. En tanto que, el desnudo de *La mujer del levita* se lleva toda la atención del cuadro, y en primer plano se encuentra frente al espectador, enseñando su pecho, abdomen, vientre y muslos; el desnudo femenino dando la espalda, se compone, como si la misma modelo, en igual posición, la hubiese pintado, pero por detrás, logrando una pintura magistral, en todas sus dimensiones, en su humanidad, en la carnalidad expresada a través del color, en su sensualidad a través de la posición, pero esta vez sin el levita, que en su otro cuadro, le hubo de servir de excusa, de eufemismo. Es como si, a través de este cuadro, se desprendiera todo el pudor de una vieja casta conservadora para abrirse desnuda como la mujer, al modernismo entrante.

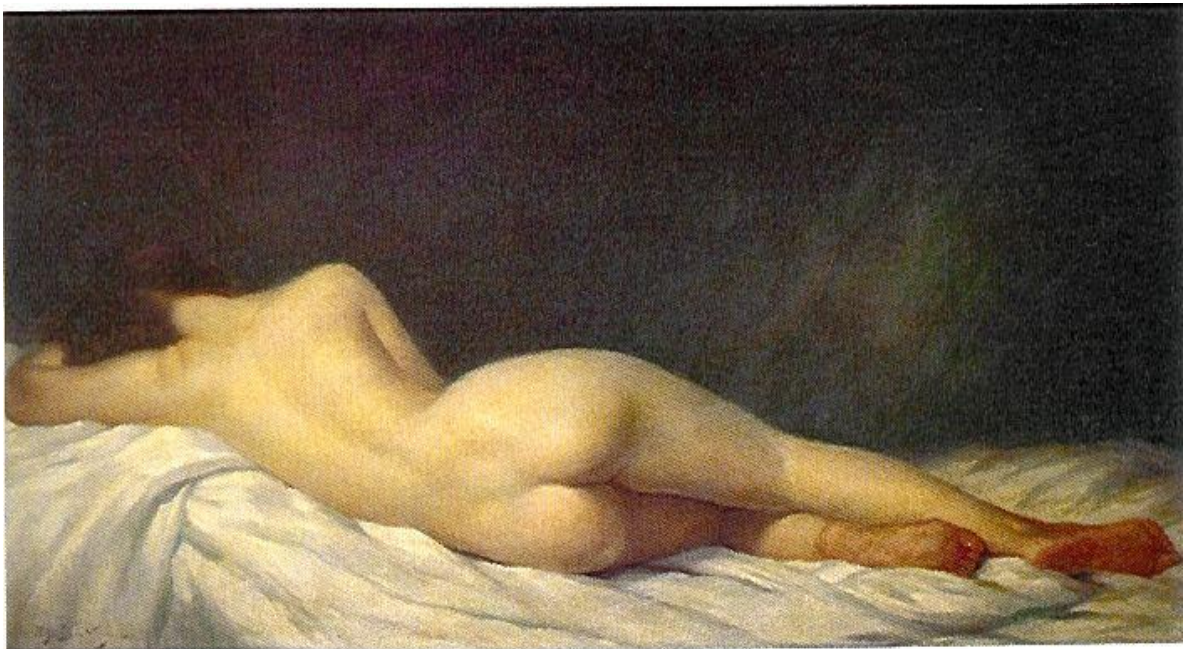


Imagen 11. Epifanio Garay. 1889c.

Andrés de Santamaría ha sido considerado como el precursor de la pintura moderna en Colombia, desde muy temprana edad tuvo la oportunidad de vivir y adelantar estudios en el exterior, gracias a que pertenecía a una familia de estatus privilegiado perteneciente a la sociedad bogotana, su padre recibía encargos y nombramientos oficiales por parte del gobierno, hecho que le posibilitaba vivir largos periodos en Europa; allí fue donde obtuvo su formación en artes, en la Escuela de Bellas Artes de París; en 1887 realizó la que quizá haya sido la pintura más icónica de todas las que pudo elaborar y por la que tal vez sea más conocido *lavanderas del sena* un óleo sobre lienzo de 2,00 x 3,00 mts. que en la actualidad hace parte de la colección del Museo Nacional de Colombia y con el cual participó en el salón de los artistas franceses en 1887 constituyéndose este como su primer éxito.

Santamaría como todo artista consagrado, habría experimentado a lo largo de su carrera diferentes evoluciones estilísticas, sobre todo porque en sus constantes estadías en el exterior, tuvo la posibilidad de tener contacto directo con las personalidades más representativas del arte en el momento: marchantes, críticos y artistas; todo ello, creando una atmósfera artística encargada de alimentar su visión y desarrollo técnico, aunque para algunos autores, el talento haya sido el último escaño en una lista de atributos que le generaron el gran reconocimiento que ostenta.

El prestigio de que ha gozado Andrés de Santamaría desde hace más de sesenta años, se debe a causas que sólo en último lugar se relacionan con la calidad de su obra artística. Enumeradas de acuerdo con su importancia, en orden descendente, estas causas podrían ser, entre otras, las siguientes: 1) El origen social del pintor; 2) Su prolongada, casi permanente ausencia del territorio colombiano; 3) El hecho de venir, cuando vino, de Europa y, en particular, de Bélgica, Francia, Inglaterra o el haber estado vinculado con estos países; 4) La tendencia, escuela o estilo que su pintura representaba o la ubicación estética que ha tenido su obra, y 5) La calidad o el intrínseco valor de su arte.⁸⁰

⁸⁰ Eugenio Barney Cabrera, “Andrés de Santamaría y su época,” *Temas para la historia del arte en Colombia*, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1970), edición PDF.

Fue entonces gracias a las múltiples corrientes artísticas europeas del momento con las que pudo interactuar, el mundo artístico del cual pudo hacer parte y los notables contactos con los que tuvo ocasión de compartir; que Santamaría construyó su saber artístico, nada desdeñable, consistente en una amalgama de esos movimientos que, por aquel entonces, bullían en Europa, muchas de las veces enfatizando en uno o en otro, dejándose llevar por la figuración más que por la pincelada, o en otras ocasiones siendo más pincelada que figuración; fluctuando como la misma estela de su pincel, entre el simbolismo y el fauvismo, o pasando del impresionismo al expresionismo, en todos los casos experimentando, y trasladando los resultados de dichas experimentaciones, de esas investigaciones pictóricas, al trópico, su tierra natal, musa de la cual extraería las paletas de colores.

En el rol de director de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bogotá, encargo que recibió por parte del entonces presidente general Rafael Reyes en 1904, Santamaría introduciría las prácticas de pintura con modelo desnudo. El artista ya habría estado bastante familiarizado con este tipo de prácticas artísticas en Europa, y no es difícil de suponerlo si se piensa en relación a los artistas europeos con los que pudo establecer contacto y de los que hubo de influenciarse, por lo menos se sabe que en Montmartre conoció y pudo compartir con Manet y Monet quienes le hubieron dado conceptos y prodigado consejos que le habrían servido para refinar su tendencia de estilo.

Es posible inferir, entonces, que la relación del director – artista de la Escuela Nacional de Bellas Artes y sus estudiantes mismos, con el dibujo y la representación del cuerpo desnudo debió de ser muy cercana; por ende, también con la representación del culo, así la documentación gráfica y pictórica no dé cuenta mucho de ello, quizá por el alto grado de conservadurismo de la época.

De tal manera que, no obstante, y no se cuente con copiosa producción gráfica o pictórica del trabajo de Santamaría en relación al desnudo, si se tiene conocimiento de algunas piezas en las cuales se puede evidenciar el trabajo del pintor sobre este tema. La que se acoge en este apartado para comentar, se trata de la silueta de una mujer que se halla en una posición particular, se encuentra de espaldas, arrodillada sobre una superficie que no se logra determinar, se puede apreciar que alza su brazo derecho, doblado, como haciendo el gesto de protegerse la cabeza, y en esta posición tiene su tronco girado hacia la derecha,

técnicamente es una posición difícil de mantener por mucho tiempo por parte de la modelo, lo que si se alcanza a apreciar claramente, en primer plano y casi que llevándose la atención del cuadro, es un excelso glúteo, redondo e iluminado que ocupa todo el sector centro inferior izquierdo del cuadro.

Si se fuese a catalogar esta pintura en un estilo, este debería ser el impresionista, sin embargo, se constituye como un impresionismo muy al estilo de Andrés de Santamaría, y curiosamente muy utilizado para dibujar estas siluetas femeninas por parte del artista, de las cuales se conocen unas cuantas piezas. Es posible apreciar que se ha pintado con espátula, usando bastante empaste para ello, para definir los tonos, que se desplazan en una amplia gama cromática de los azules oscuros y los ocre, siendo ocre el color escogido para definir el cuerpo desnudo representado, y azul rey el fondo sobre el que se encuentra la silueta femenina; por lo general estas siluetas pintadas por el artista, con este estilo impresionista de mucho empaste, develan un encubrimiento, quizá el evitar mostrar la figura femenina aproximándose a un realismo, como encubriendo la desnudez, dejándola solo en un simple gesto de insinuación, quizá sensual, como las sinuosidades dejadas por el rastro de las espátulas, o quizá cobarde, temiendo la censura de la conservadora sociedad burguesa de su tiempo, o el encubrimiento de una incapacidad técnica con respecto al dibujo anatómico femenino; en todo caso, de esta forma quedaría configurado por parte de Andrés de Santamaría, el culo modernista – impresionista - encubierto colombiano.

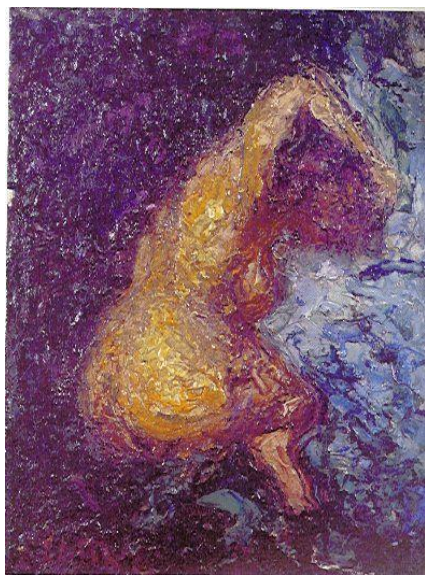


Imagen 12. Andrés de Santamaría.



Imagen 13. El beso, panel central de un tríptico. Domingo Moreno Otero.

La obra, *El beso*, un tríptico del cual se nos enseña el panel central en la figura anterior, de autoría del pintor Domingo Moreno Otero, artista santandereano destacado por ser uno de los mejores pinceles de principios del siglo XX, heredero de la tradición pictórica de Andrés de Santamaría, la cual constituía la base conceptual de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Mientras estaba bajo su dirección; realizaría el cuadro acorde a este ambiente modernista, y valiéndose de que, el género del desnudo, pasaba por un momento de mayor aceptación por parte de la sociedad y las instituciones, luego de haber permanecido restringido por mucho tiempo, por ser considerado inmoral y escandaloso. No obstante, la obra es denominada *El beso*, esta enmarca en el centro, justo en ese punto focal, un proporcionado y esbelto culo, la línea de composición horizontal que parte el cuadro en dos secciones es la encargada de resaltar estas nalgas, que si bien estuvieran expuestas en una galería europea, no habría algún elemento en el cuadro que sirviera de referencia para que

podiera decirse que es una pintura de arte colombiano, de igual manera el paisaje circundante, es un paisaje que hace alusión más a un naranjal español que a un paisaje sabanero bogotano, el cuadro como ya se ha mencionado, hace parte de otros dos retablos que conforman un tríptico en el cual se muestran tres fases de la vida, el nacimiento e infancia; la juventud y el enamoramiento representados en *el beso*, y la muerte; el panel central a su vez hace alusión al pasaje bíblico de Adán y Eva, evidenciando una vez más la tesis, de la preferencia de los artistas locales de este momento de la historia del arte nacional, por representar textos, paisajes y cuerpos no autóctonos.

La representación del culo que aporta Francisco Antonio Cano a la historia del arte en Colombia se encuentra plasmada en su obra *Desnudo femenino*, un óleo sobre tela de 72 x 93 cm. elaborado en pleno academicismo en 1923, corriente artística en la cual quedaría inscrito el maestro; el cuadro se encuentra catalogado dentro de un estilo clásico figurativo, nos muestra una mujer acostada en un sofá, dando la espalda al espectador, su pierna derecha se encuentra estirada mientras su pierna izquierda está doblada. Es posible ver ambas plantas del pie, las nalgas generosas ocupan el espacio casi de la centralidad del cuadro, la espalda superior se encuentra en ascenso, ya que la modelo tiene su cabeza recostada en un cojín, cómodo, forrado en una tela con manchas rojizas que armonizan con el fondo. La modelo tiene su pelo recogido, hecho que permite apreciarle el cuello, oreja y mejilla izquierda; es posible ver la línea sinusoide del espaldar del sofá, detalle que permite catalogarlo en un estilo Luis XVI, muy propio de la época, en la esquina superior izquierda del cuadro, visualmente encima del sofá, se alcanza a ver la parte inferior del tercer cuadrante de lo que sería un cuadro, por lo que se puede observar es un paisaje, género en que por demás destacaría el maestro pintor. Al lado derecho de este cuadro se despliegan dos más, de menor tamaño, de tal manera que solo es posible verles la parte inferior del marco.

El cuadro presenta una paleta de colores oscuros, el rojo carmín de la pared de fondo, el sofá y el forro del asiento verde oliva; generando un fuerte contraste con la claridad del cuerpo desnudo de la mujer, los brillos en la estructura del espaldar del sofá y las sombras en el cuerpo, nos muestran que la luz proviene posiblemente de una ventana o lámpara ubicada en lo que sería el sector superior izquierdo del espacio; el artista mediante una pincelada generosa, segura y repasada, define las sombras que a su vez, dan forma al esbelto cuerpo.

Las plantas de los pies y el sector de los glúteos, son la zona que rebota la luz que otorga la claridad al cuadro; la composición gira alrededor de un equilibrio generado entre el cuerpo de la mujer, que ocupa la mayor extensión de la pintura y la esquina del cuadro del paisaje que se alcanza a visualizar.

A través de esta pintura, nos adentramos en el vasto mundo pictórico de Cano, en el cual es posible evidenciar un esmerado trabajo anterior en el género del desnudo, sobre todo en el marco del desarrollo de los aprendizajes en las academias artísticas en las cuales hubo de adelantar estudios, es posible develar allí el consciente estudio de la anatomía artística, hecho del que da perfecta cuenta con las obras *Desnudo de hombre de cuerpo entero* de 1898 y *Modelo de la academia Julian* del mismo año; a pesar de que logra mediante el uso de sombras demarcar la estructura de algunos huesos en los cuerpos y los músculos, no alcanza la maestría que el género del paisaje si le otorgó, ya que ha solido ser señalado como el precursor del género del paisaje en Antioquia, su provincia natal.

De hecho, uno de los cuadros que puede considerarse como más emblemático de la región de Antioquia; *Horizontes*, es la combinación de paisaje y figura humana. Allí Cano nos presenta una familia, que parece que va en tránsito por una cima de las montañas antioqueñas, cima porque justamente en el fondo del cuadro es posible apreciar las cumbres de otras montañas, abajo, en contrapicado y un tanto distantes, en una perspectiva de lejanía definida por el color azulado de las cúspides. Aquí el artista logra una magistral amalgama de estos dos géneros, la representación del cuerpo humano y el paisaje, acudiendo al escenario creado por el horizonte de montañas, panorama que debió ser muy familiar para él, ya que el maestro es oriundo de Yarumal, una población al norte del departamento, enclavada en las montañas de la cordillera central en los andes antioqueños.

Cano hubo de crecer en un ambiente de familiaridad con las artes y los oficios, ya que su padre manifestaba interés y llegó a ejercer varias ocupaciones relacionadas con el ramo, entre las que es posible mencionar a la escultura, la platería y la herrería;⁸¹ sus primeras formaciones en el campo artístico las recibió de él.

⁸¹ Carlos Arturo Fernández, Jesús Gaviria, Reseña de *Desnudo femenino – Francisco Antonio Cano*, Grupo de Teoría e Historia del Arte en Colombia - Universidad de Antioquia, Catálogo El Arte en

Gracias a su talento logró trasladarse desde la provincia hasta la capital Bogotá, en donde se hizo acreedor a una beca por parte del gobierno nacional para irse a estudiar a París en la Academia Julian, allí, no obstante alcanzó a ser discípulo incluso de Monet, no se dejó seducir del todo por las corrientes vanguardistas del momento, como el impresionismo, y se mantuvo fiel a su estilo figurativo academicista, aunque en muchos de sus paisajes es posible ver el rastro del estilo de mancha aprendido en la academia francesa, a su vez influido por las corrientes artísticas del momento.

Es a partir del movimiento modernista en Colombia, en donde no sólo la expresión de la representación del desnudo, sino también los demás géneros artísticos cobrarían más fuerza, vitalidad y libertad; y como consecuencia directa de esto logrará más identidad. Artistas como Marco Tobón Mejía, José Horacio Betancur, Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo y Alipio Jaramillo, producirían varias obras fuertemente influenciadas además por el movimiento muralista mexicano. El creciente desinterés por el arte colombiano por parte de la comunidad internacional, llevaría a los artistas a experimentar con nuevas formas de expresión.

De esta manera, Marco Tobón Mejía, se constituiría en uno de esos artistas dentro de esta corriente, quien, a partir de sus búsquedas e indagaciones trabajaría en la pesquisa de una expresión artística más autóctona y manifiesta de los valores nacionales. Se reconoce de igual manera, como el introductor del estilo moderno en Colombia, en el sentido de la acepción artística dada por la relación del término “moderno” con el movimiento del Art Nouveau, cuya tendencia se caracteriza entre otros rasgos por presentar una línea larga, ondulante y sensible que da vida a sus formas y que se encuentra presente a lo largo de la obra del artista.⁸²

Marco Tobón Mejía desarrolló su formación al lado del maestro Francisco Antonio Cano, por lo cual, es natural y predecible, que adoptara en gran manera ese academicismo de la escuela nacional, en la cual, el maestro Cano habría fungido como docente y director.

Suramericana, 1994, <https://www.sura.com/arteycultura/obra/desnudo-femenino-francisco-antonio-cano/>

⁸² Eduardo Serrano, *Cien años de Arte Colombiano*, Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1985, 46.

Igualmente, el hecho de haber sido reconocido por el maestro Cano, como gran artista y su obra digna de elevados y constantes elogios como se desprende del siguiente texto escrito por el mismo maestro:

Decir yo algo sobre Marco Tobón Mejía se parecerá a hablar de un hijo. ¿No ha sido en todos los tiempos cosa corriente que los padres den a cada paso con nuevos encantos en los frutos de su amor? Pues fruto de amor mío fue en sus comienzos la educación artística de Tobón, que a mi me tocó la gloriosa fortuna de dirigir los pasos suyos iniciadores del despertar de sus facultades... Por los caminos de la amistad vine a ser su maestro encauzándolo por la vía de estudiar el natural que a tantos aficionados les parece tonto y ciertos maestros desprecian u olvidan. Dejó de ser el genio que todos somos cuando empezamos, y se dedicó a estudiar luchando con todo el cúmulo de miserias y contrariedades que se oponen en el camino de quien no tiene en la vida sino ambiciones.⁸³

De esta manera queda claro que en el marco del academicismo nacional, Marco Tobón Mejía, pudo desarrollar sus estudios del desnudo con modelos al natural por recomendación y guía de su maestro Cano; la sociedad quizá, sobre todo en lo que respecta al ámbito de las actividades artísticas, pudo haber estado un tanto más liberal y receptiva, circunstancia que fue muy bien aprovechada por Tobón porque a lo largo de toda su obra se nota una predilección por la representación del desnudo femenino, en obras icónicas y representativas de la época como *La Poesía* de 1914. En esta, se puede observar un bello desnudo tallado en mármol, muy cercano a lo que sería el canon clásico griego y constituyéndose como referente para otros escultores contemporáneos como Roberto Henao Buriticá autor de *La Rebeca*, obra de este mismo estilo de la cual se hablará en el siguiente apartado.

⁸³ Francisco Antonio Cano, “Un Escultor Colombiano”, *El Gráfico* No. 335 y 336, Bogotá: marzo 10 de 1917, 286. Citado en: Eduardo Serrano, *Cien años de Arte Colombiano*, Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1985, 46.

La Vampiresa, de 1910, una elaboración en bronce de 12 x 8.5 cms. Y por esta misma fecha y haciendo uso de las mismas técnicas, el relieve en bronce; es necesario mencionar a *La Adoración Helénica* de 11 x 9.5 cms., *Salomé* relieve de 10 x 6 cms. *Thais* de 11.5 x 6.2 cms. Todas estas representaciones de desnudos femeninos, no obstante, un tanto ladinos, se encuentran representados de perfil o en posiciones en los que se oculta la visualización directa de los genitales. El mismo cuerpo se expone pero a su vez encubre la genitalidad, en atención a las posiciones corporales. De esta forma se constituye el culo academicista, el culo simbolista ladino colombiano, a través de la obra de Marco Tobón Mejía.

Y en esta misma línea estilística se tendría a *La Rebeca*, una escultura de tipo neoclásico, muy característica de este período en el que los ideales del neoclasicismo francés lograron permear el academicismo colombiano para constituirse en el estilo elegido para el ámbito de la estatuaria pública hasta muy entrado el siglo XX; elaborada en mármol y de 160 x 95 x 95 cms. Es atribuida a Roberto Henao Buriticá, artista caldense nacido en 1898, quien estudió escultura en la academia de bellas artes y pintura en la academia Julian, en la cual muy seguramente coincidió con algunos de los principales artistas del movimiento academicista – modernista colombiano, varios de los cuales adelantaban estudios artísticos por este mismo tiempo y en estas mismas instituciones.

La escultura fue encargada al escultor por parte de Laureano Gómez en 1926, quién fungía como ministro de obras públicas y en el marco de unas reformas que venían haciéndose al parque del centenario en Bogotá. Se diseñó una fuente que sería el lugar en el cual se emplazaría el monumento; a ciencia cierta no se sabe, si el motivo fue como tal encargado inicialmente al escultor, o fue escogido por este, considerándolo como el más adecuado para ornamentar una fuente.⁸⁴ Incluso parte de la documentación propone otras versiones, como, la de que fue adquirida en París por parte de Laureano Gómez o que la obra fue realizada en los talleres de la Marmolería Italiana de Bogotá; en todo caso en la actualidad es de general aceptación la atribución que se hace al escultor Roberto Henao.

⁸⁴ “Pieza del mes de marzo del 2005,” Museo Nacional de Colombia, 5 de marzo de 2005, https://museonacional.gov.co/colecciones/Pieza_del_mes/colecciones-pieza-del-mes-2005/Paginas/Marzo%2005.aspx

La Rebeca viene a constituirse, entonces, como el culo escultórico neoclásico de la plaza pública colombiana; consiste en un mármol muy bien tallado, devela la figura de una mujer inclinada ante una fuente, prácticamente arrodillada, apoyada en la rodilla izquierda mientras que la otra se encuentra suspendida, apoyada en la punta del pie, la cual se encuentra doblada usando las articulaciones de los dedos; su brazo derecho se estira sosteniendo un cuenco en la mano, adoptando la posición de recoger agua, acción que la hace ideal para ser instalada en una fuente; el otro brazo, el izquierdo, permanece paralelo al torso y va hasta la cadera, sostiene lo que parece ser un cuenco de más profundidad; la mujer representada tiene el cabello cogido, casi como peinada en trenza, muy bien peinada, la mirada hacia su horizonte en ángulo de 45 grados en contrapicado y haciendo gala de su estilo neoclásico; su perfil, muy afín y asimilable, a lo que sería una escultura griega clásica; *La Rebeca* tiene lo que parece ser un velo sobre los muslos, dejando ver su desnudez desde allí hacia arriba, exhibiendo su generoso y redondo trasero a los espectadores que le observan por la parte posterior del conjunto escultórico; sus senos finos y turgentes otorgan al monumento una carga de belleza y erotismo que en su momento constituiría motivo de resistencia para su exhibición pública, sobre todo por parte de un sector de la alta jerarquía clerical, hecho que haría que al momento de su instalación se le rodeara de plantas acuáticas con el fin de ocultar su desnudez.

La Rebeca hace alusión al personaje bíblico que aparece cuando Abraham envía a su criado Eliézer a que busque una esposa para su hijo Isaac. Eliézer parte a Mesopotamia y le pide a Dios que le señale a la mujer indicada cuando le pida darle de beber a él y a sus camellos (Génesis 24).

Aunque inicialmente se representó a *Rebeca* junto a otras jóvenes con cántaros, y en compañía de Eliézer, en la Academia francesa se suscitó un debate cuando el pintor clásico Nicolas Poussin [1593 - 1665] eliminó a los camellos de la escena por considerarlos poco nobles para el tratamiento de la misma. El teórico Charles Le Brun [1619 - 1690] explicó que la motivación de Poussin no era otra que la de simplificar el motivo iconográfico para darle realce al tema principal. Luego se llegó a la representación más sencilla, que es la que ha prevalecido, en la que *Rebeca* aparece arrodillada junto al pozo.

Por su relación con el agua, *Rebeca* ha sido utilizada como ornamento de fuentes, donde aparece de pie o arrodillada, con un platillo o un cántaro en la mano. Esta figura fue motivo de interés académico, durante el neoclasicismo, porque permitió trabajar el desnudo, ya que, en las academias del siglo XVIII, no había modelos femeninas. El ideal del desnudo neoclásico que está presente en *Rebeca* es el de la figura humana “tal y como la naturaleza le había hecho [...] como recortada sobre un fondo de eternidad”.

La pieza que se encuentra en el Museo Nacional de Colombia es una figura de *Rebeca* en pequeña escala, probablemente tomada de este modelo de la academia francesa y que debió ser encargada o comprada para adornar la fuente de un jardín.⁸⁵

Es así pues, que la *Rebeca* terminaría finalmente siendo emplazada en el centro de una plazoleta ubicada en la calle 25 con la intersección de las carreras 13 y 10ª en Bogotá, constituyéndose como icono y símbolo de toda una época, de la implementación del modernismo en la escultórica colombiana, de la academia clásica en la plaza pública, de la utilización del artilugio y el truco, como medio para disimular lo que se considera inmoral, superando la censura y el conservadurismo, pero de manera eufemística.

⁸⁵ “Pieza del mes de marzo del 2005,” Museo Nacional de Colombia, 5 de marzo de 2005, https://museonacional.gov.co/colecciones/Pieza_del_mes/colecciones-pieza-del-mes-2005/Paginas/Marzo%2005.aspx

Los Bachués

En los albores del siglo XX, surge a partir de la inquietud de un grupo de artistas nacionales, un movimiento artístico que busca la consolidación de una vanguardia, autóctona y original, que propendiera por romper con el canon artístico oficial establecido, el academicismo hegemónico imperante, y para ello hurga en las raíces indígenas de la nación.⁸⁶

El movimiento comienza a gestarse en París, a partir de la convergencia de tres artistas nacionales allí; José Domingo Rodríguez de Santa Rosa de Viterbo – Boyacá, Luis Alberto Acuña de Suaita – Santander y Rómulo Rozo, artista capitalino; Rozo y Acuña participan en el salón du Franc, en donde tienen la oportunidad de exponer e intercambiar palabras con Pablo Picasso, el cual les comenta, luego de observar sus obras, que: son técnicamente irreprochables, aunque sin las características culturales que eran de esperarse de artistas suramericanos.⁸⁷

Este comentario, hubo de impactar a los artistas de tal manera que, inmediatamente, les movilizó a pensar sobre lo vernáculo y lo foráneo de su arte, lo que les remitiría a la investigación de los elementos que, en el momento, pensaron que podría constituir lo autóctono del espíritu americano, razón por la cual se fueron hasta el pre - hispanismo.

A partir de allí, los denominados Bachués, nombre elegido en honor a la diosa primigenia muisca configurada en una escultura de Rómulo Rozo, buscaron rechazar los referentes foráneos que seguramente habían visto e investigado en sus estudios en Europa y comenzaron a desarrollar un arte que pudiera dar cuenta de elementos más autóctonos y que, de alguna manera, exhibiera una relación establecida con el espíritu originario americano.

Hicieron parte de este grupo; Luis Alberto Acuña, José Domingo Rodríguez y Rómulo Rozo; Ramón Barba, Hena Rodríguez, Josefina Albarracín, Carlos Correa y Alipio

⁸⁶ Ricardo Soler Rubio, “La vanguardia Bachueísta y los modos de ver el cuerpo en las artes de la primera mitad del siglo XX colombiano.” *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 14. No 26. pp. 314-329. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.15006>

⁸⁷ Serrano, *Cien años de Arte Colombiano*, 90.

Jaramillo; y de manera periférica, pero expresando bastante simpatía por las ideas bachueistas, se tiene a Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez y Gonzalo Ariza.

Rómulo Rozo habría presentado su escultura *Bachué* en 1929, en el marco de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en el Pabellón de Colombia; la escultura fue tallada por el artista en 1925, aunque se sabe que este realizó dos versiones, la de la exposición es una estatua de 170 cms. de altura tallada en granito negro, la cual fue emplazada en la “fuente de la raza” del mencionado pabellón, la otra versión fue un vaciado en bronce a la cera perdida, de 32 cms. de altura.⁸⁸

La escultura es realizada en una contundente verticalidad, a grandes rasgos representa un cuerpo femenino, muy erguido, hecho que dota la efigie de una alta carga de dignidad, ataviada con indumentarias de carácter aborígen y la cual remata hacia el cenit en una especie de cúpula cónica que le otorga a la figura un sentido de elevación; en vez de piernas, la figura se soporta sobre una espiral formada por un par de serpientes enroscadas.

Una mirada más pormenorizada devela la cantidad de detalles que logran cargar la obra de un alto valor simbólico; la figuración femenina se encuentra sobre un pedestal rectangular que presenta sobre su superficie la talla de una secuencia de ondulaciones que hacen referencia al agua; específicamente y haciendo alusión al mito de Bachué, se trataría de la laguna de Iguaque, lugar de donde hubo de emerger la deidad con un niño de cinco años y a su vez estableciendo la relación con el elemento agua del cual sería su advocación; sobre la superficie del agua, espacio que a su vez constituye la base de la figura, es posible apreciar una serie de cabezas de serpientes que rodean la representación de la laguna; la serpiente sería un elemento gráfico recurrente en las elaboraciones artísticas de los Bachué, quizá porque también lo fue para muchos de los grupos aborígenes pre- hispánicos, además porque su figura se entiende como un ser ligado al concepto materno de fertilidad.⁸⁹

⁸⁸ Melba María Pineda García, “Rómulo Rozo, la diosa Bachué y el indigenismo en Colombia (1920-1950)”, *Baukara 3, Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina*, (Bogotá, mayo 2013): 41 -56.

⁸⁹ Melba Pineda, “Rómulo Rozo, la diosa Bachué y el indigenismo”, (2013): 41 -56.

De la superficie de la laguna y de entre las cabezas de las culebras que allí ondean, emergen las dos gruesas serpientes que formando una espiral se enroscan, se fusionan una con la otra, haciendo a su vez las veces de piernas de la mujer diosa, la pierna derecha presenta una talla: semicírculos sobrepuestos a la manera de escamas, mientras que en la izquierda es posible apreciar rombos que tienen un punto en el centro.⁹⁰

Vista la escultura por su parte posterior, las serpientes – piernas llegan hasta el surco inter glúteo, para dar paso al culo de la diosa madre de los chibchas, nada desdeñable en su proporción y volumen; No se imaginaría Rómulo Rozo que con la talla de este trasero estaría generando un hito, un punto de inflexión en el arte colombiano. El culo Bachué, el que propondría una nueva mirada hacia el arte y la idiosincrasia nacional; el que abandona el europeísmo, el culo blanco, el eufemismo, y lo logra conmutar por la autoctonía, por el origen, de nuevo la vuelta al taparrabos, a la mirada sin malicia, a lo natural; el nuevo arte colombiano en ciernes, el verdadero modernismo, que comenzaría a despegar, como los primeros aviones comerciales que, por este tiempo, comenzaban a surcar los cielos nacionales; mas no así el imaginario social, aún anquilosado en un conservadurismo retrógrado, que por la época no había sido capaz de elaborar un proyecto de nación fuerte y consolidado; como si lo hubo de empezar, con este viraje, el gremio de la plástica colombiana.

Las dos serpientes; representando una el macho, la otra la hembra, en unión; los senos, el vientre y las nalgas dejando en evidencia la juventud y vitalidad de la diosa, en su firmeza, en su turgencia; los atavíos de la diosa madre, que la dotan de dignidad, de realeza, la corona o tiara que se compone de nueve caracoles, en directa alusión a la fertilidad, a los nueve meses necesarios para la gestación del ser; los rasgos geométricos, tanto de la diosa como del infante que lleva a cuestas, en clara referencia al arte prehispánico, al respeto por el ancestro, por la construcción de memoria; finalmente la diosa eleva los brazos formando el cono superior de la escultura en el cual reside el niño, como albergado por su protección.

⁹⁰ Julio César Goyes Narváez, “Exceso de agua y falta de sol. La diosa Bachué de Rómulo Rozo”, *Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura*, IECO, Universidad de Colombia, 17 – 32.

La mujer serpiente se alza digna e hierática, se constituye en la consolidación de una dualidad, la constante presencia de la vida y la muerte, la conexión entre la tierra y el cielo a través del agua, dos direcciones con sentidos opuestos y simultáneos invocando el mito de los muiscas.⁹¹

A propósito de su trabajo, el artista comentaría en una entrevista publicada en un periódico de la época:

de la cintura para arriba el nacimiento y de la cintura para abajo la desaparición. En la parte superior se ve la cabeza del hijo del Sol; en la base, las cabezas de las serpientes devorando las manzanas de oro en qué consistía el tesoro de las lagunas encantadas, el más sagrado adoratorio de los nietos de los hijos del Agua y del Sol. Al pie, en la fuente, las aguas de la laguna y las ranas sagradas.⁹²

A partir de allí sería Rómulo Rozo, el personaje que encarnase el prototipo de artista indigenista colombiano. Nacido en la sabana de Bogotá y radicado más tarde en México, país en el que se sintió fuertemente acogido, entre otras cosas, por el respeto y fuerte lazo de la nación con sus raíces, ancestralidad, e idiosincrasia indígena. Quizá sería su extracción humilde o el autorreconocimiento de su origen indígena, ya que en su rostro mismo y en el de su madre se encontraban muy bien definidos estos rasgos, el hecho que haría que Rómulo dirigiera su mirada hacia el pasado aborigen de su nación.

Rozo tuvo la oportunidad, en sus primeros años de trabajo, de desempeñarse como picapedrero, labor que muy seguramente generó un fuerte influjo sobre su inclinación por el arte de la escultura. Desde la temprana edad de 17 años obtendría su primer encargo significativo, un busto comisionado por Diego Dublé Urrutia, personaje que en el momento fungía como embajador de Chile en Colombia. Era admirador por demás de la obra del joven artista, hecho que lo motivó a convertirse en su protector y aliado, y a colaborar en la gestión

⁹¹ Julio Goyes, “Exceso de agua y falta de sol,” 17 – 32.

⁹² Antonio Álvarez Lleras, “Rómulo Rozo”, En Lecturas Dominicales de El Tiempo, n°. 326, 15 de diciembre. (1929).

de obtención de una beca de estudio en la Academia de Bellas Artes de Bogotá y posteriormente a continuar sus estudios en Europa.⁹³

Hena Rodríguez fue una de las dos mujeres que junto a Josefina Albarracín se tienen como miembros femeninos del grupo los Bachués, aunque fue la única firmante del manifiesto constitutivo del movimiento; sin embargo, su rol de artista al interior del ecosistema del arte colombiano iría mucho más allá, si se considera el hecho de que ella se constituye en una de las primeras mujeres artistas reconocidas en la plástica colombiana, la primera en escultura y más aún si se tiene en cuenta su visión sobre la expresión de lo castizo en el arte e incluso sobre la mirada femenina en este.

A pesar de que la mayoría de su producción artística conocida sea en el área de la escultura, Rodríguez se preocupó también por desarrollar su habilidad como pintora; sin embargo y de manera indiscutible, su inclinación plástica fue hacia la escultura y con razón para ello. Sus primeros contactos con el arte fueron precisamente en este campo, dado que vivía al otro lado de la calle donde se encontraba el taller del maestro escultor Ramón Barba y seguramente tendría contacto visual y auditivo con los procesos artísticos que se llevaban a cabo en aquel lugar. Finalmente terminaría siendo aprendiz del maestro Barba en su taller, en donde tuvo la posibilidad de aprender la técnica escultórica sobre materiales como la madera, la piedra y el mármol; posteriormente ingresaría a realizar sus estudios profesionales en la escuela de Bellas Artes de Bogotá.

A partir de los contactos establecidos y del talento demostrado, se generaron por parte de un grupo de amigos, escritores en medios e intelectuales de la época, una serie de críticas y elogios a su obra, que le permitieron además de darse a conocer, acceder a una beca de estudios artísticos en Europa, oportunidad que supo por demás aprovechar, no obstante ella misma menciona en una entrevista otorgada a la emisora cultural HJCK, para más que aprender las técnicas que ya se sabían cómo aprendidas, observar el trabajo de otros, con miras a desarrollar su creación.⁹⁴

⁹³ Melba Pineda, “Rómulo Roza, la diosa Bachué y el indigenismo”, (2013): 41 -56.

⁹⁴ Transcripción de entrevista radial realizada a la escultora Hena Rodríguez, en la emisora HJCK, por Gloria Valencia de Castaño en 1954. Registro ICAA 1129718.

Una vez en Europa, tuvo la oportunidad de realizar visitas a talleres de reconocidos artistas tal y como lo había proyectado, y de continuar su formación en la Escuela de San Fernando, en Madrid; posteriormente se iría a París, haciendo uso de una beca otorgada por el gobierno colombiano. Allí participó en exposiciones de categoría y renombre como la Exposición Internacional, el Salón de Otoño y una exposición individual en la Galería Billiet.



Imagen 14. Desnudo femenino. Hena Rodríguez Parra. Óleo sobre tela. 88,5 x 54,3 cms. 1945. Museo de Arte Miguel Urrutia. Bogotá.

En su pintura *Desnudo Femenino* de 1945, Rodríguez realiza una pintura de estudio, mediante una escenografía creada con telas. Busca crear contraste tonal entre el fondo teatralizado y la claridad generada por la luz que rebota del cuerpo femenino. El cuadro muestra una mujer que se encuentra sentada dando la espalda al espectador sobre lo que parecen ser unos cajones acomodados para crear la escena, los cajones no se pueden ver ya que se encuentran cubiertos con unas telas de color rojo carmin, la textura de la tela permite

pensar que podría ser un terciopelo como el usado para vestir los santos que decoran las iglesias; no obstante, es posible apreciar por el conjunto de pliegues, que se trata de unos cajones; el fondo se encuentra cubierto con una tela color ocre, que hace las veces de cortina, en el lado derecho de la pintura. Casi al borde se puede observar la pared, pintada con un violeta, los tres colores se complementan entre si, creando un equilibrio cromático de fondo; la mujer sentada ocupa los primeros tres tercios de la pintura, a ella se le puede apreciar en una posición tranquila, apoyado su codo izquierdo sobre uno de los cajones, la mujer tiene su torso levemente girado hacia su derecha, creando allí la tensión muscular que no se aprecia mucho en la pintura. La mujer tiene el cabello corto, a la nuca, permitiendo ver de esta, la espalda en toda su extensión, se puede apreciar su cabeza por detrás, sólo se le ve el cabello; la línea que configura el dibujo es una línea segura, definida, muy propia del boceto escultórico, los volúmenes se encuentran determinados por los juegos de luces y sombras que construye para cada color utilizado, la luz entra por el costado derecho y así se ve reflejado en toda la pintura; y de esta manera se configura el culo, sentado, femenino, visto desde la óptica de otra mujer, no sería la primera porque ya Debora Arango habría sido la mujer pionera pintora del desnudo femenino en Colombia, pero su aporte constituye una contribución valiosa al arte colombiano, a pesar de que no se conoce mucho de la pintura de la artista.

Otro de los artistas, que de manera destacada contribuyó a la transición, desde el academicismo decimonónico al modernismo, experimentada por la plástica nacional; fue Pedro Nel Gómez, quien regresó de sus estudios en Italia a ejecutar un contrato oficial, consistente en realizar los frescos del palacio municipal de Medellín. En estas pinturas, aparecería por primera vez, un cuerpo desnudo en un edificio público en el país, sería el maestro Pedro Nel, el primero en representar desnudos en el espacio público; no obstante, sus creaciones para este tipo de representaciones permanecían en la esfera de las alegorías identitarias y patrióticas. La imagen del cuerpo desnudo, permanecía aún en negación visual; más de las veces avalada, dicha negación; por el conservadurismo vigente, promovido de mayor manera por la iglesia, su doctrina y su concepción de asociación del cuerpo desnudo con el pecado. Este hecho constituyó, un hito importante en la historia de la pintura nacional, y de manera específica en el muralismo, técnica que se encontraba en ciernes en el país y en

la que se habría perfeccionado Gómez en sus estudios en el exterior, especialmente en la técnica del muralismo al fresco.

Pedro Nel Gómez se formó como Ingeniero Civil y Arquitecto en la Escuela Nacional de Minas en Medellín. Para el momento, las dos disciplinas, constituían una sola carrera, estas profesiones indudablemente influyeron en su desarrollo técnico y artístico; de manera simultánea pudo adelantar en la misma ciudad el estudio de técnicas artísticas como el óleo, la acuarela, la escultura y el muralismo. Su copiosa obra, constituye un acervo de importancia excepcional para el país; sin embargo, a diferencia de los muralistas mexicanos; por ejemplo, no ha tenido la suficiente valoración y divulgación nacional y mucho menos en el exterior.

El artista se habría inclinado por los temas autóctonos y americanistas, al instalarse en Medellín luego de regresar de la ciudad de Florencia en Italia, donde residió por espacio de cinco años; probablemente allí, y debido al contacto cercano con la estética renacentista, habría apropiado para sí y asimilados elementos de esta estilística, hecho que se reflejaría más tarde en su obra, dejando ver en esta, una peculiar mixtura entre lo renacentista y lo mexicano.

De esta manera, quedaría configurado el lenguaje plástico de Pedro Nel Gómez; en una muy bien lograda amalgama de muralismo mexicano y renacentismo italiano, explorando el tema del indigenismo americano. Mixtura que dotaría la obra del maestro de una autenticidad vernácula perceptible en cada una de sus creaciones, independientemente de si la técnica utilizada fuere acuarela, óleo, mural al fresco o escultura.

Sin perjuicio, además, de las fuertes influencias que en el pudieron ejercer ciertos pintores que admiró, se dedicó a estudiar, y que llegaron a constituirse como referentes; es posible mencionar a Cézanne, Soutine y Chagall, de los cuales es posible ver su rastro en la obra del maestro, sobre todo en la técnica de la acuarela. Si algo se hace necesario destacar en el conjunto de obra de este feraz artista, es que cada una de las técnicas empleadas parecen encarnar un espíritu propio, es así como algunas acuarelas remiten a los paisajes franceses de Cezanne o Soutine, mientras que los murales indudablemente refieren al movimiento muralista mexicano.

No obstante, es posible catalogar a Pedro Nel Gómez como artista diverso en relación a sus temas, ya que en su obra se encuentran retratos, bodegón, paisaje; sin lugar a dudas el asunto de lo social constituye tema recurrente a lo largo de toda su obra, quizá en parte porque en los contratos realizados con el Municipio de Medellín, para la realización de varios murales, así se exigía; o tal vez porque en realidad fuese una preocupación genuina por parte del artista, expresar lo castizo en aras de lograr componer un arte más autóctono y nacional.

Por tanto, en sus murales, se pueden reconocer los relatos centrados en ideales progresistas, orientados hacia una sociedad moderna, pero con un carácter más popular. “El trabajo del hombre que transforma la naturaleza, la máquina, el progreso como ideal de un pueblo, los conflictos del hombre en sociedad, y en general, la representación de ideas de índole nacionalista. Se trata de una imaginería americanista que busca consolidar una identidad, pero no a partir de los intereses y gustos de los poderosos como había sido tradicional”.⁹⁵

De esta manera, Pedro Nel Gómez se constituiría como uno de los primeros exponentes de problemáticas o asuntos sociales del país en la plástica nacional; de lo castizo, en el arte colombiano; del cuerpo popular, del culo de la sociedad, tal y como puede evidenciarse en su acuarela *Le incendiaron el rancho*, de la serie *recuerdos de la violencia* de 55 x 75 cms. del año 1950. Allí, en una sola imagen, sin mayores aderezos, abre la puerta a todo un mundo conceptual; a través de la mancha, a través del azar evidenciado en el camino dejado por el agua coloreada sobre el papel texturizado.

En *Le incendiaron el rancho* una mujer desnuda, se desplaza a gatas por un llano, va en coordinado avance hacia una humareda que se alza en el horizonte; en la acuarela es posible apreciar el cuerpo de la mujer desnuda en dicha posición, en primer plano su culo, angustiado; su pierna derecha, los pies no proporcionan apoyo en el piso, se encuentran doblados como haciendo garra, el apoyo de la marcha está en la rodilla derecha y las palmas de las manos; la mancha de manera magistral, genera la sombra que define los músculos en tensión. De la cabeza sólo es posible apreciar el cabello, grueso y denso, fluyendo hacia atrás

⁹⁵ Santiago Londoño Vélez, Débora Arango, la más importante y polémica pintora colombiana. <https://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/inicio/43-genero-balances-y-discursos-nomadas-6/674-debora-arango-la-mas-importante-y-polemica-pintora-colombiana>

como un cúmulo negro; al fondo, una línea del horizonte divide en dos el cuadro de esqueleto estructural horizontal y en el cuadrante superior derecho, la mancha, que define la humareda, que sintetiza toda la escena, que hace la denuncia, que expone el tema. El llano en un gris oscuro, devela lo lóbrego de la escena, que se complementa con el conjunto de manchas pardas que se despliegan a través de todo el horizonte celeste.

De esta manera Pedro Nel Gómez, con virtuoso talento y capacidad de síntesis; denuncia el incendio del rancho, y a través de este, la violencia continuada que azota los campos de todo un país; denuncia la mujer violentada e impotente ante la ignominia a través de su desnudez, denuncia el culo desasosegado y víctima, como no lo había hecho hasta el momento otro artista en la historia del arte colombiano.

Débora Arango, discípula de Pedro Nel Gómez, irrumpe en el panorama artístico nacional de una manera transgresora, ya que además de romper con la tradición pictórica del país; asociada, acostumbrada a una mirada masculina, sobre todo en lo concerniente al desnudo femenino y a unos fuertes valores conservadores, se va a través de su pintura en contra de todo el establecimiento moral, sobre todo el que para la época se encontraba representado por la iglesia. Débora en su condición de mujer, se constituye como la primera en su género en expresar a través de su pintura una mirada hacia el cuerpo desnudo femenino. Este sería, quizá, uno de los hechos más representativos de su vida y obra, lo cual escandalizaría a la sociedad y sobre todo al clero de su tiempo y que le generaría no pocos problemas que la llevarían hasta el límite de la censura.



Imagen 15. La Amiga. Débora Arango. Acuarela. 0,61 x 0,89 cms.

Débora Arango nacida en Envigado Antioquia en 1907, no tendría reparos en realizar ataques directos a la iglesia con pinturas como *La huida del convento*, por medio de la cual antepone un exuberante desnudo ante el fondo de unas monjas dirigiéndose hacia un crucifijo.

El aporte principal de Débora, en relación a la pintura de desnudo femenino, radica en que aporta su mirada femenina hacia el desnudo, “La mujer por primera vez en el arte colombiano detenta el poder de mirarse a sí misma.”⁹⁶ En este sentido los culos expuestos en las obras de Débora, son culos tranquilos, son culos bellos desprovistos de los significados que otorgan las miradas masculinas, de igual manera son culos que hablan y que abogan por la libertad de expresión de la mujer y el derecho a expresarse corporalmente con libertad. Son el desprendimiento del deber ser de la mujer de acuerdo con las normas de decoro y compostura socialmente vigentes y aceptadas en el momento. La rebeldía de Débora se exagera para sacar a la mujer de su contexto y poder enseñar su culo sin prevenciones. Podría señalarse a Débora como la pintora que liberaría al culo. A partir de allí la mirada hacia los traseros, en el ámbito del arte nacional, sería substancialmente diferente. “Con Débora, los cuerpos colombianos nacen dolorosamente a la modernidad. Han pasado ya los tiempos de los cuerpos regidos por la anatomía piadosa de la Colonia”⁹⁷

Débora tuvo acceso a una educación de carácter privado, que, para la época en la mayoría de los casos, sino en la totalidad, era impartida por órdenes religiosas femeninas, es por esta razón que muy posiblemente allí hubiera recibido una fuerte instrucción religiosa y de valores cristianos, los cuales eran los que predominaban en la sociedad medellinense de mediados del siglo XX. La joven estudiante mostró habilidades en la pintura, bajo la instrucción de la maestra María Rabaccia, la cual tenía el encargo de la cátedra de pintura en el colegio María Auxiliadora, en la cual se realizaban copias de imágenes europeas. Posteriormente se matriculó a clases con Eladio Vélez, pintor que acababa de llegar de Europa, primero en su residencia de manera particular y posteriormente en el Instituto de Bellas Artes, en donde se aburría de la rutina academicista “Las clases se centraban en el

⁹⁶ Sol Astrid Giraldo Escobar, *Cuerpo de mujer: modelo para armar*, Medellín: La Carreta Editores E.U. 2010, 28.

⁹⁷ Sol Giraldo, *Cuerpo de mujer*, 30.

dibujo de figuras de yeso y naturalezas muertas”.⁹⁸ Solicitó entonces, autorización para salir al exterior y encontrarse con una Medellín en plena transformación de villa rural a ciudad moderna. Desde allí la pintora comenzó a explorar sus impulsos y deseos de liberarse de los rígidos cánones que imponía el academicismo. Débora anhelaba la creación más que la reproducción, camino que vislumbró en el momento en que visitó los frescos que, para la época, estaba realizando Pedro Nel Gómez en el palacio municipal de Medellín. A partir de allí dio rienda suelta a su capacidad creativa, bajo las tutorías de Pedro Nel, “Un buen día hallé lo que buscaba. Los frescos de Pedro Nel Gómez me revelaron algo que hasta entonces desconocía, algo que no había tenido ocasión de comprender. El estilo revolucionario de Gómez abría ante mí un nuevo y vasto campo de realización.”⁹⁹ A partir de este momento comenzó a representar la figura humana con libertad y con el fuerte colorido que predominaría en su posterior obra. Los preceptos morales del momento no veían con buenos ojos que las mujeres contemplaran un cuerpo desnudo y mucho menos lo pintaran como se puede evidenciar en esta anécdota: “Durante un almuerzo que las alumnas le ofrecieron a Pedro Nel con motivo de la exposición, éste les dijo, según recuerda la artista: “para el año entrante no me sigan pensando en paisajitos, en naturalezas muertas. Ya vamos a pintar lo humano, unos desnudos, estudien que ése es el mejor estudio.”¹⁰⁰ Débora expresó espontánea y abiertamente su entusiasmo por el tema; pero las demás se miraron extrañadas y enmudecieron. Se despidieron por que comenzaban las vacaciones y al año siguiente la joven pintora descubrió que sus condiscípulas no sólo habían rechazado la propuesta de Gómez, sino que ya no querían tenerla a ella en el grupo por su interés en el desnudo.”¹⁰¹ Débora sería una irruptora en diversos campos, habría roto con la técnica tradicional de la acuarela, uniendo varios pliegos con el fin de pintar en gran formato, en 1939 Débora se hizo acreedora al primer premio por participar en el “Salón de Artistas Profesionales” del club unión con su obra *Hermanas de la caridad*, aunque esta elección se hizo con el fin de evitar el escándalo que podría haberse generado si se hubiera premiado uno de los dos desnudos que Débora expuso en aquel mismo salón, *Cantarina de la Rosa* y *La Amiga*, esta última exhibiendo un

⁹⁸ Santiago Londoño Vélez, Débora Arango, 3.

⁹⁹ Santiago Londoño Vélez, Débora Arango, 4. Citado en Museo de Arte Moderno de Medellín, Débora Arango, exposición retrospectiva 1937-1984, (s.p.i.), p. 6.

¹⁰⁰ Santiago Londoño Vélez, Débora Arango, 5.

¹⁰¹ Santiago Londoño Vélez, Débora Arango, 5.

generoso y excelso culo, y el cuál muy bien podría señalarse como el primer culo del arte colombiano realizado por una mujer. Este soslayamiento no fue muy útil ya que de todas maneras el escándalo por los desnudos acaeció, “los desnudos fueron juzgados como escandalosos por sectores sociales cuya vocería tomó la prensa conservadora local”,¹⁰² a tal punto que el escándalo se tornó político, frente a esta situación. “Débora Arango expresó un concepto, sin antecedentes en el medio artístico nacional, hoy muy citado a propósito de su pintura: “El arte, como manifestación de cultura, nada tiene que ver con los códigos de moral. El arte no es amoral ni inmoral. Sencillamente su órbita no intercepta ningún postulado ético”¹⁰³ Como efecto de la exposición del óleo adolescencia en el Museo de Zea de Medellín, Débora fue citada a la oficina de Monseñor García Benítez, el cual le prohibió que pintara más desnudos. Ante esto, la artista le contestó al prelado que si ya había llamado a Pedro Nel Gómez, quien también pintaba desnudos. El sacerdote al verse confrontado por la artista justificó a Pedro Nel en su condición de hombre, a lo que la artista le increpó que no sabía que existieran pecados de hombres y pecados de mujeres. Monseñor estuvo a punto de excomulgar a Débora por este cuadro.¹⁰⁴

Una línea refinada, segura y suelta, es la que podría definir el dibujo de Julio Castillo Maldonado; mediante unos trazos finos y precisos, crea formas y espacios que luego, como en una implosión calculada, llena por sectores con manchas, dirigidas mas no ordenadas, da forma a una cierta dualidad contradictoria en su estilo, reflejado a lo largo de su obra. En este, se puede apreciar lo concreto, pero también lo abstracto. Igualmente, se puede ver la exactitud que fluye dentro de lo difuso, creando de esta forma, unas atmósferas etéreas, como si la escena o la figura representada estuviera en un ambiente de ensoñación.

Julio Castillo Maldonado nace en 1928 en la ciudad de Pamplona, Norte de Santander, ciudad de clima templado y sosegada, muy apta para el desarrollo artístico. Posteriormente, inicia sus estudios en la escuela de Bellas Artes de Bogotá. En el año de 1947 participa en la exposición “Pintores Jóvenes” en la Biblioteca Nacional de Colombia, a partir de allí se registra una vida artística muy activa hasta el año de 1963.

¹⁰² Santiago Londoño Vélez, Débora Arango, 5.

¹⁰³ Santiago Londoño Vélez, Débora Arango, 5.

¹⁰⁴ Santiago Londoño Vélez, Débora Arango.



Imagen 16. Figuras. Julio Castillo Maldonado.

En su obra *figuras* se plasma todo el carácter de su obra, las líneas sencillas definen con precisión las formas naturales del cuerpo de las dos mujeres que se hallan desnudas, recostadas sobre una sencilla chambrana, ambas descargan el peso de su cuerpo en su pie derecho y en ambas el izquierdo está como apoyo que proporciona el equilibrio; en el extremo derecho del cuadro y actuando como fondo de la mujer que se halla mas a la derecha, hay una puerta, la misma mujer recuesta su mano izquierda sobre la espalda y hombro de la que está a su lado, a la izquierda; la mujer de la izquierda se encuentra recostada en la chambrana, allí se puede ver su antebrazo izquierdo apoyado; el cabello de ambas chicas se define mediante la mancha de tinta, un tanto dirigida, otro tanto dejada al azar; de esta manera se logra definir toda una actitud de sosiego y tranquilidad, ya que da la impresión de que las dos

mujeres discurren de una manera tranquila, en un espacio que muy bien pudiera ser el balcón de una casa de campo. Aunque muy característico de la obra de Julio Castillo, no hay elementos que permitan definir el espacio con precisión, sólo es la remisión producida por la escena dibujada. De manera similar, no hay referencias que permitan establecer un tiempo, pero da la sensación de que tampoco pudiera necesitarse. Es así como Julio Castillo Maldonado logra plasmar, con una línea precisa, lo que puede constituirse como el culo sosegado, el culo voluptuoso y robusto que discurre por la vida sin afán, de una manera tranquila, abstraída del tiempo y el espacio, como parece ser el lugar etéreo donde ocurre esta conversación.

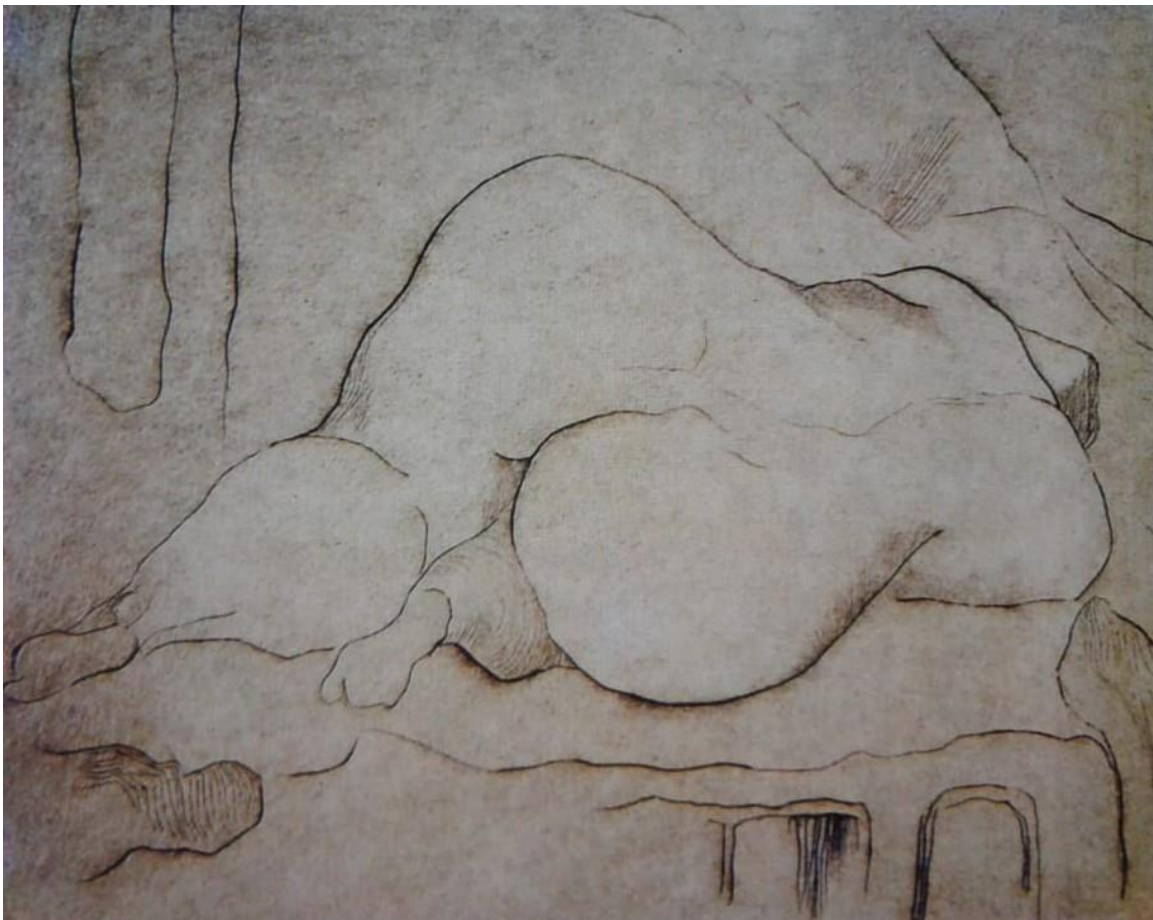


Imagen 17. Sin título. Gerardo Aragón.

El dibujo “Sin título”, elaborado por Gerardo Aragón, muy representativo de su obra y caracterizando de una manera general a esta, oscila entre un figurativismo en el cual, el volumen de las formas femeninas, adquiere un carácter telúrico y un abstraccionismo que poco a poco supera sus propios límites. Clasificada dentro del periodo modernista de la segunda mitad del siglo XX, e inscrita como parte del arte colombiano de los años sesenta, la obra de Aragón parte de su concepción acerca de la figura femenina y el paisaje, y sobre todo como, estas dos clases de figuraciones, pueden actuar cuando se producen fusiones entre ambas.

Es por ello que, en un dibujo de Aragón, como el que se nos enseña en la imagen, se puede apreciar una mujer acostada en su lado derecho, a la cual sólo se le puede ver las plantas de los pies, las piernas, el culo y la espalda. Dada la perspectiva elegida del dibujo; adquiere significativa relevancia, ya que en la obra se muestra un cuerpo con las proporciones hiperbolizadas, de tal manera que el mismo cuerpo se vuelve paisaje, se fusiona y se convierte en otra cosa. Este resultado metamórfico fue el que quizá, pudo observar el artista, de tal manera que le sirvió como punto de partida, como piedra angular, para el desarrollo de sus procesos creativos.

A través de la expresión proporcionada por los diferentes calibres de unas finas y precisas líneas, el artista define las formas y pone en primer plano un culo de gran tamaño que, dada su posición, redondeces y sinuosidades; muy bien podría percibirse como una gran montaña, la cual termina configurándose como paisaje mediante las líneas que definen los pliegues de lo que podría ser la lencería del mueble que soporta el cuerpo yacente y unos cortinajes al fondo.

De esta manera, Gerardo Aragón, genera sus paisajes mentales, plasma sus experimentaciones y hace un despliegue de toda su fuerza creativa, generando unas mixturas casi que aleatorias, tanto de forma, como de color. En su obra es posible evidenciar, que su principal interés radicó en sus inquietudes artísticas; ya que él, tanto como su obra constituyen una cuasi abstracción del mundo real.

CAPITULO III

CONTEMPORANEIDAD Y NUEVOS MEDIOS.



Imagen 18. Antanas Mockus enseña el culo en el teatro de la Universidad Nacional sede Bogotá.

LA EXHIBICIÓN DE UN CULO COMO PERFORMANCE GENERADOR DE UNA GRAN TRANSFIGURACIÓN SOCIAL.

En 1993, el entonces rector de la Universidad Nacional de Colombia Antanas Mockus asistía a la inauguración del encuentro nacional de artes de dicha institución, a la hora de pronunciarse frente a los asistentes a dicho encuentro, en su mayoría estudiantes, estos lo abuchearon en un intento por manifestar su inconformismo en relación a diferentes políticas instauradas en dicho claustro, ante la imposibilidad de obtener atención y silencio por parte del público, el cual había sido solicitado previamente varias veces, el académico se da vuelta a la tribuna, se baja los pantalones, abre sus nalgas, enseñando de esta manera su blanco culo, los asistentes se quedaron absortos ante este acto que a través de una grabación sería filtrado y divulgado por los medios de comunicación, la descalificación del acto no se hizo esperar y algunos personajes públicos de la academia, el gobierno, y los medios de comunicación se manifestarían solicitando la destitución del rector, “Mockus respondió con su renuncia, con

lágrimas, pero antes le dejó a un noticiero una sonrisa y comparó su acción plástica con un análisis rayano en el formalismo: su representación “tenía el color de la paz”, “blanco”, como la piel caucásica heredada de su madre, una artista lituana.”¹⁰⁵ En esta intervención documentada por el portal *Contraesfera*, Mockus califica su acto como una acción plástica, como representación ejecutada en el marco de un encuentro artístico, indudablemente Mockus se encontraba actuando como artista performático, sabía muy bien lo que hacía y lo que pretendía lograr con su acto artístico, Mockus habría participado ya varias veces con actos performáticos similares en busca de acciones pedagógicas, así que estaba muy consciente de su acto como creación artística. El hecho cierto es que debido a este evento, el personaje se popularizaría a través de los medios a través de todo el país, situación que lo colocó en un nivel de popularidad alto y lo logró posicionar como referente para una gran cantidad de personas que vieron en él y en su acto una persona honesta, sin cubierta, como su culo exhibido, y como tal una persona idónea para ejercer la alcaldía de Bogotá, cargo al cual aspiró en el año de 1994, con tal éxito que llegó con cerca de un millón de votos, la sociedad bogotana se hallaba un tanto hastiada de las prácticas políticas tradicionales que al igual que en el ámbito nacional siempre resultaban involucradas con escándalos de clientelismo, corrupción, y sobre todo de infiltraciones del narcotráfico en toda clase de estamentos nacionales. En oposición a este ambiente, Antanas Mockus se mostraba como una nueva alternativa, debido a su forma de hablar honesta, transparente, aunque un poco ininteligible debido a sus tecnicismos, no obstante, es posible asumir que fue la enseñanza de su culo la que le daría tal popularidad. En todo caso el portal de reflexión y análisis artístico *Contraesfera* señala el acto de exhibición de culo del rector Mockus como el inicio de su carrera artística, en un ambiente en el que el narcotráfico permearía muchos estamentos del estado, un culo al desnudo, sería mal visto, varios altos dignatarios del país saldrían a solicitarle la renuncia, mientras el país continuaba sumido en un fuerte conflicto interno. Mockus además de ganarse la alcaldía de Bogotá, participaría más tarde con otras obras en diferentes espacios artísticos, tal como la bienal de Berlín, Mockus como político – artista, sería un transformador, devolvería la confianza en los procesos políticos a millones de ciudadanos, a través de sus procesos pedagógicos y performáticos implantaría un nuevo

¹⁰⁵ “Mockus artista”, [*esferapublica*] backup, 5 de agosto de 2012, <https://contraesfera.wordpress.com/2012/08/05/mockus-artista/>, accesado 3/4/2020.

orden de pedagogía ciudadana que redundarían en una mejor cultura, casi que es posible afirmar que sería el inicio de una fuerte corriente de cultura ciudadana en el país. Mockus en todo caso podría ser catalogado como un artista del performance, muy amigo de realizar acciones de gran impacto en la ciudadanía. El portal citado reseña la definición que Mockus hace de sí mismo en su rol de artista: “Mi idea del artista es la de alguien que en una celda de prisión, toma una tiza y dibuja un borde para definir su espacio; es una persona que tiene más restricciones de las que normalmente aparenta. Pero al definir esas restricciones por cuenta propia se libera a sí mismo.”¹⁰⁶

BERNARDO SALCEDO

Un par de glúteos guardados en una maleta, casi que irreconocibles como tales porque quizá siendo miembros de un solo cuerpo no se encuentran unidos, se podrían asemejar a un par de trozos de madera, un compartimiento para cada glúteo, en correspondencia simétrica, el glúteo derecho, en el compartimiento derecho y el glúteo izquierdo en el compartimiento izquierdo; ambos compartimientos, independientes el uno del otro, ocupan el centro del sector inferior, del ala derecha de una maleta, que se encuentra abierta en un ángulo de aproximadamente sesenta grados, la maleta se encuentra cuidadosamente colocada en el piso sobre un casi imperceptible soporte, y se encuentra dispuesta de tal manera que las cerraduras quedan frente al espectador, como si fuera el cajón y la puerta de una nevera entreabierta.

Ambos compartimientos de la maleta se encuentran subdivididos en casillas de diferentes tamaños, todo dependiendo del miembro corporal que alojan; a lado y lado de los glúteos por ejemplo hay dos pares de compartimientos dispuestos en columna, alojando lo que parecen ser parte de los antebrazos, al lado derecho, y lo que podría ser parte de los pies, al lado izquierdo; del centro hacia la parte superior de esta misma ala, justo en el centro de este sector se encuentra lo que constituye un rostro, atravesado transversalmente por un surco, al lado derecho del encajonado donde se encuentra el rostro, uno encima del otro, hay dos rostros más, dos caras, que parecen corresponder al mismo individuo, un tanto hierático e inexpresivo; en el lado izquierdo cuatro compartimientos alojando cuatro orejas, dispuestas

¹⁰⁶ “Mockus artista”, [esferapublica] backup, 5 de agosto de 2012, <https://contraesfera.wordpress.com/2012/08/05/mockus-artista/>, accesado 3/4/2020.

de manera asimétrica; encima del encajonado que aloja el rostro, hacia el centro del ala de la maleta, se halla un maletín de mano, que a su vez aloja un miembro; en la otra ala de la maleta, la del lado izquierdo, del centro hacia abajo, el encajonado que ocupa toda esta mitad, aloja la cara de lo que constituiría el tórax y el abdomen de un sujeto masculino; de esa misma mitad hacia arriba hay un vacío que no ocupa todo el ancho del ala de la maleta sino lo que podrían ser tres terceras partes, y ya hacia arriba en la parte superior de esta ala, un cubo rectangular, con un asa de maleta y en su lado izquierdo remata, no en superficie plana, sino en el perfil de nariz y boca de lo que muy bien podría ser el mismo sujeto representado en los rostros. Toda esta disposición pintada de un color blanco esmaltado.

De esta manera, el artista Bernardo Salcedo configura el que sería uno de sus ensamblajes, denominado *El Viaje, El Enmaletado*, del año 1975, el cual en la actualidad hace parte de la colección del Museo del Banco de La República, y por medio del que a través de una maleta entreabierta, llena de miembros corporales, hace referencia al culo desmembrado, violentado y descuartizado que comenzaba a verse en los reportajes de prensa, como producto de nuevas formas de violencia, más crudas y despiadadas, generadas por el fenómeno del narcotráfico y las vendettas entre clanes de traficantes.

Esta obra, muy seguramente, hace alusión al suceso del enmaletado, acaecido en la ciudad de Cali el 21 de octubre de 1973, en el cual se guardan un par de maletas en la bodegas de una empresa de transporte de pasajeros intermunicipales; un día antes habían sido despachadas desde la ciudad de Bogotá, por un sujeto ataviado de forma misteriosa, que naturalmente no hubo de abordar el autobús y que de igual manera nadie se percató de dicha situación, el nauseabundo olor sería el encargado de encender las alarmas de los empleados de la bodega de equipajes, que no dudarían en dar aviso a las autoridades, las cuales se llevarían una tenebrosa sorpresa al abrir el equipaje, y encontrar allí las bolsas llenas de miembros corporales, dispuestos de una manera similar a como Salcedo las hubo de organizar en su ensamblaje.

No sería este el primer ensamblaje de objetos de Salcedo, desde el año de 1965, año en el que se graduó como arquitecto de la Universidad Nacional, ya venía experimentando con acoples de elementos y cajas con objetos significativos saliendo de estas, y a partir de allí continuaría con sus creaciones encajonadas, hecho que le permitió ser conocido como el artista de las cajas. A Salcedo se le tiene como el precursor del arte conceptual en Colombia, debido a su creación de Ready Mades, a los collages con los que hubo de comenzar su carrera artística, fue uno de los expositores de obra claramente Pop, tanto en el aspecto conceptual como en el iconográfico en Colombia; en el salón Intercol de Arte joven del Museo de Arte Moderno en 1964, Bernardo Salcedo expuso su obra por primera vez, y precisamente se trataba de un collage en el que utilizaba imágenes publicitarias.¹⁰⁷

Salcedo fue un artista bastante comprometido con su espacio y con su tiempo, ya que muchas de sus obras constituyen reflexión, y hasta quizá denuncia de los convulsos momentos sociales y políticos por los que se encontraba atravesando el país; sin lugar a dudas, debido esto, a su formación complementaria en Sociología y Antropología. De igual manera tuvo que haberse comprometido en el estudio de las vanguardias artísticas, que por la misma época terminaban de consolidarse en el mundo, y aún no se comenzaban a conocer en Colombia, lo que hizo del maestro Salcedo un artista cosmopolita y global que coadyuvaría a llevar el arte colombiano a otro nivel, al nivel del conceptualismo.

JUAN CÁRDENAS

Nacido en la ciudad de Popayán en 1939, descubrió su vocación artística a la temprana edad de 12 años en una visita realizada al Museo Metropolitano de Nueva York en compañía de su hermano y guiados por su padre.¹⁰⁸ Allí, en plena observación de la pintura *El cantante Español* del impresionista Édouard Manet, experimentaría la epifanía, quizá por el expresivo gesto del personaje representado, o tal vez por cierta identificación artística musical hallada en la guitarra que sostiene el cantor, ya que el pintor tuvo cierta inclinación vocacional por los violines; tanto así, que llegó a instalar su propio taller en el que trabajaba

¹⁰⁷ Eduardo Serrano, *Cien años de Arte Colombiano* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1985), 175.

¹⁰⁸ Juan Gustavo Cobo Borda, *Juan Cárdenas* (Bogotá: Seguros Bolívar, 1991), 7.

de manera alternativa como luthiere, allí realizaba restauraciones de violines antiguos los cuales fueron plasmados de manera recurrente en sus pinturas.

Graduado de Bellas Artes en la Escuela de Diseño de Rhode Island, ya que su familia había emigrado a los Estados Unidos en 1947 cuando Cárdenas contaba con tan solo ocho años, llevó a cabo sus estudios artísticos entre los años de 1958 a 1962, como destacado dibujante uno de sus intereses principales fue el cultivo de las habilidades técnicas; para él, un buen desarrollo técnico conduciría necesariamente a un buen discurso, el hecho recíproco no habría de tener lugar, es decir un buen discurso no conduciría necesariamente a un buen desarrollo técnico; por ende, a una obra satisfactoria, situación que no es la ideal para un artista.

En sus cuadros es posible notar la influencia de diversos artistas, quizá desarrollando experimentaciones, exploraciones artísticas que coadyuvarían a configurar su propio lenguaje; su *Paisaje Sabanero* de 1983 por ejemplo, evoca tanto a los impresionistas como a los mismos pintores de la llamada escuela de la sabana como Roberto Páramo, en su obra *Bodegón* de 1987, es posible notar el acercamiento al movimiento cubista, en tanto que en *Pintor y nube* de 1986 hace una clara referencia a René Magritte; en *R. Puyana y A. Segovia* de 1991 hay una clara alusión al clasicismo, mientras que en obras como *La tentación de San Antonio* de 1989 y *Le Christ de Boyacá* de 1989, se aprecia un fuerte influjo del movimiento surrealista, específicamente el estudio de Salvador Dalí.

Sin embargo, serían Joseph Albers, con sus trabajos de homenajes al cuadrado, y Edward Hooper, los que de manera predominante ejercieran influencia sobre el pintor; el primero, Joseph Albers, le permitió:

La reflexión sobre colores que reaccionan de modo físico creando atmosferas cuyas vibraciones nos afectan. Tonos complementarios que suscitan la ilusión de la luz. Busca entonces utilizar ideas abstractas como esqueleto básico de su indagación y sobre ellas, procede a desplegar la anécdota realista.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Cobo Borda, “*Juan Cárdenas*”, 1991:7.

Y por parte de Edward Hooper, “mantiene la sugerente claridad con que este evoca momentos vividos con tal fuerza que sin haber estado allí se comparten con desgarradora nostalgia. Ese ámbito encantado al cual sólo a través de la pintura podemos volver”.¹¹⁰

En su obra pictórica es posible apreciar estas influencias, pero también otras tantas más, es factible apreciar la copiosa apropiación de diversos estilos artísticos y tendencias de la historia del arte. Diversidad que también se hace presente en los géneros pictóricos adoptados por el artista a lo largo de toda su producción artística, tan variada que en ella podemos encontrar pintura histórica, de género, costumbrismo, bodegón, paisaje, alegorías; siendo mucho más recurrente y nutrida la pintura de estudio, y de gran abundancia el autorretrato y naturalmente la figura humana.

De meticulosa rigurosidad al momento de estructurar sus composiciones, el artista configura sus pinturas de una manera rígida, meditada y geométrica, con una clara tendencia hacia las asimetrías, las cuales logra equilibrar mediante elementos plásticos, que oscilan desde figuras humanas al manejo magistral de luces y sombras, que muchas de las veces conforman proyecciones sobre tapias; por lo general es una franja - tapia la que constituye la línea de horizonte que define y distribuye el espacio pictórico.

Podría pensarse que debido a su abundante producción exploratoria de estilos y movimientos adscritos a la historia del arte occidental, su clara fidelidad a sus más importantes influencias y su recurrente interés en el tema del autorretrato y pintura de estudio; el artista sería un marginado de su espacio y de su tiempo, un enajenado de la convulsa situación social por la que hubo de atravesar el país en los años ochenta y noventa; años que por demás, serían los más prolíficos de la carrera del pintor y en los cuales el narcotráfico, las guerrillas y la impotencia del estado por controlar estos fenómenos de violencia, sumían al país en una insondable debacle.

Y tal parece que así pudo ser, ya que no son muchos los registros que se tienen sobre la obra del autor que signifiquen, representen, o den cuenta de alguna intención o compromiso con documentar, registrar o denunciar hechos que hayan acaecido en el territorio, y además, hayan sido contemporáneos al desarrollo de su obra, sin embargo, es

¹¹⁰ Cobo Borda, “*Juan Cárdenas*”, 1991:7.

posible mencionar por lo menos dos pinturas, *El Ocaso* y *Atardecer Sabanero* ambas de 1991. Las dos obras habrían sido desarrolladas por el mismo tiempo, es posible evidenciar este hecho, además de su año de producción, por la paleta de colores y el tema; quizá en aquel momento el artista optó por echar un vistazo fuera de la burbuja y seguridad ofrecidos por su estancia y otorgar una mirada a la cruda realidad del país, o tal vez decidiría realizar experimentaciones alrededor de un nuevo tema, tomando como referente a algún pretérito pintor como Alejandro Obregón, quién en algunos años atrás, específicamente en 1962 hubo de realizar una obra de estilo similar.

Son dos las obras del artista que se constituyen como objeto de estudio para la presente investigación, *Tres mujeres* de 1989 y *Autorretrato de frente* de 1990; ambos, óleo sobre papel- madera; y también, en ambos, es un mesurado, estilizado y joven culo el que ocupa la zona central del cuadro, como si constituyeran un punto de fuga, desde el cuál se desprenden los demás elementos.

En *Tres mujeres* de 61,5 x 46 cms. La mujer que ocupa el centro se halla recostada en una balaustrada, apoya en esta su brazo izquierdo, quedando en una posición de escorzo en pie, se puede apreciar su brazo derecho, levemente inclinado como si estuviera acomodando algo con su mano, la mujer se encuentra de espaldas al espectador, observando lo que acomoda según el ángulo en que se puede apreciar tiene su cabeza, su punto de apoyo con el piso es la extremidad inferior izquierda, teniendo la derecha levemente inclinada hacia adelante como lista para dar un paso, en esta posición es su culo, desnudo, enmarcado en un ligero sostenido a la cintura, el protagonista; el cuadro se divide en dos, por medio de una línea de horizonte, que se despliega unos centímetros por encima de la balaustrada, la cual proyecta su sombra sobre el piso, sobre la línea de horizonte y al fondo, unos grises nubarrones, estratocúmulos, cargados, entre grises y blancos, ocupan tres tercios de la zona superior del cuadro, sobre un cielo azul pálido que otorga un clima de calidez a la obra; al costado derecho, tanto de la mujer del centro, como de la obra, generando una asimetría en esta, se encuentran las otras dos mujeres, la que está más cercana a la mujer del centro, se encuentra de espaldas también, de pie, unos centímetros más cerca al espectador y levemente girada sobre su eje hacia su izquierda, pareciera observar lo que manipula la mujer del centro, inclusive pareciera que de igual manera lo manipulase, dada la posición del brazo izquierdo,

el cual solo se puede observar hasta el codo. Le sigue a su derecha la tercera mujer, la última esta se encuentra completamente desnuda, sin liguero, a diferencia de las otras dos, no se encuentra totalmente de frente, esta girada a 45 grados, con mano a la cintura, como observando el mismo objeto que manipula las otras dos, se le pueden observar sus senos, proporcionales a un cuerpo delgado, joven; esta mujer tiene el cabello corto, a diferencia de las otras dos que lo llevan al cuello.

Autorretrato de frente de 1990, es una pintura de estudio, genero muy característico del pintor; igual que en el cuadro anterior la centralidad de la imagen es tomada por un culo, pero esta vez no se encuentra desnudo, esta vestido con una tanga negra, de igual manera la mujer personaje tiene ligueros negros y se encuentra apoyada sobre la pierna derecha, esta agachada de tal manera que solo se puede apreciar una parte del torso, como si la cadera tuviera como cabeza un muñón, al lado derecho de la mujer se puede ver una silla con una mesa enfrente sobre la cual hay papeles, a su lado izquierdo se encuentra el pintor parado de frente al espectador, sostiene la paleta con la mano izquierda, mientras que en la derecha sostiene un trapo; se encuentra vestido con una bata de color verde oliva sobre una camisilla, calza sus pies con pantuflas, a su derecha, margen izquierda del cuadro, hay unos elementos propios del estudio, unos marcos colocados en el piso y recostados sobre una pila de cubos o cajas; a la altura de la nuca del autorretrato del pintor, detrás de este, hay una pared de fondo en la cual se halla un estante con libros y un cuadro colgado, el cuadro es oscuro sobre una pared blanca, sobre la cual a su vez, caen unos rayos de luz que salen de una ventana que se encuentra ubicada en la esquina superior izquierda del cuadro.

El pintor se halla en una actitud de quietud, parece no inmutarse, se halla de pie y quieto, con una indumentaria que le proporciona comodidad, como la que le es dada por su estudio, parece solo observar. De manera similar los espacios en sus pinturas parecen tener la misma atmosfera, de quietud y sosiego, como los dos culos referenciados, uno desnudo, otro semidesnudo, pero igual ambos sosegados, sin inmutarse frente a la convulsa situación del país, el cual se hallaba experimentando transformaciones a todo nivel, social – político, los culos dando la espalda a los hechos, quizá como la actitud del pintor mismo en su pintura.

LUIS CABALLERO



Imagen 19. Carboncillo sobre papel. 105 x 75 cm. 1984.

La fuerza de su trazo se puede percibir en el papel. De manera singular en el arte colombiano, es posible sentir el disfrute, el placer táctil generado por la acción del dibujo, a través de la sensación transmitida por el ojo. Las líneas gruesas y certeras definen los cuerpos masculinos, las contorsiones, las sensaciones. Por vez primera se representa el cuerpo desnudo masculino en un ámbito no académico, ni siquiera como objeto visual. Es posible

percibir el cuerpo, como objeto de deseo, en los dibujos, pinturas y grabados de Luis Caballero. La línea es libre y contundente, y a través de esta, el artista fluye en su expresión, como la línea misma. La fuerza empleada en la elaboración de las figuraciones, queda allí, impresa, como dibujada también, y es manifiesta en la tensión de los músculos, finalmente el artista, se vale de la mancha, para con esta, completar el cuerpo sin completarlo.

El culo de Luis Caballero es un culo osado, fuerte y desafiante. En una Colombia de los años sesenta, setenta y ochenta; aún permeada por unos valores hipócritamente mojigatos, sobre todo en lo que a las libertades sexuales se refiere, Caballero irrumpe con sus imágenes de pasión homosexual masculina, directo y sin titubeos; no obstante dicha irrupción, de manera muy inteligente, se va dando de forma mesurada, gradual y paulatina, en concordancia quizá, con la búsqueda permanente de su propia e íntima expresión artística, y apoyada sobre todo en los ochentas, de la incursión de los elementos de la cultura Pop.

Caballero logró hacerse a un lugar en el podio de los más prominentes pintores de su generación a una temprana edad, cuando contaba con tan solo veinticinco años, en 1968, al hacerse al primer premio de la I Bienal de Arte de Coltejer celebrada durante ese mismo año, con una obra totalmente salida de formato, la cámara del amor. Descollando con sus pinturas, en las cuales son fácilmente perceptibles sus referentes, los artistas ingleses Francis Bacon y Allen Jones, el pintor es beneficiario de comentarios favorables por parte de la crítica de su tiempo.

Sobre todo, en su obra de los años sesenta, son claras y notorias sus influencias; en los cortes abruptos de las geometrificaciones, en las deformaciones; en la connivencia entre las formas directas y las insinuadas, en la búsqueda de los equilibrios tonales y de composición; todos y cada uno de estos elementos plásticos, aportando, como lo reza la teoría de sistemas, de la parte al todo, formando un todo tan potente, que al final no haya equivalencia en la suma de sus componentes.

A propósito de sus referentes, y la proyección de estos en la obra del artista, la crítica Argentina Marta Traba escribiría:

...Su pintura descendía en cambio, de una manera bastante directa, de dos ingleses, el pintor 'pop' Allen Jones y el pintor neo-figurativo Francis Bacon. A Jones lo unía un gusto definido por las formas en primer plano, recortadas, dispuestas con gran economía de dibujo sobre zonas simples de color; es decir, lo unía una relación menor, si consideramos así la gramática formal usada por Jones con gracia y desparpajo, para mostrar fragmentos de cuerpos. Con Bacon, en cambio, existía una relación más íntima y profunda. El propio Caballero escribe en 1973: 'Bacon fue para mí, hace diez años, un gran choque y una gran influencia. El choque fue el descubrimiento de la pintura como comunicación, más allá del juego estético, más allá del cuadro bien hecho y sin necesidad de explicaciones al margen o de notas críticas. Quise entonces apoderarme de su lenguaje, y con su lenguaje me vi obligado a decir lo que él decía y no lo que yo sentía... Y pinté como Bacon porque vi y sentí a través de él: pero la visión, el sentimiento y el lenguaje eran suyos, no míos. El uno implicaba el otro y en el momento en que me sentí distinto tuve que empezar a inventar mi propia pintura'...¹¹¹

Así, de esta manera, se comenzarían a fraguar los cimientos de lo que sería la expresión pictórica de Luis Caballero, de su evolución desarrollada, hasta el mismo momento de su prematuro deceso; de la imitación, como el mismo lo afirma, de la obra de Francis Bacon o quizá de una especie de hibridación de las obras de Bacon, Jones y Willem De Kooning, pintor al cual tuvo la oportunidad de conocer a través de su obra, mientras adelantaba estudios en la Academia La Grande Chaumière y comenzaba una relación con la pintora Terry Guitart con quien terminaría contrayendo matrimonio.

¹¹¹ Marta Traba, fragmento de texto en el prólogo del libro *Me tocó ser así*, de Luis Caballero, Editorial La Rosa, Bogotá, (1968); citado en "Luis Caballero Homenaje", *100 Libros Libres*, Villegas Editores, Bogotá. <https://www.100libroslibres.com/luis-caballero-homenaje-aparte-del-texto-escrito-por-marta-traba#titulo>

Posteriormente, y como consecuencia de la maduración natural del proceso de evolución del pintor, Caballero comenzó a migrar su pintura desde la hibridación pop - baconiana, hacia una especie de género de representación clásica del cuerpo; un tipo de renacimiento, en el cual, los cuerpos carecían de rostro y las parejas cuya interacción se tornaba un tanto difusa, se entrelazaban en lo que sería un acto de fuerte interacción sexual o un enfrentamiento. Y de esta manera se constituiría pues, la particular expresión, que para la posteridad, alcanzaría a desarrollar Caballero, en su corta, pero fructífera carrera artística, dejando con ello, un importante legado artístico y pictórico para la historia del arte del país.

DARIO MORALES



Imagen 20. Mujer acostada en colchón. Darío Morales. 1974.

La línea de horizonte divide el cuadro en dos planos longitudinales, toda la escena de este cuadro ocurre en el plano superior; se trata de la pintura *Mujer acostada en colchón* del pintor Darío Morales, elaborada en el año de 1974; el plano inferior, si fuera en si mismo un cuadro, enseñaría solo la segunda mitad, la de abajo, de un colchón a rayas puesto en el piso, con sus pliegues generados por las costuras y los botones; eso sí, demostrando magistralmente las habilidades plasticas del artista; el uso y manejo de la luz, realizando los claroscuros de la parte inferior del colchón y una notable exactitud en el dibujo, que lo posiciona como uno de los pintores realistas mas destacados del país en los años setentas.

El plano superior es el que define practicamente el cuadro; en el, una mujer, dando la espalda, yace desnuda sobre el colchón, que no se encuentra extendido del todo, sino que se pliega, generando con ello una superficie sinusoidal; la mujer allí, sobre esta particular disposición del colchón, adquiere una postura no menos peculiar; contorsionada, sobre un monticulo generado por el pliegue del colchón, apoya su torso en la sección superior izquierda de este y su cabeza en el suelo; de la cabeza, solo es posible apreciarle una trenza, que en forma de corona, le cubre la parte posterior de esta; dada la posición, no es posible verle sección o miembro de las extremidades superiores, ni brazos, ni antebrazos; luego el torso, en su torsión, deja ver las sombras de algunas costillas; y yá, hacia el centro del cuadro, una gran nalga, en toda su majestad, que distribuye la pierna izquierda en diagonal, hacia el centro derecho del cuadro y la pierna derecha hacia la parte superior, aunque solo es posible apreciar un fragmento de manera longitudinal de esta, ya que es el gluteo derecho, el que logra absorber la mirada del espectador; la parte superior del cuadro es atravesada de un lado al otro por una cenefa, que a su vez, sirve de soporte de un cable eléctrico que también de un lado al otro atraviesa por allí todo el espacio, remata en una caja que soporta un tomacorriente, del cual se desprende otro cable que allí se encuentra enchufado.

De esta manera, Darío Morales crea su universo pictórico; configura sencillos espacios, en los cuales el desnudo femenino se constituye como el principal protagonista; explora con objetos, sean palanganas, poncheras o jarrones; juega con los fondos, usando diferentes espacios y diversas iluminaciones, pero estos elementos vienen a ocupar un papel antagónico; siempre la constante en la obra del pintor es el cuerpo femenino, el cual es magistralmente representado en este corpus de obra. Y no ha de ser para menos, ya que basta

con observar en conjunto unas cuantas piezas del artista, para apreciar las diferentes exploraciones que este hace del cuerpo, retratándolo en posiciones que difícilmente podría sostener una modelo por un largo período de tiempo; el juicioso estudio anatómico innegable, y sobre todo el traslado de este conocimiento a lo pictórico.

La obra de Morales suscita pasión, y alcanza a revelar la vehemencia con la cual este abordó cada una de sus creaciones. Es necesario resaltar la cuidadosa filigrana empleada en la representación, y el acendramiento en el realismo; sean escorzos, perspectivas o espaldas. Utiliza magistralmente las sombras para definir los límites de los músculos, y dar perfecta cuenta de su esmerado estudio del sistema óseo en particular y de la anatomía en general; conocimiento pictórico que viene a constituir la quintaesencia de sus bien logrados cuerpos; de manera similar, alcanza una expresión de autenticidad a través de las texturas obtenidas en sus cuadros; sean las de los cuerpos, evidenciadas en la piel y los elementos capilares como pelo y bellos; o bien sean las de los elementos escenográficos empleados, como los tejidos de las sillas, las sillas mismas, telas, transparencias o materiales.

Dario Morales tuvo una vida artística fecunda, ya que en el breve lapso de su existencia, logró la creación de un número significativo de obras; de tal calidad, que lo lograrían posicionar como uno de los artistas del desnudo femenino más destacados en el siglo XX, en el ámbito de la historia del arte nacional. Nació en la ciudad de Cartagena el 6 de agosto de 1944 y murió en París el 21 de marzo de 1988. En el año de 1956, cuando contaba con apenas 12 años, ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Cartagena, y debido al talento con el que a esta temprana edad comenzó a descollar, mediante la participación en exposiciones, obtuvo el apoyo suficiente para continuar sus estudios de manera profesional en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional en 1962.

Una vez allí, y en concordancia con la natural búsqueda de identidad artística y pictórica que corresponde a un creador, Morales hubo de experimentar con diferentes medios y géneros. Utilizó el bodegón por ejemplo, para ir y venir entre la figuración y la abstracción; teniendo como influencia por demás, a algunos importantes representantes del movimiento abstraccionista, con los cuales solía mantener relación, como con Carlos Granada, quien inclusive fungió como su profesor y Alejandro Obregón. El abstraccionismo ya desde los años cincuenta había dado sus primeros pasos, desarrollando un par de exposiciones

pioneras, y por la época comenzaba a posicionarse con más fuerza, soportado en la producción artística de Edgar Negret, Guillermo Wiedemann y Juan Antonio Roda entre otros.

A partir de estos trabajos, Morales comenzó a experimentar con las representaciones del cuerpo femenino, aunque según el mismo expresa, desde niño había estado dibujando el desnudo, “Yo he pintado desnudos desde niño. Recuerdo que dibujaba a las muchachas del servicio. Siempre desnudas. No, yo no las había visto así. Las dibujaba como yo imaginaba que eran”.¹¹² Comentario que claramente, permite inferir, que el cuerpo que se repite, una y otra vez, más de las veces, en la obra de Morales, quizá representa un cuerpo de mujer idealizado.

No obstante el pintor continuaría experimentando con otras técnicas, como el grabado o la tinta sobre papel por ejemplo; pero siempre alrededor del problema del desnudo femenino, este vendría a consolidarse como su tema, en el año de 1968, momento en el que se trasladaría hacia la ciudad de París, en Francia; a adelantar estudios con el auspicio de una beca- crédito otorgada por el Instituto Colombiano de Estudios Técnicos en el Exterior, ICETEX y en la cual comenzaría a trabajar sobre una representación del cuerpo femenino más pulcra, fidedigna y realista, cualidades que constituirían el sello de este artista, que a pesar de su corta existencia, le bastaría para dejar su impronta en los anales de la historia del arte Colombiano.

¹¹² Gustavo Tatis Guerra, “Dario Morales, 25 años después”, *El Universal, Suplemento dominical*, 24 de marzo de 2013, <https://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/2013/03/24/dario-morales-25-anos-despues-gustavo-tatis-guerra>, accedido el 10/7/2022

LEONARDO AGUASLIMPIAS FELDRICH



Imagen 21. Leonardo Aguaslimpias Feldrich en su estudio en Barranquilla.

Pintor activo que trabaja y reside actualmente en la ciudad de Barranquilla en un cuarto modesto que le sirve a su vez de taller; de origen humilde, nació de manera prematura, sietemesino, en la ciudad de Quibdó, capital del departamento del Chocó, el 22 de diciembre de 1966, creció en Barranquilla, su inclinación vocacional inicial fue hacia las artes y los oficios creativos a través de la arquitectura, pero este sueño se vería truncado por dificultades económicas que presentaría su hogar.

En algún momento de su juventud y en atención quizá a circunstancias propias de su entorno, halló una alternativa y decidió encaminarse por el deporte del boxeo, actividad que le aportaría disciplina a su formación a tal punto que llegó a ser campeón mosca, alcanzó a disputar 98 peleas como aficionado, de las cuales perdió 6; y 12 como profesional de las cuales fue derrotado en dos oportunidades, como se menciona en un artículo biográfico publicado en el portal periodístico caribeño La chachara.org¹¹³ pero también este sueño se iría a la lona en el que fuera su ultimo combate significativo el 30 de octubre de 1982, cuando contaba con tan solo 15 años, y casi como una epifanía, serían unas exuberantes nalgas

¹¹³ Francisco Figueroa, “El misterio de la desaparición del pintor Leonardo Aguaslimpias”, *La Chachara.co*, 22 de julio de 2013, <https://lachachara.org/el-misterio-de-la-desaparicion-del-pintor-leonardo-aguaslimpias/>, accesado el 10/7/2022

pertenecientes a una mujer de raza negra, la modelo encargada de enseñar en el ring la paleta con el número del round que a continuación comenzaría, el ocho, las que actuarían como elemento distractor que haría que recibiera el tren de golpes que lo derribaría en un nocaut, lo dejara inconsciente, y que al despertar y luego de que los medios en cabeza del periodista Fabio Poveda Márquez, lo descalificaran como joven promesa boxística debido a su “mandíbula de cristal”; esos glúteos hasta ahora inolvidados, se convertirían en la musa de la inspiración de su pintura, hecho que lo convertiría en uno de los pintores contemporáneos de voluptuosas nalgas del arte Colombiano.

Al respecto de su pintura el pintor colombiano, observa: “Desde entonces tomé como punto de inspiración las caderas de la mujer de mi etnia, pero aumentándole el volumen, empleando un lenguaje visual hiperbólico, lleno de respeto y estética”, el nobel de literatura Gabriel García Márquez elogiaría su obra señalando: “Leonardo es un convencido de lo que hace. Ahí radica el éxito de su pintura”.¹¹⁴

Leonardo Aguaslimpias es un pintor que ha contado con la favorabilidad de la crítica, debido a su autenticidad, a su lenguaje y a su expresión idiosincrática a través del uso del color, además del comentario ya citado por parte del nobel de literatura colombiano, ha contado con críticas y reconocimiento por parte de “Samper Pizano, Obregón, William Ospina” según lo menciona el portal comercial Artelista, que de igual manera señala que el artista se ha caracterizado por pintar exclusivamente mujeres de raza negra, desnudas en su mayoría, expresando sensualidad, fuerza, originalidad, raíces, tradiciones.¹¹⁵

De esta manera Leonardo Aguaslimpias se constituye como un artista genuino en el ámbito nacional, demuestra buen estudio de la anatomía humana, cualidad que se refleja en la seguridad del trazo de las gruesas pinceladas con que logra definir las siluetas femeninas que tanto gusta pintar, la exageración que hace del culo femenino es muy bien lograda, ya

¹¹⁴ Fausto Pérez Villareal, “Leonardo Aguaslimpias, De la lona a las pinceladas”. *La Ola Caribe*, 2018,

<https://laolacaribe.com/leonardo-aguaslimpias/#:~:text=Leonardo%20Aguaslimpias%20Feldrich%20naci%C3%B3%20en,estrechez%20econ%C3%B3mica%20en%20su%20hogar>, accesado el 10/7/2022

¹¹⁵ <https://www.artelista.com/obra/2590966582121021-modelando-en-la-silla.html>, accesado el 10/7/2022

que logra acoplarse al resto de la anatomía femenina sin que sus figuras se vean deformes o monstruosas, sino que conserven la sensualidad con las que el autor las puede concebir,

A través de las sombras creadas con unas policromías que logran equilibrar el cuerpo femenino, que por lo general ocupa el centro de atención en sus pinturas, con los fondos, demuestra su aguzada capacidad de observación y su estudio empírico del sistema muscular que constituyen sus cuerpos figurativos. Da cuenta en sus pinturas del manejo que tiene de las zonas de luz y los contrastes que estas pueden crear en un determinado instante. Los vivos y opuestos colores que usa para configurar sus representaciones hacen de sus obras verdaderas expresiones de color, de la exposición de su autenticidad, de la pasión que los culos de sus negras le generan y que logra transmitir a través de su pintura.

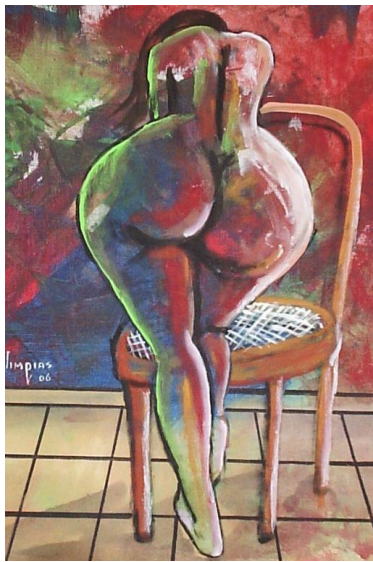


Imagen 22. Pensándote. Oleo sobre lienzo. 42 x 52 cms. Leonardo Aguaslimpias Feldrich.

COLECTIVO ARTISTICO PERFORMATICO EL CUERPO HABLA

En el mes de agosto del año 2013, en el municipio de Bello – Antioquia; en las abandonadas instalaciones de la antigua estación del ferrocarril de Antioquia, se presentó un acto performático por parte del colectivo artístico denominado *El cuerpo habla*. El espectáculo presentó muy buena acogida, dada la cantidad de público que se encontraba esperando tras las rejas de la puerta de entrada de los abandonados talleres, a que autorizaran el ingreso; mientras, se especulaba sobre lo que iba a ser posible ver en la presentación; en atención, a la reputación del colectivo artístico, se comentaba que posiblemente se iban a exhibir cuerpos desnudos.

La presentación performática comenzó una vez entrada la noche. Estando autorizado el acceso, los espectadores ingresaron por los umbrales bastante amplios, muy propios de una edificación tipo bodega, de techos muy altos, una antigua estación de ferrocarril. De las vigas constituyentes de la estructura, sujetos a estas con largas fajas de tela gasa, pendían más de una veintena de cuerpos, de cabeza. *De - Cápita*, como se tituló el proyecto performático, exhibía estos cuerpos, desnudos del torso hacia arriba; es decir, hacia las extremidades inferiores, ya que por efectos de la posición y la gravedad, las cabezas quedaban hacia abajo cubiertas por las telas, otorgando el carácter de anonimato a los cuerpos; tanto los genitales, como las nalgas quedaban casi frente a la línea de horizonte visual del espectador.

De esta manera era posible circular por un amplio salón, entre los cuerpos suspendidos, tensionados por efecto de su propio peso, con la sangre circulando en el sentido inverso a lo naturalmente establecido; el acercamiento a voluntad de los observadores, permitía casi que percibir la respiración controlada de los colgados, de igual manera podía hacerse observando sus vientres. Los cuerpos, casi que en estados meditativos, como flotando en una penumbra ámbar debido al efecto generado por la iluminación; como los cadáveres flotantes en los ríos, a los cuales se podría muy bien estar también haciendo alusión; invitaban al asistente a adentrarse en una íntima reflexión, tan variopinta como asistentes habían.

Así, a través de *De - Cápite*, se evidenciaba el resultado de un entrenamiento continuado de meses, un ejercicio de dominio corporal, de resistencia, de dolor, de anonimato, de indiferencia. Acaso referencias directas al valor de la resiliencia de la sociedad colombiana, el simbolismo de la capacidad de soporte, por parte de los pueblos, de todo tipo de violencias continuadas en el país; el mismo cuerpo que nos habla del culo anónimo mancillado, censurado y violentado.



Imagen 23. Performance: *De - Cápite*. Colectivo artístico: El Cuerpo Habla. Telas Vascani y faldas de tela gasa. 01:30:00. Antigua Estación del Ferrocarril, Bello, Colombia. 2013.

El proyecto de *De - Cápite*, fue galardonado con varios premios, entre los que es posible mencionar a Iberescena en la modalidad de ayudas a la coproducción de espectáculos iberoamericanos de artes escénicas 2012 – 2013 y la Beca de Circulación Nacional e Internacional para Artistas y demás agentes de las Artes Visuales, Convocatoria de Estímulos del Ministerio de Cultura, 2013.¹¹⁶ Se puede observar en la página web oficial del proyecto, que este, fue inspirado en reflexiones hechas por parte de artistas y pensadores alrededor del cuerpo, algunas de sus diferentes semióticas, formas de resistencia y memorización. Por su parte en la página web del proyecto, del sitio web del Museo de Memoria de Colombia; la

¹¹⁶ De-Cápite. El Cuerpo Habla. <https://www.colectivoelcuerpohabla.com/de-capita>

profesora “Ángela Chaverra, integrante del Colectivo explica que *De-cápita* “surge de la idea de los cuerpos censurados, violentados, de los cuerpos anónimos (...) de esos cuerpos políticos que no son reconocidos”.¹¹⁷ El performance también fue presentado en el Centro Cultural Islas Malvinas de La Plata, Argentina en 2013 y en el XV Festival Internacional de las Artes de Costa Rica en San José de Costa Rica en 2014.

El colectivo artístico y semillero de investigación, *El Cuerpo Habla*; surge en el año 2003, al interior del ecosistema académico de la Universidad de Antioquia; específicamente como una materia de carácter electivo para los estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Posteriormente se configura como grupo de investigación, para más tarde, en el año 2009, consolidarse como colectivo artístico independiente.¹¹⁸ Construyen su propuesta con base en inquietudes acerca de las relaciones que pueden establecerse entre el arte, el cuerpo y la ciudad, se interrogan sobre el devenir de la carne en la ciudad de Medellín y sobre la forma de expansión de conceptos como el cuerpo, la representación, la resistencia y la fabulación.¹¹⁹

Con una nutrida producción intelectual, compuesta por alrededor de quince artículos académicos; seis investigaciones a su haber, desarrolladas a través de más de quince años de trabajo: *El Cuerpo Habla: el cuerpo en el arte y el arte en el cuerpo*; *Performance: Encarnaciones de la contemporaneidad*; *La Fabulación: acción y conceptualización en la relación arte y pedagogía*; *Manifestaciones de la carne*; *Reverberar: Arte y Acontecimiento*; y *Encarnarios. Diarios desde el encierro*. El colectivo se constituye como uno de los grupos de investigación alrededor del cuerpo y el performance más destacados del país. Así mismo, y por supuesto, por su abundante producción artística con cerca de treinta producciones performáticas.

¹¹⁷ Museo de Memoria de Colombia. *De-Cápita*, Colectivo artístico El Cuerpo Habla. <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/de-capita/>

¹¹⁸ El Cuerpo Habla. <https://www.colectivoelcuerpohabla.com/nosotros>

¹¹⁹ El Cuerpo Habla. <https://www.colectivoelcuerpohabla.com/nosotros>

FLOR MARIA BOUHOUT ARROYAVE

El culo alegre, el culo en éxtasis, el culo de color; el culo erótico, el culo diverso, el culo emancipado de género; es el que muy bien se puede hallar representado en la obra de la artista pintora y grabadora Flor María Bouhout Arroyave, son sus obras verdaderas explosiones de contraste y sensualidad, expresadas a través del color.

Flor María Bouhout se constituye a través de su obra como una irruptora a todo nivel. Respecto a la línea, pareciera no tener límite, en sus telas es posible percibir la experimentación de todo tipo de trazo, los fondos de varias de sus creaciones se configuran como si fueran papeles tapiz, en donde se mezclan curvas interpuestas, arabescos, líneas rectas, patrones orgánicos repetitivos. Todos estos elementos que logran evidenciar en la obra un gran despliegue creativo cargado de semióticas. La línea a su vez, de una manera fuerte y segura, constituye formas muy definidas y certeras. En su pintura, convergen en la línea, el color y los calibres; y de esta manera surge el verdadero big bang a partir del cual se genera todo el universo que conforma la obra artística de la pintora.

Tanto los espacios como las perspectivas, por lo general, no son amplias y expandidas; sin embargo, son suficientes. Son campos que propenden por la creación de una intimidad, que a su vez define la escena misma. Escenas cargadas de color, muy vívidas eso sí, y en conjunción con las formas que en estos escenarios se despliegan. El espacio y las formas, perfectamente conjugados, una vez más, a través del color.

Las composiciones en cada uno de los cuadros siempre tienden a estar en equilibrio. Un equilibrio logrado no obstante las frecuentes asimetrías empleadas, utilizadas quizá como un recurso por parte de la artista, tal vez como una expresión más de su irreverencia, de su escape a lo establecido. En varios casos se busca dicha armonía, a través de la creación de elementos repetitivos en los fondos o de la posición de los cuerpos y hasta de la variación del eje central de simetría de las figuras, de esta manera se logra romper con los cánones clásicos de distribución de las escenas.

Asimismo, el uso del color; como si fueran obras fauvistas, ocupa un papel preponderante en esta obra; rompe con cualquier esquema, no posee colores establecidos para nada; pareciese que la única regla a seguir fueran los fuertes contrastes cromáticos entre todos y cada uno de los elementos que configuran las telas, el uso de los colores fuertes, concentrados, incluso los utilizados en los cuerpos, para las pieles y para los mismos culos representados en estas.

Cada uno de estos aspectos plásticos, compaginados entre sí, funcionando entre ellos, pero actuando cada uno bajo sus propias reglas; son los que logran configurar el lenguaje pictórico de la artista, por medio del cual expone su visión muy particular del bodegón, del cuerpo inscrito en su ánimo, tanto en su alegría como en su decadencia; y allí, el culo, con su presencia silenciosa, mas no invisible en esta obra.

Una de las peculiaridades de la artista; es que, en cada una de sus obras, es posible encontrarse con cada uno de los elementos que conforman su universo pictórico. En el caso de la obra *El reflejo*, un acrílico sobre cartón de 69 x 32 cms., de 1984; se nos presenta, una mujer, en toda su femineidad, en la intimidad de lo que podría ser su cuarto, su espacio; se encuentra recostada boca abajo en lo que podría ser su cama, o quizá una alfombra en el piso; la mujer observa el reflejo de su rostro en un espejo de marco decorado que tiene justo en frente; la chica se encuentra con su falda levantada a la altura de la cadera, en un gesto de anasyrma, al mejor estilo de las estatuas griegas; no tiene calzones, por lo que es posible apreciar sus nalgas, tranquilas, despreocupadas, en este espacio intimo en el que se encuentran; la mujer apoya su pie derecho sobre el reverso de su rodilla izquierda, confirmando la misma actitud de desentendimiento, de tranquilidad, de sosiego; se puede apreciar su brazo derecho, el hombro de este lado se encuentra levantado, no es posible ver la mano, ya que esta sale de la escena, parece que con esta mano, la mujer, se encontrara manipulando un objeto.



Imagen 24. El Reflejo. Acrílico sobre cartón, 69 x 32 cm. 1984. Colección Óscar Velásquez.

De este modo se configura la escena, del culo sosegado, de mujer que se goza su femineidad, del culo desparpajado; de la chica de cabellos largos, muy rojos, aderezados con un moño azul, que le contrasta y a su vez le hace juego al vestido de delgadas cargaderas, que remata en una especie de ribete de flores y que a su vez contrasta con su blanca piel.

En el espejo se puede apreciar el reflejo de su frente amplia, su rostro anguloso, sus labios angostos y prolijos; y unos ojos grandes, revestidos de maquillaje cerúleo, que logran conformar una armonía cromática con el vestido y el marco del espejo. La mujer se mira, parece que se encontrara en una acción de meditado ensimismamiento, no obstante, su brazo derecho visible, denota una indeterminada y discreta acción.

De esta manera se constituye la obra de la artista, mediante la imagen de sosegadas tensiones nos remite a relatos que parece que ya hubieran sucedido y nos hubieran dejado en el mismo estado meditativo de sus personajes. Sus mujeres y hombres se encuentran desprovistos de afanes y de temores; tal y como en su obra, *Se puso azul, azul*. Un óleo sobre lienzo de 1.00 mt. x 1.50 mts., de la serie *Los Amantes*, en el cual un hombre desnudo, con su cuerpo pintado en un intenso azul cobalto, se encuentra como en una especie de éxtasis, debido al apasionado abrazo de su mujer amante, que le aprisiona con fuerza, con sus muslos alrededor de su cintura, y con sus manos alrededor de su cuello y cadera, parece que se apropiara de él.

Así, la pintora retrata el culo desnudo azul cobalto del hombre; claramente se está instaurando un hito, la exposición de la mirada de la mujer hacia el cuerpo desnudo masculino; evidentemente la sociedad colombiana está mutando, cambio manifiesto en la posibilidad de exhibición de esta mirada a través de la pintura. La hipocresía social está quedando un tanto rezagada, como consecuencia también del avance de unos años ochenta, en los cuales la banda de medios de comunicación se viene ampliando, con el fin de dar cabida a la incursión de canales extranjeros en los hogares, a través de las crecientes suscripciones de televisión por cable; y a su vez, a través de estos, se está posibilitando el acceso al universo expandido de la cultura Pop, expuesta en parte en el canal de videos musicales MTV, o en las populares series de las diversas casas productoras de Sitcoms. De esta manera se posibilita la visualización del culo internacional, del culo Pop, que de manera natural fluye a través de la producción artística de Flor María Bouhout.

ADRIANA MARMOREK



Imagen 25.

La artista ha apropiado la instalación como su medio fundamental de expresión. Mediante la creación de objetos y mecanismos, y la sinergia entre sus componentes, en los cuales intervienen los más disimiles materiales, logra crear las palabras que constituyen su lenguaje. Un lenguaje por demás, tan nutrido como diverso; ya que, en sus instalaciones, además de presentar trabajos de corte tradicional, tales como la pintura o la escultura, también es posible encontrarse con formatos tan contemporáneos como el video, mecanismos y objetos intervenidos o creados; como tejidos, o de elaborada artesanía, como elementos en vidrio soplado.

A través de estos artefactos, Marmorek presenta su visión femenil acerca de los asuntos específicos que le inquietan, y expone su punto de vista sobre la relación que establece entre estos con el universo de su género; y es allí, precisamente en la construcción de la expresión de esta visión, una visión femenina que refiere a asuntos intimistas no necesariamente femeninos, en donde la artista genera un hito y logra exponer todo su potencial creativo, subversivo y comunicativo.

Estableciendo sentimientos y sensaciones tales como el amor, el erotismo y sobre todo el deseo; como conceptos referencia a partir de los cuales parte su reflexión. Procede a construir sus objetos, sus colecciones y con ellas sus proyectos cargados de simbologías. En el proyecto maquinas deseantes; bien sea que el objeto - maquina proyecte la imagen, o que el espectador sea invitado a adaptarse a dispositivos, o a asumir posiciones para poder contemplar la imagen que el artefacto le ofrece; el circunstante participará de la seducción ofrecida, mediante la aceptación de la representación del objeto o la escena a la que se puede

estar haciendo referencia. Un objeto o escena por demás, catalogado y generalmente aceptado como seductor, dentro del canon, como puede serlo un brasier de vidrio soplado con encaje, o un miriñaque gigante, al cual el deseante espectador accede, para mediante un movimiento de cabeza hacia arriba, poder visualizar el infinito representado en un cielo despejado.

CONCLUSIONES

Primero fue el culo que el hombre. Es posible apreciar en los actuales prosimios y antropoides, que pueden ser vistos en los parques zoológicos o en su estado natural en las zonas selváticas o boscosas, que estos prácticamente carecen de trasero, por lo menos, tal y como se configura en los seres humanos y quizá con relativas excepciones como en el caso de los mandriles, cuyas protuberancias pueden ser un poco más abultadas y coloreadas que las de sus congéneres. Con el propósito de mantener la resistencia en la carrera, las características anatómicas de los glúteos de los seres humanos evolucionaron, de igual manera evolucionó su cerebro, de tal manera que, quizá cuando el hombre tuvo consciencia de que era hombre, ya las abultadas posaderas lo acompañaban desde hacía tiempo.

El cuerpo, y con él, cada uno de sus componentes, constituyeron motivo de representación en las primeras manifestaciones artísticas humanas, quizá haya sido el motivo más representado, luego de unas primeras grafías de carácter geométrico. Aunque cada uno de los miembros corporales, no gozan de la misma jerarquía a la hora de ser pintados, tal vez esto en función de la complejidad en su representación, o quizá por la importancia dada en atención a su simbolismo, prevalecen más las representaciones de manos, por ejemplo, que de otras partes del cuerpo. En las primeras escultóricas, se destaca el modelado de torsos femeninos generosamente voluminosos, tal vez aludiendo a la capacidad de reproducción, y con ello, a la preocupación por la preservación de la especie; y así, de esta manera, se daría comienzo al papel protagónico del culo como objeto de representación artístico.

Desde allí, desde las más diversas sociedades alrededor del orbe, el culo se ha constituido como objeto de admiración, representación y hasta culto. A través de todos los tiempos, como en el caso de Grecia, por ejemplo, para el caso occidental, en donde se tiene documentado, que hasta fue edificado un templo en honor a las bellas nalgas.

En las sociedades prehispánicas colombianas se registra poco interés por la representación de traseros; tal vez, porque en la mayoría de grupos aborígenes, gran parte del

esfuerzo escultórico se otorgaba en función a la importancia simbólica del objeto representado; tal es el caso de los Muiscas representando a sus caciques y autoridades; los Tairona, con sus accesorios; o los Sinú, con su simbología zoomorfa. El caso excepcional se encuentra constituido por la agrupación designada como Tumaco – La Tolita, la cual se destaca por sus representaciones del culo, enmarcadas dentro de un interés muy particular por la elaboración de figuras eróticas y representaciones de escenas de copulas y relaciones sexuales, que de acuerdo a los estudios y a las tesis expuestas, tal parece que constituyesen una continuidad estilística, de una línea escultórica iniciada en el Perú con los Mochica, pasando por La Tolita en Ecuador, hasta Tumaco. De esta manera, claramente es posible concluir, que, para la gran mayoría de los grupos aborígenes prehispánicos colombianos, el culo, no hubo de presentar mayor valor simbólico. Muy seguramente su significancia, no fue más allá, de su utilidad fisiológica, con excepción, de los Tumaco – Tolita.

Luego, el arte colombiano producido en los períodos de la conquista, colonial y postcolonial, no tuvo el ímpetu necesario que le permitiese la construcción de una identidad propia, cuyas características posibilitaran que el acervo de producción artística de este período, en el territorio, pudiera ser designado, como autentico arte colombiano. El país se encontraba en un período de construcción de su definición como nación, así que esta actitud frente a su desarrollo cultural y a sus expresiones artísticas, se puede aceptar como razonable. Fue una etapa que incluso, quizá para nuestro tiempo no ha terminado de concluir, ya que, en la actualidad, no se ha logrado asimilar completamente, que Colombia, como país, es una nación pluricultural; a tal punto que casi se puede afirmar, que el único elemento común que nos aglutina a todos los habitantes, como colombianos, es el de haber nacido en el territorio, actualmente llamado Colombia.

Es por ello que, en correspondencia con dicha actitud, el arte producido en el país obedecía preferentemente a los cánones importados del extranjero, que a una postura investigativa de valores y semióticas propias. Por tanto, las representaciones del culo que pudieron haberse dado, se atenían a este tipo de dictámenes, como los emitidos por el concilio de Trento, por ejemplo, para la producción de imágenes eclesiásticas; de tal manera que, las producciones dadas, eran imágenes subordinadas a una imagen principal; se dieron, sí, pero de manera soterrada y disimulada, casi como una política de estado, de una nación sometida

a un fuerte régimen conservador, configurado por la fuerte influencia de un sistema eclesiástico.

Sería más tarde, en las postrimerías del siglo XIX, cuando los artistas academicistas; por un lado, amparados por el estudio de las anatomías muy propios de la academia, produjeran imágenes de traseros, en el marco de la producción de desnudos; y por otro, los artistas que, tratando de desligarse de los cánones tradicionales, que habrían prevalecido desde la misma época de la conquista, hacían lo propio. Así, de esta manera, se llegaron a producir hermosas imágenes de culos, como las elaboradas por artistas como Epifanio Garay y Francisco Antonio Cano o modelados culos como en el caso de los escultores Marco Tobón Mejía y Roberto Henao Buriticá.

Pero la genuina ruptura de tiempos, de representaciones, y de actitud; tanto en el ámbito político como en el artístico; tendría lugar en el momento en que el movimiento denominado Bachué, junto con otros artistas contemporáneos, pero no adscritos a este, tales como Débora Arango o Pedro Nel Gómez, volcaron la mirada sobre los valores y simbolismos propios. Influenciados principalmente por el movimiento muralista mexicano, y por observaciones hechas por personajes como Pablo Picasso, en las cuales se invitaba a la reflexión sobre qué era lo latinoamericano en el arte latinoamericano, se tornó hacia la investigación y producción artística, basada en la exploración de los valores y problemas particulares, generando con ello una contundente rebeldía frente a lo establecido. A partir de allí, se produciría una liberación del arte colombiano en muchos de sus aspectos, haciendo que los artistas pudieran expresarse de una manera más auténtica, configurando con ello, un verdadero arte colombiano, mostrando así unos cuerpos nacionales más genuinos y como consecuencia directa, la representación de los culos colombianos que encarnarían la verdadera idiosincrasia nacional.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarez Lleras, Antonio. “Rómulo Rozo”. En *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, n°. 326, 15 de diciembre, (1929).

Amos, Jonathan. (2009, Mayo). La venus más antigua del mundo. BBC News. https://www.bbc.com/mundo/cultura_sociedad/2009/05/090514_0346_escultura_nature_jg

Arango, Ariel C. *Las malas palabras*. Buenos Aires: Planeta Argentina, 1990.

Badawi, Halim. “LOS OLVIDADOS: Circuitos regionales y disidencias visuales en el arte colombiano de finales del XIX” *Revista Credencial Historia*, Ed. 315. (2016): 2-16.

Barney Cabrera, Eugenio. “Andrés de Santamaría y su época.” *Temas para la historia del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. (1970).

Borja, Jaime Humberto. “El discurso visual del cuerpo barroco neogranadino.” Desde El Jardín de Freud. *Revista Universidad Nacional de Colombia*. No. 2. (2002).

Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura: Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Edición de Francisco Calvo Serraller, 1979.

Chicangana Bayona, Yobenj Aucardo. “La independencia en el arte y el arte en la independencia.” *Colección Bicentenario*, Segunda edición. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 2010.

Cellini, Benvenuto. *Vida de Benvenuto Cellini, Florentino, escrita por el mismo*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Chordá, Frederic. *De lo visible a lo virtual*. Barcelona: Anthropos, 2004.

Cobo Borda, Juan Gustavo. *Juan Cárdenas*. Bogotá: Seguros Bolívar, 1991.

De-Cápita. El Cuerpo Habla. <https://www.colectivoelcuerpohabla.com/de-capita>

De Náucratis, Ateneo. *El banquete de los eruditos*. Madrid: Editorial Gredos, 2014.

De Quevedo, Francisco. *Gracias y desgracias del ojo del culo*. <https://www.elejandria.com/libro/descargar/gracias-y-desgracias-del-ojo-del-culo/de-quevedo-francisco/209/3252>

De Sade, Marqués. *La Filosofía en el tocador*.

<https://desarmandolacultura.files.wordpress.com/2018/04/marquc3a9s-de-sade-la-filosofc3ada-en-el-tocador.pdf>

Fernández, Carlos Arturo. Gaviria, Jesús. Reseña de *Desnudo femenino – Francisco Antonio Cano*. Grupo de Teoría e Historia del Arte en Colombia - Universidad de Antioquia. Catálogo El Arte en Suramericana. 1994.

<https://www.sura.com/arteycultura/obra/desnudo-femenino-francisco-antonio-cano/>

Foster, Hal. *Dioses prostéticos*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

Gil Tovar, Francisco. *El arte colombiano*. Bogotá: Plaza & Janés, 1985.

Giraldo Escobar, Sol Astrid. *Cuerpo de mujer: modelo para armar*. Medellín: La Carreta Editores E.U. 2010.

----- *Los colores del deseo. Obra de Flor María Bouhout*.
Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit. 2019.

Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980.

González, Beatriz. *José María Espinosa: Abanderado del arte en el siglo XIX*. Bogotá: Museo Nacional, Banco de la República, El Ancora editores, 1998.

Goyes Narváez, Julio César. “Exceso de agua y falta de sol. La diosa Bachué de Rómulo Rozo”. *Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura*. IECO. Universidad de Colombia. 17 – 32.

Gutierrez Bernal, Manuela. *Lectura crítica de las formas de representación femenina en la obra artística de Darío Morales y Hernando Tejada*. Monografía de grado. Medellín, 2021.

Hanson, Dian. *Butt book*. Los Angeles: Taschen, 2010.

Hennig, Jean-Luc. *Breve historia del culo*. Barcelona: Principal de los libros, 2010.

Lawrence, D.H. *El amante de Lady Chatterley*. Bogotá: Edinal Ltda, 1981.

Lleras, Roberto. “Las manifestaciones artísticas en la época precolombina.” *Revista Credencial Historia*. Agosto de 2015.

<https://www.revistacredencial.com/historia/temas/las-manifestaciones-artisticas-en-la-epoca-precolombina>

Londoño Velez, Santiago. Débora Arango, la más importante y polémica pintora colombiana.

<https://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/inicio/43-genero-balances-y-discursos-nomadas-6/674-debora-arango-la-mas-importante-y-polemica-pintora-colombiana>

Museo de Memoria de Colombia. De-Cápita, Colectivo artístico El Cuerpo Habla.
<https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/de-capita/>

Museo Nacional de Colombia, “Pintores en tiempos de la independencia,” catálogo de exposición, museonacional.gov.co,

[https://museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Pintores de los libertadores.aspx](https://museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Pintores_de_los_libertadores.aspx)

Ortiz, Federico. *Amor y desamor*. México D.F: Taurus, 2011.

Ortiz Robledo, Dario. *Realism and figuration in Colombian art*. Septiembre 15 de 2010.

página en Facebook. <https://es-la.facebook.com/138894762821749/photos/a.139185056126053/139186659459226/?type=3&theater>

Patiño, Diógenes. 1992. Sociedades Tumaco – La Tolita: Costa Pacífica de Colombia y Ecuador. En: Boletín de Arqueología. Año 7. No 1. Pg 37

Pérez Villareal, Fausto. 2018. Leonardo Aguaslimpias, De la lona a las pinceladas. Artículo de revista. La Ola Caribe.

<https://laolacaribe.com/leonardo-aguaslimpias/#:~:text=Leonardo%20Aguaslimpias%20Feldrich%20naci%C3%B3n%20en,estrechez%20econ%C3%B3mica%20en%20su%20hogar.>

Pieza del mes de marzo del 2005. Museo Nacional de Colombia. 5 de marzo de 2005.

[https://museonacional.gov.co/colecciones/Pieza del mes/colecciones-pieza-del-mes-2005/Paginas/Marzo%2005.aspx](https://museonacional.gov.co/colecciones/Pieza_del_mes/colecciones-pieza-del-mes-2005/Paginas/Marzo%2005.aspx)

Pineda García, Melba María. “Rómulo Rozo, la diosa Bachué y el indigenismo en Colombia (1920-1950)”. *Baukara 3, bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina*. (Bogotá, mayo 2013): 41-56.

Ramírez, Martha Lucía. *Cuerpo, fragmentación e ilusión de síntesis*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2012.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.2 en línea]. <<https://dle.rae.es>>

Rodríguez López, Miguel. Reseña de exposición en el portal del Museo las Américas: *El erotismo en las culturas prehispánicas*. <https://museolasamericas.org/el-erotismo-en-las-culturas-prehispanicas>. 21/7/2022

SALVAT EDITORES S.A. *Enciclopedia Historia del Arte Colombiano*, Bogotá. 1983.

Serrano, Eduardo. *Cien años de Arte Colombiano*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1985.

Sienra, Regina. (2019, Octubre). La escultura de 30.000 años de antigüedad que sigue cautivándonos hasta hoy. My Modern Met.

<https://mymodernmet.com/es/venus-de-willendorf/>

Sotomayor Tribín, Hugo Armando. “Homosexualismo prehispánico en Colombia: reflexiones alrededor de la evidencia etnohistórica y arqueológica”. *Boletín del Museo del Oro*. 34-35. (1993). Bogotá.

Sotomayor Tribín, Hugo Armando. “Representaciones eróticas en el arte de Colombia prehispánica”. *Repertorio de Medicina y cirugía*. Vol.26 No 1. (2017): 54-63 Accedido en Julio 17, 2022. <https://www.elsevier.es/es-revista-repertorio-medicina-cirurgia-263-articulo-representaciones-eroticas-el-arte-colombia-S0121737217300262>

Soler Rubio, Ricardo. “La vanguardia Bachueísta y los modos de ver el cuerpo en las artes de la primera mitad del siglo XX colombiano.” *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte 14*. No 26. pp. 314-329. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.15006>

Smith, Stan. *Anatomía perspectiva y composición para el artista*. Madrid: Hermann Blume, 1985.

“The Internet Archive.” 9 de diciembre de 2022. https://web.archive.org/web/20091203102947/http://www.indiana.edu/~arch/saa/matrix/saa/saa_mod05.html.

Traba, Marta. *Historia Abierta del Arte Colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura: Biblioteca Nacional de Colombia, 2016.

Transcripción de entrevista radial realizada a la escultora Hena Rodríguez, en la emisora HJCK, por Gloria Valencia de Castaño en 1954. Registro ICAA 1129718.

Vanegas Carrasco, Carolina. “Desnudos en la avenida de las Américas en 1948.” *Cuadernos de curaduría*. 4ta.Ed. Museo Nacional de Colombia. 2006. www.museonacional.gov.co/cuadernos.html

Vanegas Carrasco, Carolina. “El monumento a <<La Pola>> y la escultura en Colombia en 1910.” *Colección de documentos históricos*. P.2. Accedido abril 5, 2023. <https://museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Documents/cmpola.pdf>

“Venus Calipigia, es-academic.com.” 13 de julio de 2020. <https://es-academic.com/dic.nsf/eswiki/45999>

Vigarello, Georges. *Historia del cuerpo. Volumen I. Del renacimiento al siglo de las luces*. Madrid: Taurus, 2005.

Villegas, Benjamín y Santiago Londoño Vélez. *Arte Colombiano, 3500 años de historia*. Bogotá: Villegas Editores, 2001.

Zarzalejos Prieto, Mar; Carmen Guiral Pelegrín y Ma. Pilar San Nicolás Pedraz. *Historia de la cultura material del mundo clásico*. Madrid: Uned, 2010.

<https://colonialart.org/> Accesado julio 4, 2022.

<https://contraesfera.wordpress.com/2012/08/05/mockus-artista/> Accesado abril 4, 2020.

<http://ensambles1966t.blogspot.com/2016/12/dionisio-cortes-mesa.html>. 3 de diciembre de 2016, Accesado abril 4, 2023.