

LA MUJER PROLETARIA EN DOS OBRAS DE CLEMENCIA LUCENA
THE PROLETARIAN WOMAN IN TWO ARTWORKS OF CLEMENCIA LUCENA

Presentado por:

Paulina Sophía Moreno Marín

Director de tesis:

Ph.D Ricardo Malagón

Título a optar:

Magíster en Estética e Historia del Arte

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Humanidades

Maestría en Estética e Historia del Arte

Bogotá D.C., Colombia

2021

Resumen

Esta investigación analiza desde una perspectiva de género dos obras de la artista colombiana Clemencia Lucena: *Luchamos por el poder campesino*, de 1973 y *Huelga en Bogotá*, de 1978, realizadas en el último período significativo de su carrera artística. Para ello, se revisa el contexto social y la ideología en el que las obras son producidas y la creación escrita de la artista sobre la cuestión femenina. El objeto de este trabajo es descubrir qué se ha pasado por alto cuando se analiza críticamente la representación de la mujer en estas dos obras y dar cuenta si es posible leer una postura feminista definida de parte de la artista durante su militancia política en un partido colombiano de pensamiento marxista. El documento sostiene que estas obras no solo exponen los contenidos ideológicos del partido, sino la realidad de desigualdad social de género que viven las mujeres obreras y campesinas en Colombia durante la década de 1970.

Palabras clave: mujer, feminismo, marxismo, patriarcado, proletariado.

Abstract

This research analyzes from a gender perspective two works by Colombian artist Clemencia Lucena: the 1973 drawing *Luchamos por el poder campesino* and the 1979 painting *Huelga en Bogotá*, from the last significant period of her artistic career. The document reviews the social context and the ideology in which the art works are produced and the artist's written production on the female question, in order to identify if it is possible to find a definable feminism position

on the artist during her political militancy in a colombian party of Marxist ideology and what has been overlooked when the representation of women in these two art works are critically analyzed. The document maintains that in these art works not only expose the ideological content of the party, but also, they expose the reality of social gender inequality experienced by worker and peasant women in Colombia during the 1970s.

Keywords: women, feminism, marxism, patriarchy, proletariat.

ÍNDICE

Introducción	4
1. La mujer entre el movimiento de clases y el movimiento feminista	12
2. Realismo, mujer y contradicciones	23
2.1. El Realismo y Clemencia Lucena	33
3. La representación de la mujer en dos obras de Clemencia Lucena en la década de 1970.....	38
Conclusiones	65
ANEXOS	68
Bibliografía	72

Introducción

El objetivo de esta investigación es analizar desde una perspectiva feminista las obras *Luchamos por el poder campesino* de 1973 (ver Figura 1. en página 68) y *Huelga en Bogotá* de 1978 (ver Figura 2. en página 69), de la artista colombiana Clemencia Lucena, correspondientes al último período significativo de su proceso artístico, sucedido entre 1971 y 1983, para descubrir nuevas significaciones de la representación de la mujer proletaria. El trabajo propone abandonar la lectura que generaliza y coloca al artista y al arte como representante de la sociedad, de una ideología o de un movimiento, para en su lugar, analizar la especificidad de la producción de la artista. A partir de esto, esta investigación considera que Clemencia Lucena, al retratar la realidad del obrero y del campesino en estos dos cuadros, expone una representación crítica de la desigualdad que experimenta la mujer proletaria y campesina dentro de la sociedad a la que pertenecen.

En la revisión bibliográfica realizada se evidencia que existen pocos trabajos que analicen la representación de la mujer en la obra gráfica de Clemencia Lucena durante su militancia política. María Sol Barón y Andrea Giunta han compuesto los documentos más destacados sobre esta temática. Sin embargo, dado que estos aportes son documentos cortos, no permiten a las autoras elaborar con detalle sobre los aspectos que configuran los propósitos narrativos e ideológicos de los cuadros y que conforman las formas particulares de la representación de la mujer, tales como la composición, la estética *realismo socialista*, el contexto ideológico y social y los modos de producción de las obras. Por lo anterior, se identifica la necesidad de ahondar en las condiciones y los contextos de la producción creativa de la artista que condicionaron los modos de

representación femenina dentro de los cuadros *Luchamos por el poder campesino* y *Huelga en Bogotá*.

En los aportes de María Sol Barón (s.f.) y Andrea Giunta (2018) se señala que Clemencia Lucena durante su militancia política con el MOIR, desplaza el protagonismo de los personajes femeninos y que la aparición de estas figuras en su obra comprendida entre 1971 y 1983, es escasa. Los cuadros que este documento analiza hacen parte del pequeño grupo de obras en las que la artista retrata a la mujer y son de interés para esta investigación porque abiertamente confrontan en un mismo espacio compositivo los roles de mujeres y hombres en la sociedad del campesino y obrero.

En las lecturas que analizan la representación de la mujer en la producción cultural de los movimientos marxistas, se percibe que existe la tendencia de reducir el tema de la figura y la representación femenina al conflicto entre feminismo y marxismo. El marxismo tradicional desplaza la discusión feminista hasta la consecución del triunfo de la lucha de clases, ya que considera que esta distrae y dispersa la unificación requerida para la lucha social e identifica la opresión de la mujer, como un mal de las sociedades capitalistas. Por lo anterior, para el marxismo, el triunfo del socialismo trae consigo la liberación de la mujer¹. A partir de esto, es frecuente encontrar estudios que interpretan la imagen de la mujer en las obras producidas en el marco de una corriente ideológica marxista, como reproducciones de los valores paternalistas del grupo que las emite, incapaces de presentar una mirada crítica que cuestione el rol de la mujer dentro de la sociedad.

¹ Hartmann, Heidi. *Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre el marxismo y el feminismo*. Fundació Rafael Campalans. https://fcampalans.cat/publicacions_detall.php?id=6&idpubli=174. (Consultado el 3 de febrero de 2021)

Los análisis visuales de *Huelga en Bogotá* (1978), identifican que la composición se divide en dos, en el extremo izquierdo del espectador se presenta a un grupo de 6 obreros que se encuentran en descanso y posando para una foto, mientras en el fondo, al lado derecho de la composición, se concentra un grupo de 3 mujeres, ubicadas en una cocina improvisada al aire libre, con platos escurriendo y pelando yucas. Hombres y mujeres sonríen para la fotografía.

María Sol Barón (s.f.) refiere que esta obra manifiesta los valores que el MOIR impulsaba para la mujer y su papel en el proyecto revolucionario. La mujer tenía la función de cualquier trabajador: participar de la protesta y la lucha social, sin embargo, no tenía opción de discutir la relación entre opresión y explotación, ni sobre la reproducción de los valores patriarcales al interior del partido². En el mismo sentido, la opinión de Andrea Giunta (2018) sobre este cuadro es que las mujeres que se retratan en esta pintura, participan en la huelga pero no la protagonizan. Por este motivo, dentro de la composición general se las ubicó en un segundo plano y con menor tamaño³.

Para Giunta (2018) las mujeres representadas en el cuadro *Huelga en Bogotá*, se abocan con alegría a la realización de una tarea doméstica, tarea que no se contempla dentro de la categoría de trabajo asalariado, e identifica esto como razón para que ellas no descansen cuando sus compañeros varones sí lo hacen. La autora considera que el mundo en el que vive la mujer del obrero no se presenta desde una mirada crítica. Su interpretación de la escena es que la artista no

² Barón, María. «Pekín informa: feminismos y militancias en Clemencia Lucena». *Revista vozal*. <http://revistavozal.com/vozal/index.php/pekin-informa-feminismos-y-militancias-en-clemencia-lucena> (s.f.). (Consultado el 10 de marzo de 2021)

³ Giunta, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2018

comenta sobre la situación de explotación, injusticia o violencia doméstica que viven las esposas de los obreros⁴.

El cuadro *Luchamos por el poder campesino* (1973), es una de las piezas menos documentadas de la producción creativa de Clemencia Lucena. Previa interpretación de la obra, realizada por un autor anónimo en el periódico oficial del partido MOIR, *Tribuna Roja* (1974), considera que en la imagen, la artista expresa el estado de ánimo, atento y entusiasta que produce en los campesinos la consigna del Partido del Trabajo de Colombia: terminar con el poder que tienen los terratenientes⁵. Esta interpretación, sirve únicamente a los fines ideológicos del partido, ya que unifica la experiencia del pueblo para poder hablar de unidad proletaria y no reflexiona sobre la diferencia sexual y los roles de género en la sociedad campesina que se exponen en la obra.

Los diferentes estudios realizados al trabajo de Lucena dan una mirada a su obra temprana, pero no reconocen, en la representación de la mujer, la presencia de patrones socioculturales de género, similares entre su primer y segundo período creativo, los cuales pueden sugerir una consciencia feminista que no desaparece con la militancia política de la artista. En ambos momentos, Lucena hace uso de los roles de género y de los espacios de la feminidad para denunciar la desigualdad social y política que experimenta la mujer. En su obra temprana, los espacios eran las revistas sociales y los certámenes de belleza, la mujer era representada en trajes de baño y vestidos de novia, la expresión y marcas faciales de estas mujeres eran sonrisas forzadas y rostros golpeados y la mujer representada era la esposa del hombre burgués. Por su parte, en *Luchamos por el poder campesino* (1973) y *Huelga en Bogotá* (1978), el espacio de la

⁴ Ibid.

⁵ Anónimo, «Cuadro de Clemencia Lucena en el Salón Nacional», *Tribuna Roja*, 11 de abril de 1974.

mujer es definido en la cocina, viste delantal y ropa cómoda para las labores de la casa, expresa alegría con una simple mueca que simula una sonrisa, se le ve distanciada y a veces inconforme y la mujer que se nos presenta es la esposa del campesino y el obrero. En ambos períodos, las mujeres que se retratan no son independientes y como tal, dependen del hombre en sentido económico y social.

Los análisis ya mencionados⁶ no ahondan en la producción escrita que la artista realiza sobre el *realismo socialista* al que apunta con su producción gráfica, ni en los textos en los que reflexiona sobre la cuestión femenina, donde Lucena (1984) reconoce que todas las clases sociales oprimen a la mujer sin importar raza, partido o religión y que postergar la lucha por la liberación de la mujer hasta el triunfo del socialismo es un criterio patriarcal⁷.

En su lugar, estos escritos se concentran en problematizar la relación entre marxismo y feminismo, producto de la afiliación política de la artista y de la corriente ideológica del partido en que la misma militaba. El problema de este enfoque es que cae en una generalización ideológica e ignora todas las contradicciones que la ideología puede albergar en sí misma. Como resultado, coloca al artista y al arte como representantes fieles de una clase social o movimiento particular.

La obra de Clemencia Lucena se analiza utilizando como referente la estética *realismo socialista* propuesta por la República Popular China de Mao Tse Tung. El *realismo socialista* utiliza al pueblo como modelo y protagonista de la producción cultural y se caracteriza porque en lugar de

⁶ María Sol Barón (s.f.) y Andrea Giunta (2018)

⁷ Lucena, Clemencia. *La revolución, el arte, la mujer*. (Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1984), 102

mostrar violencia, pobreza o injusticia, presenta a las masas la cara amable de la lucha social, enaltece el trabajo del pueblo y plasma la sociedad que el socialismo anhela lograr. Los opositores de Lucena consideraban que esta era una propuesta ingenua y alejada de la realidad del obrero y del campesino.

Desde una perspectiva de género, se juzga que este tipo de arte no está en sintonía con la situación de las mujeres y esposas de los trabajadores. No obstante, cabe destacar que los análisis de la obra *Huelga en Bogotá* (1978), desde una mirada feminista, no confrontan la estética del *realismo socialista* de Lucena con la propuesta estética de la China de Mao Tse Tung, ni con el pensamiento escrito de la artista, donde ella consigna qué entiende por *realismo* y a quién y para qué sirve su arte.

Para cuestionar críticamente la generalización ideológica que encasilla la interpretación de la representación de la mujer en la obra de Clemencia Lucena en el período de 1971-1983, esta investigación se apoya en los aportes teóricos de la economista feminista Heidi Hartmann que analiza las condiciones, razones y manifestaciones de la subordinación social de la mujeres en el marxismo. Hartmann sostiene que el patriarcado no es una estructura exclusiva de las sociedades capitalistas o feudales, que por el contrario, la estructura la sostienen bases materiales (económicas) y la complicidad entre varones, que mantienen la jerarquía de su sexo sobre su opuesto femenino. La opresión sobre la mujer se ejerce a través de medios económicos (mejores trabajos, mejores salarios), del control de la sexualidad de la mujer y por medio de estructuras

sociales, tales como el matrimonio que permite a los hombres dominar los recursos económicos y la sexualidad de las mujeres⁸.

También son importantes los aportes de la historiadora feminista del arte Griselda Pollock que desarrolla aún más las contribuciones de Hartman, para descubrir que el patriarcado tiene bases, además de materiales, culturales y políticas. Esto influye en la forma en que interpretamos las condiciones de producción artística, en este caso, la producción de las mujeres y los significados que sus obras producen. También advierte sobre el peligro de caer en un análisis superficial que generaliza ideológicamente la contribución cultural del artista y el objeto artístico, cuando estos se ponen como representantes estáticos de una ideología y no se analiza la producción artística en términos de relaciones específicas de poder que determinan las cualidades particulares de la producción cultural⁹.

El primer capítulo aborda los conceptos importantes de la investigación: la lucha de género en el marxismo, el patriarcado, la representación y la ideología. El apartado elabora sobre la subordinación del movimiento feminista por parte del movimiento de clases, no solo desde el plano social, sino que también, desde la historia del arte. La integración de una historia social del arte con la historia feminista del arte permite entender la producción del artista y el contenido significativo del objeto artístico desde una posición que supere la generalización ideológica. Esto concede la oportunidad de reconocer la voz propia del artista en su producción, la cual puede expresar contradicciones con la de la ideología que representa.

⁸ Hartmann, Heidi. *Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre el marxismo y el feminismo*. Fundació Rafael Campalans. https://fcampalans.cat/publicacions_detall.php?id=6&idpubli=174. (Consultado el 3 de febrero de 2021)

⁹ Pollock, Griselda. *Visión y Diferencia*. Buenos aires: Fiordo, 2013.

El tema del segundo capítulo es el contexto histórico en que se producen las obras *Luchamos por el poder campesino* y *Huelga en Bogotá*. Para ello se hace un recorrido por la ideología que encarna el grupo político en que la artista milita, las intenciones ideológicas de Lucena con su obra y el ánimo de Colombia en la década de 1970, cuando en el país se empiezan a producir con fuerza las primeras reflexiones en torno a los derechos de las mujeres.

Finalmente, el tercer capítulo realiza un análisis visual de la representación de la mujer en relación con su contraparte masculina en las obras *Luchamos por el poder campesino* y *Huelga en Bogotá*. El análisis propone que Lucena al intentar hacer un arte con el que obreros y campesinos pudieran sentirse identificados para inspirar en ellos el espíritu combativo del socialismo, la artista deja al descubierto cómo el patriarcado sobrevive en el ideal socialista y consecuentemente, en el partido en el que milita políticamente.

1. La mujer entre el movimiento de clases y el movimiento feminista

La economista feminista Heidi Hartmann escribió en 1979 sobre la relación entre el marxismo y el feminismo en un artículo que en español se tituló *Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo*. En este escrito la autora defiende la tesis de una relación desigual entre ambos movimientos, en el cual el feminismo se ve subordinado por el marxismo. De acuerdo al texto, el análisis marxista sobre la cuestión femenina es que, la opresión de las mujeres se da en relación con la conexión o falta de conexión de las mismas con la producción. Por ello, la solución que ofrece el marxismo es la de agrupar a la mujer como parte de la clase obrera, considerando que el triunfo de la clase proletaria significa también la liberación femenina. Dado que el marxismo encuentra la opresión de la mujer como producto del capital y la propiedad privada, no considera importante la lucha de la mujer y la percibe como peligrosa porque teme que el movimiento de mujeres divida a la clase obrera¹⁰.

Para Hartmann el problema de la mujer está profundamente arraigado en las relaciones entre hombres y mujeres y por tanto, el problema no se reduce al capital. Identifica la existencia de una solidaridad entre los hombres que les permite dominar a las mujeres, comportamiento que no desaparece con la instauración del socialismo y cuya vigencia cultural y política es la que le otorga al patriarcado la capacidad de sobrevivir en el socialismo. Para la autora, este compromiso político y social entre hombres es la causa de que el movimiento de clases desestime la cuestión femenina como parte fundamental de la lucha social. La apreciación de Hartmann se da a partir de la observación que realiza del enfoque marxista, en la cual identifica que el movimiento de

¹⁰ Hartmann, Heidi. *Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre el marxismo y el feminismo*. Fundació Rafael Campalans. https://fcampalans.cat/publicacions_detall.php?id=6&idpubli=174. (Consultado el 3 de febrero de 2021)

clases no examina con detalle el trabajo que realiza la mujer dentro de la familia, ni se pregunta: ¿a quién beneficia el trabajo de ella?

La autora señala que no es solo en el capitalismo que la sociedad y los hombres obtienen beneficio del trabajo no pago de las mujeres (doméstico). En todas las sociedades el hombre siempre se ve beneficiado por el trabajo de la mujer, ya que como marido y padre, recibe unos servicios personalizados en casa que le permiten mantener control sobre, al menos, algunas mujeres ¹¹. No obstante, para Hartmann, la base material de esta dominación de los hombres sobre las mujeres, no se limita a las tareas del hogar y a la crianza de los hijos, sino que, se extiende y apoya en otras estructuras sociales que les permiten controlar el trabajo y la vida de las mujeres, tales como la iglesia, el colegio, las profesiones, entre otros¹².

Hartmann considera que el movimiento de mujeres se puede beneficiar tremendamente del análisis marxista ya que el análisis feminista tiende a ser ciego al desarrollo de la historia y del materialismo histórico a la hora de identificar el patriarcado como una estructura social e histórica. Un análisis materialista de la historia de las mujeres, que revise las relaciones económicas y modos de producción de las mismas a lo largo de la historia, puede demostrar que el patriarcado no es solo una estructura psíquica (pensamiento simbólico que estructura el lenguaje y la representación¹³), sino también social y económica¹⁴ que se sustenta en el interés común entre hombres por dominar a las mujeres; así, la sociedad no solo se organiza sobre bases capitalistas, sino que tanto en el capitalismo, como en todas las sociedades, el hombre se

¹¹ Ibid., 7

¹² Ibid., 13-15.

¹³ Lamas, Marta. "Cuerpo: Diferencia Sexual Y Género." (Debate Feminista 10 (1994): 3-31. Accessed May 8, 2021. <http://www.jstor.org/stable/42624175>), 6

¹⁴ Ibid., 2.

benefician de la plusvalía que obtienen del trabajo de las mujeres. Esto lo consigue por medio del desprestigio de todo lo relacionado con la mujer y su producción y ejerciendo control sobre la ciudadanía y sexualidad de ellas.

La historiadora feminista del arte Griselda Pollock (2013), al igual que Heidi Hartmann, considera valioso para los estudios feministas de arte el enfoque de materialismo histórico que propone el marxismo. De igual modo, encuentra que el análisis marxista debe contemplar, en su método y estudio de las sociedades, la cuestión femenina, ya que las sociedades en las que se ha producido arte no son solo capitalistas o feudales, sino también patriarcales y sexistas. En este sentido, la autora explica que la sociedad no solo se estructura por relaciones de desigualdad material, sino también por divisiones de diferencia como hombre y mujer y desigualdades sexuales¹⁵.

Para Pollock (2013), una historia social del arte que sirva al estudio de una historia feminista del arte, debe analizar la naturaleza de la sociedad en la cual surge el objeto artístico: sus conflictos, estructuras sociales, condiciones de vida social y condiciones de intercambio¹⁶ (relaciones económicas y de parentesco). Para ello, es necesario desarrollar una práctica de historia social del arte que discuta las relaciones sociales entre los sexos en torno a temas como la sexualidad, el parentesco, la familia y la adquisición de la identidad de género¹⁷. La producción cultural y sus significantes comportan la carga social y política del medio en el que son producidos y no se ve afectada solamente por relaciones económicas, la producción y la percepción social, sino que también es moldeada por relaciones de género.

¹⁵ Pollock, Griselda. *Visión y Diferencia*. (Buenos aires: Fiordo, 2013), 53-55

¹⁶ *Ibid.*, 52

¹⁷ *Ibid.*, 55-56.

Al percibir el arte como una práctica social, Pollock (2013) expone que por medio del análisis de las condiciones de producción de la obra de arte, se cuestiona la autoridad del relato histórico social y se desplazan los efectos limitantes de las lecturas parciales; así, es posible revelar cómo opera lo social y lo histórico en la producción y consumo de la producción cultural, desenmascarando no solo las limitaciones que experimentan las mujeres en el desarrollo del objeto artístico, sino también las condiciones específicas de género que se producen durante la producción de la obra de arte¹⁸. Un ejemplo de esto se ve en el impresionismo y el acceso a los espacios de la modernidad, tales como el café y el burdel; o la recepción de la crítica del arte sobre la obra de las artistas mujeres, en relación con los indicadores fundamentales de un territorio artístico, como el ocio, el consumo, el espectáculo y el dinero en la pintura impresionista. Territorios que como producto de la diferencia sexual, fueron experimentados de manera diferente entre hombres y mujeres.

Aunque el impresionismo tomaba como tema fundamental temas femeninos, tales como la cotidianidad, en oposición a por ejemplo, el desnudo; los espacios de la cotidianidad impresionista como el café y los burdeles, eran en donde se experimentaba la vida moderna. Sin embargo, las mujeres de la alta sociedad del siglo XIX no entrarían solas (mucho menos a observar) a un café ni podrían ingresar a un burdel. Lo anterior es una muestra de que la mujer experimentó la vida moderna de manera muy diferente al hombre¹⁹, pues los espacios de ella seguían anclados a la vida privada y familiar y fuera del hogar, su vida social contempla siempre la compañía de su esposo u otras damas de sociedad.

¹⁸ Ibid., 28

¹⁹ Ibid., 113-116

En concordancia con lo anterior, para realizar un estudio feminista del arte y de la producción artística de las mujeres es importante postular qué se entiende por *mujer* y por *representación*. De acuerdo con Griselda Pollock (2013) que toma como punto de partida los postulados de Elizabeth Cowie sobre la mujer como signo, el significado de «mujer», en nuestra cultura, equivale al hecho de no ser hombre y se construye a partir de prácticas históricas y sociales concretas, como por ejemplo, las estructuras familiares y de parentesco²⁰. Así, «mujer» se compone por las posiciones en las que se coloca al sexo femenino, esto es, madre, esposa, hija o hermana, en relación con las del hombre, padre, hijo, esposo o hermano. Sin embargo, en este intercambio de relaciones entre los dos sexos, el hombre es quien realiza la acción o intercambio, mientras la mujer es el signo u objeto del intercambio. Como la mujer es un signo, el significado de ella está determinado dentro de un sistema de relaciones, esto es, dentro de una organización de parentesco, reproducción y sexualidad²¹ en el cual la mujer ocupa una posición de subyugada frente al hombre.

Para comprender los significados de «hombre» y de «mujer» y el orden social en el que se apoyan, se debe prestar atención al trabajo que se hace dentro y por medio de un texto, película, pintura o cualquier producción cultural. Es por medio de la lectura crítica de estas producciones que se puede reconocer la centralidad y la importancia de la representación de la mujer en la cultura patriarcal, así como el potencial que tiene la subversión de esta representación²². El patriarcado, es definido por Heidi Hartmann como:

²⁰ Cowie, Elizabeth , «Woman as a sign», 1978 citada por Pollock, Griselda. *Visión y Diferencia*. (Buenos aires: Fiordo, 2013), 75-76

²¹ Pollock, Griselda. *Visión y Diferencia*. (Buenos aires: Fiordo, 2013), 76-78

²² *Ibid.*, 79

Definimos el patriarcado como un conjunto de relaciones sociales que tiene una base material y en el que hay unas relaciones jerárquicas y una solidaridad entre los hombres que les permite dominar a las mujeres. La base material del patriarcado es el control del hombre sobre la fuerza de trabajo de la mujer. Este control se mantiene negando a la mujer el acceso a los recursos productivos económicamente necesarios y restringiendo la sexualidad de la mujer. (Hartmann s.f., 15)

De acuerdo a la cita de Hartmann, el patriarcado viene a ser la no igualdad de los sexos, lo que supone la jerarquía de uno sobre el otro. Esto culturalmente se traduce en el establecimiento de diferencias definidas entre hombres y mujeres que, tradicionalmente, la estructura patriarcal ha asignado de la siguiente manera: la productividad, el conocimiento y la riqueza material (formas fundamentales de las relaciones sociales y la vida pública) para el hombre, mientras a la mujer le corresponde la sexualidad, las emociones y el cuidado (la crianza de los hijos y el cuidado de la familia y la casa). En este contexto, la educación y el comportamiento de los individuos se configuran en relación del sexo biológico y dicha educación cultural se disemina a través de organismos e instituciones sociales como por ejemplo la iglesia, los colegios, universidades, las profesiones, el deporte, entre otras. El patriarcado se comporta como una estructura política que funciona y se mantiene gracias a la complicidad entre hombres de mantener la vigencia de la estructura, lo que se consigue manteniendo al sujeto masculino en posiciones de poder, dominando la producción cultural, negando a la mujer el acceso a determinados espacios y posiciones y restringiendo su libertad sexual y económica. De ahí que las estructuras sociales importantes que tienen decisión e incidencia social, sean de predominio masculino.

Adicionalmente, Griselda Pollock (2013) señala que el patriarcado no se queda en una dominación estática del hombre sobre la mujer, sino que, esta encarna una red de relaciones

psicosociales que instituyen una diferencia socialmente significativa sobre el eje sexual y que nos parece natural e inalterable porque se encuentra bien arraigada a nuestro sentido de identidad vivida y sexual²³. Cuestionar la naturalización de la diferencia sexual y la relaciones sociales de poder que estas comportan es fundamental, no solo para cambiarlas, sino también para superar las lecturas parciales de la historia que continúan juzgando la producción y aporte de las mujeres a los diferentes campos sociales y de la cultura desde una aparente igualdad de condiciones que, confirman la inferioridad de las mujeres cuando ellas no alcanzan las metas impuesta por una sociedad de hombres, diseñada para el éxito profesional, personal, económico y social del género masculino.

El siguiente término fundamental para el estudio feminista del arte y la producción del objeto artístico, *la representación*, de acuerdo con Griselda Pollock (2013), puede interpretarse de tres maneras: la primera, que *representación* significa que algo es reformado desde su experiencia tangible y social para ser traducido en términos retóricos, textuales o gráficos. Este es el caso de la representación de algo como un árbol, que se estructura de acuerdo a unas convenciones y códigos de prácticas de representación como las que se ve en la pintura o la fotografía o la literatura. El segundo uso de *representación* propone que, además de incluir la primera definición de representación, por medio del uso de los códigos y convenciones de las prácticas de representación, se pone de manifiesto tangible procesos sociales o experienciales que no son palpables o visibles, tales como los sentimientos o las construcciones psicológicas y culturales, así como los procesos sociales. La tercera, recoge las dos definiciones anteriores y las utiliza para comunicar algo determinado a un público, espectador o consumidor, es decir, la tercera

²³ Ibid., 81.

inflexión de *representación* se propone utilizar los métodos de la representación como vehículo de una ideología, creencia o intención²⁴.

A partir de la definición presentada por Pollock, se puede entender *la representación* como una forma de lenguaje, por lo que los tres niveles de representación comprenden una función simbolizadora, la cual estructura la psiquis y repercute en la eventual formación cultural del ser humano. De esta manera, los tres niveles de representación se proyectan en tres niveles de interpretación y en tres niveles de construcción social, cultural y política. Mientras la primera forma habla de una actitud pasiva de receptor de un código de representación de la «cosa» tangible que se asume como verdadero y universal, la segunda inflexión propone incluir la experiencia y la identidad bajo la misma fórmula absoluta de representación del primer uso. Pero es en el tercer modo en el que la representación toma una forma activa y consciente, para encarnar el papel de dador, capaz de configurar futuras convenciones de la representación cargadas de significado. Finalmente, ninguna de las tres formas se encuentran desprovistas de valores políticos, que moldean la producción cultural para mantener o instaurar el poder de una clase o grupo determinado.

Dado que la representación comporta siempre un mensaje, se convierte en vehículo para diferentes cuerpos de creencias e ideas, también conocidas como ideologías. Para Pollock (2013) “La ideología no se refiere solamente a un conjunto de ideas o creencias, sino que, la define como el ordenamiento sistemático de una jerarquía de significados y el establecimiento de una serie de posiciones para asimilar esos significados”²⁵. La autora refiere que es necesario

²⁴ Ibid., 29-30

²⁵ Pollock, Griselda. *Visión y Diferencia*. (Buenos aires: Fiordo, 2013), 30.

identificar cómo se comportan y funcionan esas creencias e ideas en términos sociales, pues las ideologías, comportan en sí mismas relaciones de poder y determinan las formas en las que los significados producidos deben ser asimilados. Esto se produce por medio de prácticas materiales vistas en los sistemas religiosos, sistemas económicos, educativos, sociales o culturales²⁶. De acuerdo a lo anterior, se puede interpretar que el patriarcado es una ideología, pues existen una serie de creencias e ideas que ubican la figura del hombre como el sexo superior, es el caso de la religión y sus figuras superiores (el Papa, los santos, Cristo, Dios). Esta idea es fijada socialmente por medios materiales como la institución eclesiástica, la arquitectura de la iglesia, la biblia, el arte, entre otros.

Pollock (2013) también señala que las prácticas culturales llevan a acabo la función de significación social en la articulación de los sentidos que sirven para comprender el mundo y negociar los conflictos sociales, así como para la producción de sujetos sociales. Por ello es importante comprender qué hacen, qué significan y cuáles son los efectos sociales de las prácticas artísticas. Para esto, es necesario primero localizar la práctica artística como parte de las luchas sociales entre clases, razas y géneros y segundo, analizar cómo opera una práctica artística específica, qué significado produce, de qué manera lo produce y para quién lo produce.²⁷ La práctica cultural cumple el objetivo de servir de vehículo para comunicar una idea determinada a un sujeto determinado. En este sentido, las prácticas artísticas nunca están desprovistas de significado y propósito; ya sea porque el artista tiene la intención de comunicar algo o, sea porque el lector (público) que se acerque a la imagen, de acuerdo a su carga cultural, la va a traducir como un significado determinado.

²⁶ Ibid., 30

²⁷ Ibid., 30-31

No obstante, a la hora de analizar la obra de arte o al artista, Griselda Pollock advierte no caer en la generalización ideológica. Según Pollock (2013), la generalización ideológica se da cuando se coloca a la obra de arte en una categoría de ideas, creencias o teorías de un período o sociedad puntal a partir de su contenido manifiesto. Dicha generalización responde al reduccionismo económico de reducir todos los argumentos sobre las formas y funciones de los objetos culturales a causas materiales o económicas²⁸. Pollock indica que el problema del análisis de la historia social del arte es que al tomar la ideología como regente de la producción artística de determinada sociedad, grupo o artista, elude las contradicciones que comporta toda ideología.

El enfoque generalización ideológica se olvida de la especificidad de la producción artística y coloca al objeto artístico dentro de una categoría general: el arte producido en el marco de una ideología, movimiento o clase social. En este orden de ideas, Pollock (2013) señala que siempre que la generalización ideológica se imponga en la lectura de la obra de arte, dejará de ser relevante la especificidad de los textos individuales, los productores de arte y los momentos históricos. Para la autora, la generalización ideológica entiende el objeto artístico como vehículo para la ideología, la historia o la psicología²⁹. En este sentido, aunque la práctica artística comporte siempre significado y ese significado este enmarcado en una ideología, sociedad y temporalidad, la reducción del objeto artístico y del artista a la generalización ideológica, es la que más sirve a los fines de la ideología (en especial la imperante en cada momento y sociedad), porque reduce el asunto a un problema material y económico que deja de lado las relaciones sociales y culturales que hacen particulares los modos de producción, en este caso, la producción del objeto artístico y del artista.

²⁸ Ibid., 70

²⁹ Ibid., 30-74

Cuando se mira la obra de arte en términos lineales, esto es, cuando la lectura que se realiza de la obra responde únicamente a y desde los fines del pensamiento o movimiento bajo el que fue producida, se reducen las posibilidades significantes de la obra. Esto se traduce en lecturas parciales que descartan la posibilidad de encontrar dentro de la obra relaciones y significados que respondan a los procesos sociales y culturales en los que el objeto artístico es producido, los cuales pueden ser diferentes a los propuestos por la ideología en la que por pensamiento, estilo o movimiento, se produjo y enmarca.

2. Realismo, mujer y contradicciones

Clemencia Lucena fue una artista colombiana, activa durante la segunda mitad de la década de 1960, hasta el día de su muerte en 1983. Su trabajo se divide en dos momentos: el primero comprende de 1967 a 1970, período en el que su obra se concentra en realizar comentarios críticos sobre los roles de la mujer burguesa, cuestionando los estereotipos de belleza femenina promovidos por los certámenes de belleza y retratados en las páginas sociales de revistas nacionales. El segundo momento, de 1971 a 1979, fecha de su última exposición, comporta un carácter abiertamente político y socialista; comprometido con la ideología del partido en el que militaba, el MOIR.

Este giro en el trabajo creativo de Lucena obedece a que la década de 1970 fue para Latinoamérica una época de entusiasmo revolucionario. En Colombia los problemas sociales y los movimientos populistas y comunistas que se producían alrededor del mundo, generaban la sensación de un futuro optimista que se veía reforzado con las revoluciones sociales exitosas sucedidas en Latinoamérica como la Revolución Cubana en 1959 y los gobiernos de Salvador Allende en Chile, Juan José Torres en Bolivia, Juan Velasco Alvarado en Perú y Omar Torrijos en Panamá y en el contexto mundial, la Revolución Rusa y la Revolución Comunista China³⁰. En este ambiente, aparece en el territorio colombiano un amplio número de movimientos de izquierda que buscaban contraponerse al pensamiento y sistema social y político que gobernaba en el país.

³⁰ Ayala Diago, César Augusto. 2003. «Colombia en la década de los años setenta del siglo XX». *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n.º 30 (enero):319-38. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/17106>. (Consultado el 10 de marzo de 2021)

La transición en la obra gráfica de Lucena, en cuanto a tema y protagonistas, ha sido motivo de algunos estudios y ensayos, que en su mayoría consideran que la artista, durante la segunda etapa de su producción creativa, no solo se somete a la ideología marxista del partido MOIR y relega el tema de la mujer para priorizar la lucha de clase, sino además, que los comentarios críticos sobre la situación de desigualdad y violencia que experimentan las mujeres, desaparecen completamente de su obra. La razón de esta crítica es que a partir de 1970 Clemencia Lucena comienza a utilizar la estética *realismo socialista*, popular entre los movimientos socialistas y comunistas por su capacidad comunicativa que permite que el pueblo logre una identificación clara y sencilla con los personajes y escenas representadas.

El *realismo socialista* se caracteriza por la idealización de la clase proletaria y de sus líderes sociales y políticos. En su forma más política y comprometida, se convierte en una especie de propaganda que sirve para retratar el pensamiento e ideales de un partido político determinado y de sus líderes, lo que para algunos, hace de esta una estética anticuada porque no explora la creatividad natural del ser humano y continúa vinculada al servicio del pensamiento de un mecenas institucional o social. El *realismo socialista* funciona y es efectivo en su mensaje porque 1) garantiza la accesibilidad del arte al público popular, en donde se reflejan las preocupaciones de las masas; 2) se ocupa de la expresión de los intereses de clase; 3) los temas están relacionados con cuestiones concretas de la vida diaria y 4) es fiel a los puntos del ente emisor de este arte, esto es, el partido o movimiento político y social³¹.

El MOIR (Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario), es un grupo político colombiano que nace en 1969 como proyecto de unificación de diversas organizaciones obreras

³¹ Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal Ediciones S.A., 2000.

para después transformarse en un partido político de izquierda. Su razón de ser era la lucha reivindicativa y política del proletariado colombiano, mientras su motivación se encontraba en el impacto político que había causado la Revolución Cubana en 1959 y en la oposición al Frente Nacional³². El corpus ideológico del Partido se fundamentaba en tres ejes: 1) la unión obrero-campesina, que pone al proletariado como líder de la revolución antimperialista; 2) la identificación del Imperialismo norteamericano, el social imperialismo soviético, la burguesía, terratenientes colombianos, los «revisionistas criollos» del PCC (Partido Comunista Colombiano) y todas las organizaciones influenciadas por Moscú y Cuba, como los principales enemigos de la revolución y 3) la consecución una revolución de Nueva Democracia por medio de un proceso revolucionario democrático³³, siguiendo el ejemplo de la China de Mao Tse Tung.

De lo anterior se destaca que dentro de las fundamentales del MOIR, la lucha por la liberación de la mujer no hace parte del gran proyecto revolucionario. Esta omisión del Partido, que de acuerdo con pensadores como la economista feminista Heidi Hartmann, obedece a un conflicto tradicional de intereses entre marxismo y feminismo, es la que le otorga fuerza a las lecturas que consideran que el trabajo de Lucena no expone una mirada crítica de la situación de desigualdad de las mujeres campesinas y obreras.

La ideología del MOIR es Maoísta Marxista-Leninista, fiel al legado histórico-político de la Revolución China y su propuesta es la asociación de trabajadores en un partido comunista para derrotar al imperialismo. Se diferencia del maoísmo de China en que se abstiene del uso y conformación de guerrillas como parte de la revolución, considerando que el país no está

³² Morales Estrada, Esteba. «El MOIR y su política de los “pies descalzos” como materialización de la ideología maoísta en Colombia, 1969-1990». Tesis de grado, Universidad de Antioquia, 2014

³³ Ibid., 73

preparado para este tipo de acción, y en su lugar, propone la educación del pueblo en las enseñanzas de Mao como medio para la Revolución. La tradición ideológica del maoísmo en Colombia tenía como sujeto histórico de la revolución al campesino y el lugar de la revolución se daba en las zonas rurales³⁴.

El maoísmo se manifestó con fuerza en Colombia porque contemplaba la Revolución Cultural (1966 - 1976) como parte esencial de la lucha social, Revolución que se creía, era capaz de desterrar el pensamiento capitalista que sobrevivía en el sociedad comunista. La Revolución de Mao cuestiona el lugar social y económico que la mujer experimentaba bajo el pensamiento capitalista y del Imperialismo, por lo que propone nuevas configuraciones para ella en la sociedad comunista:

En China, los hombres viven dominados generalmente por tres sistemas de autoridad (la autoridad política, la de clan y la religiosa... En cuanto a las mujeres, además de estar sometidas a los tres sistemas de autoridad, se encuentran dominadas por los hombres (la autoridad marital). Estas cuatro formas de autoridad -política, de clan, religiosa y marital. Encarnan las ideologías y el sistema feudo-patriarcales en su conjunto y son cuatro gruesas sogas que mantienen amarrado al pueblo chino, y en particular al campesinado... Con el fin de constituir una gran sociedad socialista, es de suma importancia movilizar a las grandes masas de mujeres para que se incorporen a las actividades productivas. En la producción, hombres y mujeres deben recibir igual salario por igual trabajo. (Mao Tse Tung 1967, 194-196)

A diferencia del marxismo clásico, al menos teóricamente, Mao Tse Tung vislumbra y reconoce que la liberación de la mujer no llega con la derrota del capitalismo y el imperialismo. Encuentra que la mujer es oprimida no por un sistema económico y social, sino por la cultura y la política que le impone al hombre como su superior. No obstante, para el dirigente chino, esta

³⁴ Hernández Ortiz, Rodolfo. «Los orígenes del maoísmo en Colombia: la recepción de la revolución de nueva democracia 1949-1963». Tesis de pregrado, (Universidad Nacional de Colombia, 2016), 38

subyugación de la mujer, que él reconoce, continúa en el socialismo, es la manifestación de la ideología capitalista vigente en un sistema social comunista, con lo que quiere indicar que, la cultura patriarcal no forma parte del verdadero comunismo. Dado que el triunfo del comunismo no es suficiente para erradicar el pensamiento Imperialista, resulta urgente una Revolución Cultural que permita educar al pueblo en el verdadero pensamiento social, erradicando instrumentos de opresión femenina como el matrimonio y la división sexual del trabajo. La postura de Mao Tse Tung sobre la problemática femenina tiene una mirada altamente materialista, se enfoca en cuestionar las relaciones económicas (matrimonio, la diferencia sexual del trabajo y la igualdad salarial), pero pasa por alto los aspectos culturales y políticos como la violencia física y psicológica contra la mujer, la educación, la sexualidad y la reproducción, entre otras.

Una mirada a la figura femenina en la producción gráfica de la Revolución Cultural de Mao Tse Tung, promueve mujeres trabajadoras, de manos y brazos gruesos y una contextura corporal robusta, en capacidad de realizar labores tradicionalmente masculinas. Un ejemplo de lo anterior es la imagen de *la mujer soldadora*, personaje en el que se combinan características asociadas con el hombre, la fuerza y la tecnología.

La mujer soldadora se puede apreciar en el cartel de 1970, *It is a revolutionary requirement to marry late* (Figura 3 en página 70), imagen donde la figura femenina se presta para interpretarse de dos maneras: 1) la mujer no es un sexo débil y desprotegido, por el contrario, cualidades asociadas con lo masculino como la fuerza y los músculos, se desarrollan y son producto de las

exigencias de la actividad que realiza la persona. 2) La mujer que realice o desee realizar las tareas del hombre, no puede carecer de fuerza física.

El título de la obra también es valioso a la hora de comunicar un mensaje a las masas, este invita a las mujeres a desvincularse de la institución e ideología del matrimonio y prepondera su aporte y fuerza de trabajo en servicio de la sociedad comunista. Esto último sugiere que, una vez la mujer contrae matrimonio su potencial laboral disminuye y la sociedad comunista pierde fuerza de trabajo. No queda claro si este fenómeno se presenta porque alguno de los dos, hombre o mujer, debe quedarse en casa como cuidador de la familia, lo que conduce a la idea de que la unidad marital desemboca en la procreación, pero además, que dentro de la sociedad matrimonial no se discute la sexualidad de la mujer; o si por el contrario, el título de la obra está reconociendo que la mujer casada se comporta como un objeto que pasa a formar parte de la propiedad del hombre y por lo que ella deja de lado su carácter de ciudadana, el cual la configura como parte del pueblo.

El imaginario de la mujer trabajadora con una figura robusta, despojada de las vanidades y delicadezas femeninas, más austera y por tanto, equiparable al hombre, se produce con fuerza durante el período de la Revolución Cultural de China entre 1966 y 1976, fenómeno que se identifica con mayor claridad al comparar dos imágenes de la *mujer recolectora*. La primera, *The new view in the rural village* producida en 1953 (Figura 4 en página 70), responde al proceso revolucionario de la recién instaurada China Comunista en 1949; la segunda imagen, *Let 's compete for another field* de 1974 (Figura 5 en página 71), hace parte del proceso de Revolución Cultural de Mao Tse Tung. En ambos carteles la idea parece ser la de mostrar a la mujer como un

agente activo de la economía, que está en capacidad de aportar fuerza de trabajo a la sociedad. La diferencia entre las imágenes es que mientras en la primera, la mujer tiene un tamaño y contextura física pequeña y delicada que parecen sugerir la debilidad de su sexo. En la segunda, la figura femina va a ser una mujer de manos, brazos y piernas fuertes, en cercanía con las formas y capacidades físicas del hombre. La idea de equiparabilidad entre sexos en la imagen, es reforzada por el título que sugiere que la mujer puede competir en el campo masculino.

De acuerdo con Archila (2008), en Colombia los planteamientos que en China Mao Tse Tung realizó sobre la mujer, se expresaron en el actuar cotidiano de las y los maoístas colombianos de las décadas de 1960 y 1970, que cuestionaron la familia patriarcal y el machismo. No obstante, aclara que los sujetos maoístas cuestionaron la estructura patriarcal y machista, a pesar, de las organizaciones en las que militaban³⁵. Así mismo, en una entrevista que Archila realiza a A. M. Jaramillo, ex dirigente ML³⁶, se comenta que la izquierda colombiana de los años 60 y 70 reproducía el machismo y que en el maoísmo esta situación era aún más recalcitrante, pues se subordinaba la liberación de la mujer a las tareas revolucionarias y el trato que se les daba a ellas era discriminatorio, a pesar que el movimiento, formalmente proclamaba la igualdad de sexos³⁷. Lo anterior devela las contradicciones entre los principios revolucionarios que prometían libertad e igualdad a toda la población y las prácticas de la revolución, lo que convierte el proyecto revolucionario en un populismo que promete garantías y futuro a todos los miembros de la clase proletaria, mientras en la práctica, el movimiento solo se interesa por la revolución de los

³⁵ Archila Neira, Mauricio. «El maoísmo en Colombia: la enfermedad juvenil del marxismo-leninismo». <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/co/co-010/index/assoc/D2425.dir/elmaoismoencolombia.pdf> (Consultado el 10 de marzo de 2021), 188

³⁶ ML (Marxista-Leninista). Son grupos de tendencia Marxista-Leninista o de Línea Proletaria.

³⁷ Ibid., 166

aspectos económicos sociales, más no por una verdadera subversión cultural y política que cobije de igual manera a todos los individuos que conforman el pueblo.

Clemencia Lucena (1984) como artista del MOIR reconoce que esta es una falla que tiene el socialismo. En algunos de sus escritos y discursos, la artista se dirige al problema de la liberación femenina como un problema cultural y no económico, ya que la opresión del hombre sobre la mujer sobrevive en el socialismo³⁸. Para la artista, la igualdad sexual es parte integral de la lucha por la revolución social y la emancipación femenina no es un proyecto separado de la emancipación social, ni mucho menos, una tarea exclusiva de las mujeres³⁹. En este orden, «postergar la lucha por la liberación femenina hasta el socialismo es un criterio patriarcal» (Lucena 1984, 100). Lo anterior indica la posibilidad de que la artista esté identificando que la desigualdad social de la mujer afecta al proyecto revolucionario, dado que para ella, la revolución no se limitaba solo al aspecto materialista, sino que consideraba que la revolución debía cubrir los aspectos de la cultura y el pensamiento del pueblo. En este orden, para alcanzar una verdadera revolución social, la lucha por la liberación de la mujer tenía tanta importancia como lo tenía la lucha de clases⁴⁰.

En sus escritos sobre la cuestión femenina, Lucena identifica que la lucha de género se relega por motivaciones políticas que obedecen a una decisión entre hombres de mantener la supremacía sobre un grupo de mujeres y que tanto hombres como mujeres son responsables de la continuidad de la conducta machista y del sistema patriarcal, lo que, reflexiona sobre la incidencia de la cultura en la continuidad de la problemática femenina. En palabras de la artista:

³⁸ Lucena, Clemencia. *La revolución, el arte, la mujer*. (Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1984), 100

³⁹ *Ibid.*, 99-100

⁴⁰ *Ibid.*, 98-99

Las mujeres deben asumir la responsabilidad y la iniciativa en la tarea de estudiar el tema sobre la cuestión femenina, analizarlo correctamente y escribir ensayos sobre él.

Ese trabajo de las mujeres debe servir para modificar su propia conducta en el sentido de renunciar a la tradición de sumisión -actitud que en muchas ocasiones es indolencia y comodidad- y para contribuir a transformar la conducta de los hombres -en general dominante y autoritaria-. (Lucena 1984, 98)

Para Lucena la jerarquía masculina no se obtiene solo con la complicidad entre hombres, sino que, necesita también la complicidad de algunas mujeres. Por ello, la liberación de las mujeres debía formar parte de los intereses del pueblo, ya que la perpetuación de esta conducta y su incidencia cultural, económica, política y social, obedece a la pervivencia de la ideología del capitalismo en la sociedad socialista.

Las observaciones que Clemencia Lucena realiza como artista representante del MOIR permiten identificar dos puntos: primero, que el interés por la liberación femenina parte de sus motivaciones personales, de la observación a las mujeres obreras y campesinas y del cambio de pensamiento que vive Colombia en la década de 1970 respecto a la cuestión femenina. Segundo, que estas inquietudes no forman parte de los principios revolucionarios del MOIR.

La primera etapa creativa de Lucena, en la cual cuestiona los roles de género y los espacios de la feminidad de la mujer burguesa y la producción escrita durante su segundo período artístico, permiten pensar que Lucena, a pesar de su militancia política de corte marxista, no era ciega ni ajena a las reflexiones sobre el patriarcado y la cuestión femenina que estaban tomando forma en el país. En Colombia, durante la década de 1970 se producen las primeras reflexiones serias y

sistemáticas sobre el patriarcado y las luchas por los espacios propios de la mujer que cuestionan las relaciones de poder y dominación que señalan una opresión específica sobre la mujer⁴¹. La activista feminista Florence Thomas, en una entrevista que la Revista Paz-ando le realizó en 2014, comenta que cuando llegó a Colombia en 1967, nadie hablaba de violencias contra las mujeres, no había estadísticas y la expresión violencia intrafamiliar no existía. La razón de esto, estaba en que se consideraba que la violencia contra las mujeres pertenecían al ámbito privado. Los aportes feministas que comienzan a aparecer en ese momento permiten descubrir una serie de micropodres, de lugares de poder y de otras violencias, que posibilitan el inicio de la discusión sobre temas como violencia conyugal, violencia sexual, entre otras muchas violencias⁴².

La postura crítica que Lucena expresa sobre la cuestión femenina en sus escritos es una preocupación personal que no obedece a los principios ideológicos del partido en el que militaba, a recordar: la unión obrero-campesina; la identificación de los enemigos de la revolución en el imperialismo norteamericano, el social imperialismo soviético, la burguesía, terratenientes, «revisionistas criollos», el PPC y organizaciones influenciadas por Moscú y Cuba; y la consecución de una revolución de Nueva Democracia, que busca la coalición de clases bajo el liderazgo de la clase trabajadora y su respectivo partido. María Cristina Suaza Vargas (2008), ex militante del MOIR en la década de 1970 e integrante del Frente de Intelectuales Revolucionarios, recuerda que, durante esta época el país se sentía muy cerrado a la idea del feminismo. Cuando ella quería hablar sobre el tema era tildada de rara, snob, soñadora o

⁴¹ Luna, Lola, Villarreal, Norma. *Historia, género y política Movimiento de mujeres y participación política en Colombia 1930 - 1991*. Barcelona: Edición del Seminario interdisciplinar mujeres y sociedad, 1994

⁴² Thomas, Florence. *Entrevista a Florence Thomas / Entrevistada por Mauricio Hernández Pérez*. (Revista Ciudad Paz-ando: 216-224, 2014), 220

simplemente se ponía en tela de juicio el soporte teórico del feminismo, incluso dentro de su propio partido y por las mujeres de su mismo grupo⁴³.

Aunque los principios revolucionarios del MOIR no contemplaban la revolución cultural y dentro de esta, la lucha por la liberación de la mujer como parte fundamental del proyecto revolucionario, en sus escritos, Clemencia Lucena manifiesta que para ella la verdadera Revolución implica no solo una revolución social y económica. Además, la Revolución debe darse de la mano de la revolución cultural y en ese gran proyecto revolucionario, la mujer, que conforma la mitad de la población, es indispensable, por lo tanto, la liberación de la mujer es urgente.

2.1. El Realismo y Clemencia Lucena

El *realismo socialista* fue la estética oficial de la revolución social de la URSS y de la República Popular China de Mao Tse Tung. Buscaba ser un «reflejo fiel y objetivo» de la realidad y su tema principal era la construcción del comunismo, por ello el sujeto de representación es el pueblo en su cotidianidad y en los escenarios de la lucha social, en un lenguaje claro y sencillo para el público, es decir, el *realismo socialista* es una estética figurativa donde las personas y objetos se «parecen». Se caracteriza por las representaciones positivas y optimistas en las que el héroe persevera y triunfa contra todo obstáculo y no presentan violencia ni desigualdades sociales de clase, por el contrario, buscan elevar y glorificar la imagen del pueblo y de sus líderes.

⁴³ Suaza Vargas, María. *Soñé que soñaba*. (Bogotá: AECID, 2008), 21-24

De acuerdo con el historiador Toby Clark (2000), el arte *realismo socialista* debía ser público, financiado por el Estado y dirigido a las masas. Los gobiernos socialistas y comunistas consideraban que las masas no estaban preparadas para crear conciencia revolucionaria por sí mismas, por lo que este arte cumplía una función educadora al tiempo que trataba de capturar el entusiasmo del pueblo por el progreso social y económico que representaba la sociedad socialista y comunista⁴⁴. La exposición de Clark enlaza con los principios creativos de Clemencia Lucena a partir de 1971, que a través de su arte, busca incentivar el espíritu de lucha de la clase trabajadora por medio de la observación a la realidad de obreros y campesinos⁴⁵. La artista pone al pueblo como protagonista de su trabajo y de los temas que retrata. No obstante, como artista representante del MOIR, se interpreta que su obra, los protagonistas, los temas y el modo en que los retrata (formas de representación), es una expresión visual exacta de los presupuestos ideológicos del partido y sus representantes, desprovista de la perspectiva del artista.

Para muchos artistas y críticos simpatizantes de otros sectores de la izquierda, era molesto la comodidad de las escenas de la obra de Lucena y de sus colegas de partido. Les parecía que estas imágenes se alejaban de la realidad del obrero y que, por el contrario, se convertían en retratos idealizados de la vida obrera y de la lucha social. Para entender mejor este síntoma y su rechazo, resulta valioso un extracto del crítico Miguel Gonzáles, sobre la obra de Lucena:

Los obreros se pintaron triunfantes, sonrosados y muy contentos y bien nutridos, instalados en el poder y con la mirada alta, gloriosos y completamente seguros; este desconocimiento total de la clase obrera (a la cual Clemencia defiende porque sí y pinta de memoria -sin comprenderla, sufrirla o vivirla-) la ha llevado sin quererlo a producir un cartel ficción, inoperante e impráctico,

⁴⁴ Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal Ediciones S.A., 2000

⁴⁵ Lucena, Clemencia. *La revolución, el arte, la mujer*. (Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1984), 46

tan divertido por lo atolondrado y festivo que solo puede dar contentillo a los niños malos de la Universidad de los Andes.

Clemencia Lucena ha idealizado con gran candor y con las mejores intenciones (seguramente, quien va pensar ni por un momento que es farsa o algo por el estilo...) a los obreros, convirtiéndolos en empolvados maniqués de ojos castaños y labios rojizos, calcados hábilmente de “Pekín informa” y convertidos en estampas para señalar el misal de Mao Tse Tung, a quien ha leído mal y por consiguiente traiciona⁴⁶. (Miguel González 1975)

El comentario de González parece responder a una discusión que se da con mucha fuerza durante la década de 1970 en Colombia, la del «artista comprometido» versus el «arte comprometido». El «artista comprometido» era aquel que observaba de manera crítica la situación social y política del país y utilizaba su arte para concientizar sobre la problemática, para luchar contra el sistema y para defender los derechos del pueblo. Mientras el «arte comprometido» era aquel que perdía su autonomía porque se sometía a los designios de un partido o ente institucional específico⁴⁷. De esta manera, el arte comprometido funcionaba como imagen publicitaria que servía para difundir el pensamiento del partido o institución a la que representaba. Dado que el «arte comprometido» era un arte panfletario (publicitario), el artista no tenía voz propia en su creación y por tanto, no representaba «objetivamente» ni críticamente la realidad del pueblo; por el contrario, este arte seguía ciegamente los designios de la ideología a la que se afiliaba. Esta puede ser la razón por la que González considera en la cita anterior que los personajes de Lucena son maniqués sin vida, absolutamente idealizados, que no representan las luchas del pueblo y con ellas, las violencias que experimentan las masas en su lucha por liberarse de un sistema opresor.

⁴⁶ González, Miguel. «OBRERO: Donde estas que no te veo!». (s.n.). 14 de Octubre de 1975.

⁴⁷ Garrido, Mariana. «Clemencia Lucena en los años setenta: arte y activismo como proyecto participativo». Tesis de pregrado, (Universidad de los Andes, 2014), 10

Los planteamientos que Lucena consigna en su producción escrita, sostienen que para ella el objetivo del arte revolucionario debía ser el de elevar el espíritu combativo de las masas para estimular su capacidad de lucha⁴⁸. Con esto en mente, la artista expresa que «por realismo se entiende la expresión artística objetiva de aspectos de la realidad social y en un sentido más completo, del conjunto de fenómenos que la componen.» (Lucena 1984, 60). A diferencia de las opiniones de sus opositores, Lucena no pretendía idealizar la realidad. En su lugar, consideraba vital que sus representaciones se basaran en la realidad del obrero y campesino para que de esta manera el pueblo pudiera identificarse con los personajes retratados y así despertar en ellos el espíritu de lucha. En este sentido, la artista expresaba que no se trata de endulzar la realidad o de mentir sobre los altibajos y discordancias que experimenta el proletariado en su vida diaria, sino más bien, se trata de adoptar una posición de clase que asuma el punto de vista del proletariado. Hacer esto determina qué temas se tratan y cuál es el mejor método para hacerlo⁴⁹. Entonces, aquello que González (1975) lee como escenas cómodas e idealizadas que desconocen la realidad de la clase trabajadora, para la artista son escenas reales y sinceras que parten de la observación de la vida cotidiana y común de obreros y campesinos, que no exponen la violencia que deja el conflicto social y la protesta porque generaría dudas y temor, opacando el espíritu de la lucha revolucionaria.

De otro lado, la práctica artística de Lucena, durante su militancia con el MOIR, utilizó material fotográfico de eventos relacionados con el Partido, publicado con frecuencia en el periódico

⁴⁸ Lucena, Clemencia. *La revolución, el arte, la mujer*. (Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1984), 46

⁴⁹ *Ibid.*, 61

oficial del Partido, *Tribuna Roja*, como base para su creación artística.⁵⁰ Para la elaboración de sus obras, Díaz Jaramillo (2017) refiere que Lucena solía ir a los lugares donde se registraban acciones de campesinos y trabajadores, tales como huelgas o tomas de tierra para expresar su apoyo en condición de artista militante. Durante estos eventos, capturaba las tonalidades, dimensiones y rasgos de la situación, para luego recrear esto en sus pinturas⁵¹. En consecuencia, la obra de Lucena no es una traición y desconocimiento absoluto de la realidad. El propósito de su trabajo era ante todo lograr la identificación del pueblo con el sujeto retratado y con ello, conseguir alentar a las masas para luchar por la Revolución.

⁵⁰ María Victoria Mahecha 2008, citada por Garrido, Mariana. «Clemencia Lucena en los años setenta: arte y activismo como proyecto participativo». Tesis de pregrado, (Universidad de los Andes, 2014), 3

⁵¹ Díaz Jaramillo, José Abelardo. «Un arte al servicio del pueblo: la obra de Clemencia Lucena desde la sociología de Pierre Bourdieu». (*Revista Colombiana de Sociología* 42 (1):271-91, 2019. <https://doi.org/10.15446/rsc.v42n1.66631>.), 284

3. La representación de la mujer en dos obras de Clemencia Lucena en la década de 1970

Desde una perspectiva de género, Las obras *Luchamos por el poder campesino* y *Huelga en Bogotá* de Clemencia Lucena abiertamente confrontan en un mismo espacio compositivo los roles de mujeres y hombres en la sociedad del campesino y obrero. Ambos cuadros se han interpretado como reflejo fiel de la ideología en la que fueron producidas (la del MOIR), en este caso, un pensamiento marxista-leninista que, desde una mirada feminista, lleva implícito que la representación de la mujer no contienen en sí misma una postura crítica sobre el lugar social de la mujer, ni sobre sus batallas y desigualdades. El análisis marxista considera que una obra que ponga de manifiesto las problemáticas de la mujer corrompería la unidad de la lucha de clases.

Como artista que se identifica abiertamente como militante del MOIR y que propone una obra enmarcada en la estética *realismo socialista*, la producción creativa de Clemencia Lucena tradicionalmente se interpreta a partir de los principios ideológicos del partido. De esta manera y tal vez por la primera parte del nombre de la estética: *realismo*, este arte viene a ser entendido como una interpretación más o menos fiel de la realidad. Sin embargo, el nombre completo: *realismo socialista*, indica que esta estética se aboca a materializar las ideas del pensamiento socialista y comunista. Por lo anterior, la representación *realismo socialista* del pueblo, suele ser una representación idealizada.

Dado que el análisis marxista considera que la opresión de la mujer es producto del capital y la propiedad privada, el marxismo agrupa a la mujer como parte de la clase obrera y con esto, considera que el triunfo de la clase proletaria le otorga a la mujer su liberación. A raíz de esta

lectura que hace el marxismo sobre el problema femenino, se suele considerar que la representación de la mujer en la producción cultural que responde a esta ideología, no contiene en sí misma comentarios críticos que cuestionen las desigualdades y violencias que experimentan las mujeres dentro de la sociedad.

Clemencia Lucena en reconocimiento al tradicional conflicto entre marxismo y feminismo, donde el marxismo desplaza la lucha por la liberación de las mujeres para preponderar la lucha de clases, refiere lo siguiente:

Denunciar los padecimientos de las mujeres colombianas y luchar por sus derechos y reivindicaciones específicas es reconocer que sin la participación de la mitad de la población la revolución es irrealizable. Es ser consecuentes con los intereses generales del pueblo. Es oponerse a la falacia de que la lucha femenina es una cosa de menor envergadura, y que plantearla constituye una deformación de la realidad o una actitud que desvía o agrieta la lucha por la revolución y el socialismo. (Lucena 1984, 94)

El anterior extracto deja ver el interés de la artista por cuestionar la tradición patriarcal del pensamiento marxista y el reconocimiento de la vigencia de esta estructura en el socialismo como una cuestión que debe ser superado; todo esto en consecuencia con el modelo revolucionario de Mao Tse Tung, que considera que para conseguir una verdadera revolución es necesario desterrar el pensamiento imperialista que oprime a la mujer, siendo necesario, además de una revolución social, una revolución cultural.

Para la realización de las obras *Luchamos por el poder campesino* y *Huelga en Bogotá*, así como para toda su producción creativa a partir de 1971 hasta el día de su muerte, la artista se apoya en la estética *realismo socialista* porque se ajustaba mejor a las necesidades de su ideología política. Lucena, como militante del MOIR, activista política y ávida lectora de las enseñanzas de Mao Tse Tung, identifica que el *realismo socialista* es la estética del pueblo y que esta le permite acercarse a las masas porque tiene un lenguaje figurativo claro.

Las características de esta estética, que la artista más explota en su pintura son: 1) una representación figurativa directa y sencilla que hace uso de composiciones lineales, contornos definidos, iluminación homogénea y una saturación de los colores que permite expresar las formas con mayor claridad y definición; 2) eleva e idealiza la figura del héroe, en este caso, el pueblo; 3) ubica al pueblo y su cotidianidad como tema central de la pintura y 4) los estados emocionales positivos de los personajes (alegría, admiración, felicidad, entre otros).

Lo anterior es importante porque los gobiernos comunistas consideraban que el pueblo no estaba preparado para crear por sí mismo consciencia revolucionaria⁵² y el corpus ideológico del MOIR enlistaba la necesidad de conseguir una revolución de Nueva Democracia, esto es, una revolución por etapas, producto de la educación de la masas en el pensamiento socialista. En este contexto el arte se presenta como una herramienta pedagógica de adoctrinamiento. Para entender esta idea, es valioso un extracto del texto introductorio del libro *Clemencia Lucena pinturas* (1979):

⁵² Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal Ediciones S.A., 2000

“... el rumbo adoptado por Clemencia Lucena es una valiosa contribución al desbrozamiento de un largo y arduo camino, que tiene empeñados a otros artistas, decididos también a alcanzar un arte testimonio de la batalla emancipadora del pueblo, un arte ilustración y estímulo que al tiempo que se populariza aporta a la formación de sus protagonistas⁵³.” (Conrado Zuluaga 1979)

Esta cita sirve como testimonio de los propósitos ideológicos que tenía el partido MOIR y de las intenciones de Clemencia Lucena con su arte. Para el Partido, la contribución del arte a la lucha social consiste en lograr la configuración de una ideología diferente a la dominante (imperialista y capitalista) y la función que cumple es la de educar a las masas en el pensamiento socialista. Las obras *Luchamos por el poder campesino* y *Huelga en Bogotá* se enmarcan en la estética *realismo socialista* porque su contenido responde a los temas del pueblo, que retratan una porción de la vida cotidiana de campesinos y obreros, referencian la lucha del pueblo por su liberación, la contribución del partido a la formación de la mente del pueblo en la ideología socialista y representan el entusiasmo por la lucha social.

Adicionalmente, estas obras de Clemencia Lucena responden a características de intención y función que son fundamentales del *realismo socialista*: 1) idealización de la figura del héroe (campesino y obrero) y la personificación de los valores del Partido en los héroes, que presentan al proletariado como activistas del Partido, trabajadores incansables o trabajadores que, a su vez, son líderes sociales. 2) exponen el entusiasmo por el progreso, representado en expresiones de la lucha social como la huelga y la educación de las masas en la cultura socialista por medio de reuniones y la difusión de la palabra escrita impresa en el periódico del Partido y 3) desde una mirada de género, las figuras femeninas representan los valores familiares que tradicionalmente

⁵³ Zuluaga, Conrado. «El color de la lucha». En *Clemencia Lucena Pinturas*. Bogotá: Editorial Bandera Rojas, 1979

ubican a la mujer en la casa y en las labores de cuidado familiar, así, la mujer campesina y obrera sirven a la Revolución desde la posición de «ama de casa activista»⁵⁴.

Luchamos por el poder campesino (Figura 1) es una obra de técnica y medidas desconocidas, que forma parte de la selección y exposición del XXIV Salón Nacional de Artistas en 1973. El cuadro presenta a un grupo de cuatro personas, dos hombres y dos mujeres. Tres de ellos están reunidos alrededor de una mesa y el cuarto personaje se ubica el fondo de la composición, separado del grupo. En el primer plano aparecen reunidos en una mesa dos hombres y una mujer. De izquierda a derecha del espectador y en un tercer plano, aparece una mujer en el fondo de la composición que utiliza una pañoleta que controla su cabello y usa un saco encima de un vestido que le llega hasta la rodilla. La mujer se encuentra de pie y recostada contra un tronco, con los brazos cruzados y parece dirigir su mirada hacia el grupo de personas delante de ella. Sobre la cabeza de la mujer aparecen algunos recipientes de cocina, posiblemente platos. En un segundo plano, aparece un hombre arrodillado en una pierna y con un puño cerrado sobre una mesa, viste sombrero, ruana, camisa manga larga, pantalón largo y alpargatas. A su lado y en el centro de la composición se identifica otra figura masculina, que aparenta tener mayor edad, también viste ruana, pantalón largo y zapatos cerrados, está sentado en la mesa sosteniendo una hoja de papel en sus manos y realiza lectura del documento. A la derecha del espectador aparece sentada una mujer mayor, utiliza gafas y su atuendo está compuesto por un delantal que usa encima de un saco, falda hasta la rodilla y los zapatos son una especie de alpargatas sin talón. Finalmente, en un primer plano, al lado y de espaldas a la mujer de mayor edad, en el piso se encuentra una pila de periódicos amarrados que, parece, representan el activismo político donde los campesinos se

⁵⁴ Revisar en Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal Ediciones S.A., 2000, en *La propaganda en el Estado Comunista*, los cuatro principios sobre los que se funda el realismo socialista.

presentan como agentes que contribuyen a la divulgación, dentro de la comunidad campesina, del pensamiento y procesos que lleva a cabo el Partido.



Figura 1. (Dibujo en grafito realizado por Clemencia Lucena, *Luchamos por el poder campesino*, 1973.

https://co.pinterest.com/pin/140737557087117421/sent/?invite_code=a84ca8faba844451a2188eb9b2220f69&sfo=1)

La forma general de la composición del cuadro es en *L*, tanto para la forma que configuran los personaje y elementos presentes en el cuadro, como para el espacio negativo (que no contiene elementos) de la imagen. Por medio de los artículos de cocina, la mesa y el delantal que viste una de las mujeres, se presume que el espacio representado es un híbrido entre cocina, comedor y sala en una vivienda campesina. Por otra parte, se identifica que la escena no tiene fondo ni foco de iluminación definido que proyecte las sombras de los personajes, de esta manera, la artista prepondera la composición de unas figuras de contornos definidos (líneas), sobre la perspectiva. En el contexto en que la obra se desarrolla y los objetivos para los que esta se elabora, lograr la identificación del pueblo con las escenas y personajes retratados y conseguir transmitir el

mensaje e ideología del partido y de la lucha social, la composición y la linealidad de las figuras se convierten en un recurso visual y narrativo que permite que el espectador de las masas se acerque a la imagen sin caer en una confusión de tipo técnico, formal o representacional.

El relato que la composición del cuadro sugiere es que, el ciudadano más importante de la sociedad campesina es el hombre mayor porque se considera que este es el portador de la sabiduría, tradicionalmente caracterizada por la vejez. La forma en la que opera la composición para comunicar este mensaje es por medio de la ubicación del sujeto en el centro del espacio compositivo y otorgándole al personaje la ejecución de la acción principal y tema del cuadro, la lectura. En ese mismo sentido, el hombre más joven es la segunda figura más importante porque continúa formando parte del espacio visual central, se ubica en primer plano y se involucra en la acción de la lectura que realiza su compañero. Mientras las mujeres, desde el uso de la composición como herramienta de jerarquía, son relegadas y por tanto, menos importantes, ya que se ubican en los laterales, al margen de la escena y no participan de la acción principal. Al igual que sucede entre los varones y entre los sexos, también hay presencia de rangos entre las mujeres de una misma clase; la mujer mayor tiene una posición superior porque se la ubica en un primer plano y sin formas que puedan obstaculizar su figura mientras que, su compañera de menor edad aparece en el fondo y su figura es parcialmente cubierta por el cuerpo de uno de los personajes masculinos.

La composición de este cuadro es simple y clara. No confunde al espectador con el uso de la perspectiva, herramienta que puede distorsionar las figuras y por lo tanto, la lectura de la imagen. Por el contrario, la artista realiza una imagen de figuras definidas, fácilmente identificables, con

pocas superposiciones y pocos distractores, lo que le permite entablar con mayor facilidad una conversación con un público no versado en formas artísticas e imágenes complejas. Se busca que este sujeto espectador pueda comprender «a golpe de ojo» cuales son los fundamentales de la escena y del mensaje que se quiere transmitir.

Huelga en Bogotá (Figura 2) es una pintura en óleo y sus medidas son 160 x 130 cm. Realizada en 1978, formó parte de la exposición individual de la artista en la Galería Garcés Velásquez en 1979. La escena del cuadro tiene lugar en una construcción y su composición concentra la atención en dos grupos de personas claramente diferenciados y jerarquizados: en primer plano, un grupo de hombres y, en segundo plano, uno de mujeres. En el extremo izquierdo del espectador aparece de pie un grupo de seis hombres divididos entre campesinos y obreros, esto deducible por la ropa que usan, algunas prendas representativas de ambas clases que se recogen en esta imagen son la ruana y los sombreros para el caso de los campesinos y las botas y el casco para los obreros. El grupo de varones mira al frente con una sonrisa en sus rostros, como si estuvieran posando ante a una cámara, excepto uno de ellos que dirige su rostro hacía el segundo grupo de personas de la composición, tres mujeres que se encuentran en el fondo del cuadro, en el extremo derecho del espectador; acción que puede ser interpretada de tres maneras: 1) que por medio de la mirada del hombre se involucra a las mujeres en la escena y discurso del cuadro; 2) que la mirada del hombre hacia las mujeres funciona como una invitación a la participación de la Revolución y también, a la consideración de la actividad de las mujeres como aporte a la revolución y 3) que las miradas cumplan una función de códigos de representación que simbolizan el entusiasmo por el progreso. Toby Clark (2000) refiere que las miradas dirigidas hacia arriba y hacia abajo son un código recurrente en la estética *realismo socialista*, que

significan una superposición temporal en la que al presente se le inyecta el espíritu del futuro⁵⁵. En este contexto, la mirada masculina hacia el fondo donde se encuentran las figuras femeninas y la consigna de la Revolución «Viva la huelga», pueden representar el presente y la mirada de las mujeres y del resto de personajes hacia el frente, simbolizar el futuro. De esta manera, se produce una superposición temporal donde presente y futuro conviven en un mismo tiempo.



Figura 2. (Pintura en óleo realizada por Clemencia Lucena, *Huelga en Bogotá*, 1978, en libro Clemencia Lucena Pinturas, Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1979.

Respecto a las figuras femeninas, se representan con menor tamaño y número que los hombres, en un plano de profunda secundaria y su vestuario está compuesto por faldas hasta la rodilla y pantalones, sacos de manga larga y cuello tortuga, chaquetas y chalecos. A diferencia de los

⁵⁵ Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal Ediciones S.A., 2000, en *La propaganda en el Estado Comunista*, los cuatro principios sobre los que se funda el realismo socialista.

hombres, la representación de su grupo y clase es más homogénea, es decir, no hay una clara identificación entre mujeres campesinas y mujeres obreras, esto se podría interpretar como que ellas no son tenidas en cuenta como individuos sociales y políticos significativos para la lucha social y para la sociedad en general y por tanto, su aporte no necesita ser especificado dado que siempre es el mismo, el de: «ama de casa activista». Al igual que las figuras masculinas, ellas también parecen sonreír y mirar hacía una cámara, pero en contraste con sus compañeros, ellas no se encuentran posando ni en posición de descanso. Su lugar en el cuadro está contra una pared de ladrillo que tiene escrito «Viva la Huelga», dentro de una cocina improvisada conformada por un par de mesas, un recipiente grande y una olla, todos estos objetos que rodean a las mujeres dan una sensación de cercado que localiza a las mujeres dentro de una especie de estructura arquitectónica que puede interpretarse como el cerramiento de la mujer en la casa y la vida privada, mientras su compañero varón experimenta la vida y la ciudadanía desde el espacio exterior y público.

En el momento del retrato, ellas se encuentran pelando yucas mientras los platos limpios están escurriendo en el fondo, en una cocina al aire libre. Es significativa la ubicación de las figuras femeninas cocinando a la interperie en un espacio doméstico improvisado, en una escena cuyo tema es la apropiación de la calle por parte del proletariado, porque sugiere que la construcción de la sociedad socialista, sigue ubicando espacial y socialmente a la mujer dentro del hogar y en el cuidado del hombre y de la familia.

Al igual que en el primer cuadro, *Luchamos por el poder campesino*, la artista privilegia la composición y los contornos definidos de las figuras, sobre la perspectiva porque esto facilita la

lectura lineal de la imagen. No obstante, se destaca que la descripción gráfica de la locación de la escena se elabora con mayor detalle para servir a las intenciones narrativas de la historia, en este caso, un actividad de protesta. Lucena se esmera por ilustrar con atención el lugar de la escena: la calle y el andén. Dibuja con cuidado el grafiti de la pared con la consigna fundamental de la revolución: «Viva la huelga», también detalla la acera, cada pieza de ladrillo, tabla, barril y teja, todo para señalar que estos personajes se están apropiando del espacio público y para lograr que el observador identifique con claridad y precisión los espacios y personajes retratados.

El recurso narrativo a través de la composición, es decir, los elementos que componen la escena, el tamaño y la distribución de dichos elementos en el espacio, parece ubicar los personajes importantes en primer plano, donde tienen mayor tamaño y sin obstáculos visuales, mientras en el fondo se ubican las mujere, los escombros y retazos de la construcción. Los personajes femeninos de la composición, son más pequeños y se encuentran detrás de algunos materiales de construcción que por su estado inacabado, en algunos casos adquieren el carácter de residuo.

La artista se vale de aspectos formales como el color o la falta del mismo, la luz y la textura visual para hacer llegar su mensaje de aliento y formación en la ideología socialista a las masas. En *Luchamos por el poder campesino*, se aprecia que a pesar de que no hay color, los blancos y negros de la imagen obedecen a directrices parecidas a las expuestas para la composición, es decir, no hay transiciones marcadas de difuminados entre tonos, lo que resuelve las formas de manera clara y concisa con bordes lineales y definidos. A pesar de lo anterior y aunque no se identifica con claridad la fuente de luz de la escena, ya que no se proyectan las sombras de los personajes en el suelo, las figuras y personajes no son completamente bidimensionales. Se

evidencia una intención de proporcionar volumen a las figuras, pues estas tienen transiciones entre tonos, como se aprecia en las ruanas, pantalones y en los rostros.

En *Huelga en Bogotá*, el color tiene una relevancia que no se vislumbra en el primer cuadro. Se identifica una predominancia del pigmento rojo y sus tonos, color emblemático del comunismo chino y del Partido MOIR. La pintura exhibe una buena saturación de los colores, lo que le da contundencia y definición a las formas y figuras del cuadro, con transiciones entre tonos, apenas suficientes para denotar volumen. A diferencia de la imagen anterior, se reconoce una fuente lumínica cenital que dibuja ligeras sombras sobre el suelo y en los personajes y figuras, por lo que los cambios de iluminación no presentan un alto contraste. Adicionalmente, en esta pintura se percibe mayor textura visual, lo que le resta linealidad a la escena y, por tanto, a la narración. Aquí, el contenido y el discurso es más intrincado que en el cuadro anterior ya que aparecen mayores elementos visuales de color, iluminación, composición, espacio, formas y figuras.

La claridad de las escenas y de las herramientas formales tales como la linealidad compositiva, la jerarquía por tamaño y ubicación dentro del cuadro, la saturación y la definición de contornos de formas y figuras, es frecuente en estéticas sociales como el *realismo socialista*, que ven el arte como un potente instrumento educativo por medio del cual se envía un mensaje a las masas con claridad y sin espacio para la ambigüedad.

Este trabajo que Clemencia Lucena realiza militando con el MOIR a partir de 1971, se da en el contexto de lo que la socióloga Lamus Canavate (2009) refiere como la segunda ola del feminismo en Colombia y en el resto de países de América Latina, proceso que se relaciona con

las ideas socialistas, de izquierda, que circulaban por las universidades, sindicatos de trabajadores, magisterios y grupos clandestino en Colombia durante la década de 1970 ⁵⁶ y en un marco de revolución social y de pensamiento, en donde los grupos de pensamiento marxista crecen con fuerza en el país motivados por los cambios mundiales, tales como el triunfo de la Revolución cubana, la Revolución soviética y la Revolución china y cambios locales como el fin del Frente Nacional⁵⁷. En este contexto, a nivel mundial y local se produce una revolución social que no solo cuestiona al Estado sino también lo subjetivo y lo privado⁵⁸, en donde la mujer se inscribe y comienza a reclamar sus derechos y buscar una participación social y política más activa y contundente.

Lo anterior es interesante en relación del tipo de imagen y representación de la mujer en la obra de Clemencia Lucena, la cual proponen una mirada tradicional del rol y vestuario en un contexto social en el que, como menciona el historiador Álvaro Tirado (2014), durante las décadas de 1960 (y en continuación, en 1970), las mujeres reclaman mayor libertad sexual y de expresión para disponer de su cuerpo con mayor libertad en el vestuario y controlar su fecundidad con ayuda de la píldora anticonceptiva y el aborto⁵⁹, dado que la representación de la mujer que Lucena realiza en estos cuadros conserva la tradición de la representación del rol femenino. A partir de esto, surge la pregunta sobre si la artista conserva este modelo de códigos de

⁵⁶ Lamus Canavate, Doris. «Movimiento feminista o movimiento de mujeres en Colombia». *Revista Temas Socio-Jurídicos* 27. n°57 (2009): 121-132

⁵⁷ Ayala Diago, César Augusto. 2003. «Colombia en la década de los años setenta del siglo XX». *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n.º 30 (enero):319-38.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/17106>. (Consultado el 10 de marzo de 2021)

⁵⁸ Lamus Canavate, Doris. «Movimiento feminista o movimiento de mujeres en Colombia». *Revista Temas Socio-Jurídicos* 27. n°57 (2009): 121-132

⁵⁹ Tirado, Álvaro. Los años 60 Una revolución en la cultura. (Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial S.A.S, 2014), 31

representación de lo femenino porque intenta proporcionarle al obrero y campesino un punto de referencia con su realidad y cotidianidad, en la cual las mujeres de su comunidad realizan estos roles y su apariencia física y de vestuario coincide con la representación o, si por el contrario, Lucena en su modelo de representación intenta mantener visibles los principios ideológicos del partido, que se enfocan en la revolución social de clases y desestima la lucha por la liberación de la mujer.

La linealidad de las escenas es la que permite que el espectador pose una mirada crítica sobre la situación y posición social de la mujer obrera y campesina. En ambas obras las figuras femeninas retratadas sugieren ser esposas de obreros y campesinos, son mujeres de casa, dedicadas a las labores domésticas, principalmente las concernientes a la cocina como la preparación de la comida y el lavado de platos y ropa. También se presentan con completa disposición de realizar estas labores, así como de atender a sus esposos en cualquier momento del día. La composición que la artista utiliza llama la atención sobre la diferencia sexual en la sociedad del obrero y campesino, pues el tamaño de las mujeres es menor frente al de sus compañeros varones, las figuras femeninas se ubican en el fondo del cuadro y la imagen compone una tajante delimitación entre el espacio y los roles de lo puramente masculino y lo puramente femenino.

Así, sobre el papel del arte en la revolución, la artista refiere que:

Es evidente que la vida del pueblo tiene también el aspecto negativo de la opresión, pero este aspecto debe ser cuidadosamente tratado en las obras artísticas, asignándole el lugar que le corresponde, contraponiéndolo a la lucha que es el aspecto principal, para no correr el riesgo de

caer en el pacifismo burgués, desmoralizar a la gente, inhibir sus iniciativas, disminuir su capacidad de lucha⁶⁰. (Clemencia Lucena 1984)

El anterior pasaje refiere que la vida del pueblo también tiene aspectos negativos de la opresión, con lo que se presume que la artista no desconoce que no todo en la vida del campesino y obrero es ideal, ni pretende anularlos por completo. En su lugar, identifica que no todos los aspectos de esta opresión del pueblo están siendo atendidos con la misma diligencia y sugiere que hay que estos aspectos porque ellos también contribuyen a lograr la identificación del pueblo con la imagen retratada. Aunque Lucena en otros escritos⁶¹ refiere sobre la opresión a la mujer y luego realiza unas obras que, puede que no intencionalmente, dejan ver que la sociedad del obrero y campesino mantiene dominio sobre la mujer y que hay una diferencia sexual del trabajo, lo que se presenta como una contradicción, puede interpretarse como que la artista busca que sus imágenes se acerquen a las realidades y experiencias cotidianas de obreros y campesinos y así lograr que las masas se identifiquen con el sujeto retratado. Este puede ser el caso de la ropa, que tiene una diferenciación entre hombres, pero no entre mujeres, lo que es posible interpretar como un intento de consignar trazos de la realidad que la artista observa cuando va a las protestas y espacios de reunión del proletariado, tal como lo expone Díaz Jaramillo al referir que mientras

⁶⁰ Lucena, Clemencia. *La revolución, el arte, la mujer*. (Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1984), 47

⁶¹ Clemencia, Lucena. «Discurso pronunciado en un acto de mujeres en Lucena (Extractos)» en *La revolución, el arte, la mujer*. (Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1984), 91-92

Clemencia, Lucena. «Mujeres Progresistas y revolucionarias apoyan la candidatura de Marcelo Torres» en *La revolución, el arte, la mujer*. (Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1984) 93-97

Clemencia, Lucena. «Extractos de manuscritos en borrador acerca de la cuestión femenina» en *La revolución, el arte, la mujer*. (Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1984), 98-104

Lucena asistía a estos espacios a apoyar a campesinos y obreros, tomaba fotos y recogía aspectos del ambiente que luego utilizaba para su producción artística⁶².

Para el marxismo, desde el clásico como el de Engels, así como el promulgado por Mao Tse Tung y por las feministas marxistas, el matrimonio es una forma efectiva para ejercer control sobre la mujer. Por medio de esta institución, el hombre tiene dominio sobre el trabajo, dinero y la sexualidad de su esposa. Para las y los marxistas, el matrimonio es considerado un mecanismo de represión capitalista porque limita la capacidad laboral de la mujer y obtiene una ganancia del trabajo de ella cuando socialmente no se destina una remuneración económica sobre labores domésticas que realiza en el hogar. En estos dos cuadros, la artista alude a la relación de matrimonio poniendo a convivir en la misma composición a las dos partes, hombre y mujer, en relación del uno con el otro y de la división sexual del trabajo, que asigna tareas específicas para cada sexo. En el matrimonio, el trabajo masculino es de fuerza, de intelecto y se lleva a cabo en el espacio público, mientras el trabajo femenino se da principalmente en el espacio privado, aunque también se puede expresar en el espacio público, y es un trabajo de servicio a la familia y a su esposo, las cuales son tareas asociadas a características blandas de debilidad, de emoción y de sentimiento.

La trabajadora social y activista Juanita Barreto (1995), señala que estas construcciones sociales y culturales de lo propiamente masculino y lo propiamente femenino se denominan estereotipos,

⁶² Díaz Jaramillo, José Abelardo. «Un arte al servicio del pueblo: la obra de Clemencia Lucena desde la sociología de Pierre Bourdieu». *Revista Colombiana de Sociología* 42 (1):271-91, 2019. <https://doi.org/10.15446/rsc.v42n1.66631>.

los cuales se convierten en «modos de ser» de los pueblos, etnias, clases, edades y géneros. Dichas formas estereotipadas, caricaturizan y distorsionan el quehacer humano y lo convierten en un preconceito que se apoya en la comparación y la exclusión. Los estereotipos se caracterizan por introducirse en la vida cotidiana, en donde toman la forma de verdades absolutas, inmutables y perdurables en el tiempo, que se introducen con fuerza en el pensamiento y acción y en los procesos de socialización, de lenguaje y de comunicación, lo que a su vez, afecta la construcción de la individualidad del ser humano. Así, la construcción cultural de lo femenino y de lo masculino son estereotipadas y le asignan a cada grupo un conjunto de cualidades, comportamientos y funciones que limitan el desarrollo de su individualidad. El estereotipo cumple la doble función de servir como vehículo de identificación del individuo a un grupo y como instrumento de exclusión que limita la comunicación y la solidaridad entre los géneros. Estas desigualdades que proponen los estereotipos de lo masculino y de lo femenino se esconden y se legitiman a través de un amplio espectro de representaciones estereotipadas, en donde los medios de comunicación y la propaganda son las formas más comunes para distribuir estas imágenes⁶³. Por lo anterior, las construcciones culturales de lo propiamente masculino y lo propiamente femenino no responden exclusivamente a una clase social específica.

Barreto (1995) refiere que en Colombia estos imaginarios de género están distribuidos a lo largo de territorio nacional, sin importar la clase social y los complejos culturales y que estos son legitimados con la ayuda de la tradición judeocristiana bajo la imagen de la Sagrada Familia y los modelos de la Virgen y san José⁶⁴. No obstante, aunque las construcciones de lo propiamente

⁶³ Barreto, Juanita. “Estereotipos sobre la feminidad: mantenimiento y cambio”, en *Las mujeres en la historia de Colombia*, Tomo I Mujeres, historia y política, ed. Camilo Calderón y Patricia Torres (Bogotá: Editorial Norma, 1995), 362-378

⁶⁴ Ibid.

masculino y lo propiamente femenino comparte entre clases y culturas un amplio rango de características y funciones para cada género, la mujer proletaria en las obras de Clemencia Lucena tiene unas características que son propias de la feminidad de la proletaria, como por ejemplo, en este contexto, la mujer cuida en primera persona de su esposo y de su casa ya que no cuenta con una ayuda doméstica remunerada, como si es el caso de la mujer en los estratos altos.

Ambos cuadros muestran la diferencia sexual de manera contundente. Lucena retrata una representación cultural y psíquica (el pensamiento simbólico que estructura el lenguaje y la representación⁶⁵) básica de lo que se entiende por mujer y hombre, respecto a cómo debe lucir, comportarse y actuar social y políticamente cada sexo. La atribución de características específicas de género, que le confiere a cada sexo un grupo de habilidades, capacidades, valores y responsabilidades, son las que determinan que, tradicionalmente, la identidad de la mujer se asocie a las labores domésticas y del cuidado, mientras el hombre asocia su identidad a la vida pública y a la de proveedor material.

Para la antropóloga y feminista Marta Lamas (1994), la cultura es resultado de la forma en la que interpretamos y simbolizamos la diferencia corporal entre hombres y mujeres (biología). La representación cultural de esta diferencia es múltiple, por ello, considera que el espacio cultural es ante todo un espacio simbólico que se define por la imaginación, lo que a su vez, es determinante en la construcción de la autoimagen de cada persona. Para Lamas, la raíz de la cultura está en la parte del individuo que no es determinada por la historia: el pensamiento

⁶⁵ Lamas, Marta. "Cuerpo: Diferencia Sexual Y Género." (Debate Feminista 10 (1994): 3-31. Consultado el 8 de Mayo de 2021. <http://www.jstor.org/stable/42624175>), 6

simbólico, que implica a la parte del cerebro productora del lenguaje y de las representaciones; por lo que el lenguaje cumple una función simbolizadora.

La autora sugiere que, a partir del lenguaje los seres humanos estructuramos la psiquis y la cultura, ambas fundamentales en el proceso de convertirnos en sujetos y seres sociales. De acuerdo a lo anterior, Lamas expone que, al parecer, las primeras lenguas se caracterizaban por tener un principio económico, esto es, mayor rendimiento con mínimo esfuerzo; un ejemplo de esto se ve en la formación del lenguaje a partir de la contraposición de opuestos, forma que expresa el mundo como binario: día/noche, frío/caliente, hombre/mujer, entre otros. Considerando que, cuando las sociedades piensan binariamente, sus representaciones se elaboran de la misma manera⁶⁶.

La diferencia binaria del cuerpo que expone Lamas y que repercute en la cultura y nuestra configuración individual y social del mundo, es la que produce seres sociales diferenciados, principalmente por sus biología, y a partir de las cuales se asignan tareas, responsabilidades y roles particulares para cada sexo. Sin embargo, esta diferencia sexual, que como expone Lamas, se origina en el pensamiento simbólico del lenguaje, es indisociable de una agenda política, que en una sociedad dominada principalmente por varones, privilegia el sexo masculino sobre el femenino y busca a toda costa y en todos los modelos de sociedad mantener la superioridad del hombre sobre la mujer. Clemencia Lucena reconoce que esto sucede en el socialismo cuando señala que:

⁶⁶ Ibid., 5-6

El problema de la liberación femenina es un problema cultural y no económico aunque la economía influya. Prueba de ello es que la opresión del hombre sobre la mujer sobrevive en el socialismo. (Lucena 1984, 100)

En la cita anterior la artista sugiere identificar que el problema de la mujer no es un asunto estrictamente material, que limita su desarrollo individual y social, sino que al estar profundamente arraigado en la construcción cultural del ser hombre y el ser mujer, el problema de la cuestión femenina se sostiene sobre fundamentaciones políticas (poder) que persiguen mantener la supremacía del sexo masculino sobre el femenino.

El retrato de mujeres campesinas y obreras en estas dos obras captura los roles de género por medio de la ropa y de la actividad productiva de los personajes. A las mujeres se les asigna el cuidado (representado por su labor en la cocina y de atención a su esposo) y a los varones las actividades de proveedores, realizando el trabajo asalariado y en exteriores, de carga física e intelectual. El atuendo de los personajes femeninos se inscriben dentro de los códigos de cómo debe verse la mujer, a su vez, los hombres visten según las normas de vestido de lo masculino. Estos códigos, como lo menciona Lamas (1994), son instaurados en el inconsciente a través del pensamiento simbólico expresado en el lenguaje y la representación.

La convivencia de figuras de hombres y mujeres dentro del mismo cuadro permite contrastar las posiciones sociales de cada sexo y deja al descubierto una cultura de diferencia sexual. En estos cuadros, la labor doméstica es territorio exclusivo de la mujer y se presenta en dos formas: en *Luchamos por el poder campesino*, la dimensión del tiempo no existe. No hay fondo, fuente de iluminación determinada, ni reloj que permita determinar la hora del día y el espacio es creado

por medio de algunos elementos de cocina y la mesa. Al prescindir de elementos temporales que ubiquen al espectador y al colocar a uno de los personajes femeninos usando un delantal (prenda de uso doméstico para realizar el aseo de la casa y labores de la cocina), queda claro que el trabajo de la mujer es un trabajo propio del cuidado del hogar. Así mismo, que la duración de dicha labor no tiene principio ni fin y que ella se encuentra disponible las 24 horas y los 7 días de la semana para suplir, entre otras, las necesidades de su esposo.

En *Huelga en Bogotá*, el tema de la división sexual del trabajo se percibe con mayor claridad. El cuadro se compone por un grupo de hombres que se encuentran explícitamente separados de un grupo de mujeres. Los varones se ubican en un primer plano, algunos de ellos visten sus trajes de trabajo mientras, otros usan sus trajes de descanso. Una porción del grupo se presenta en una pose de héroe que recuerda a los superhéroes de cómic, muy al estilo de *Superman* o *Batman*, esto es: de pie, sonrientes (esta actitud funciona con la que se expresa entusiasmo por el progreso que representa la Revolución), algunos con los brazos en la cintura o cruzados y sacando pecho. Por su parte, las mujeres aparecen en un segundo plano, sus figuras son de menor tamaño y están ocupadas preparando la comida, una labor doméstica y de cuidado.

Las figuras femeninas no comportan la misma aura de héroe que sí se percibe en sus contrapartes masculinos y que es tan característica de la estética *realista socialista* para representar las figuras importantes, como se ve en líderes socialistas como Stalin en la Unión Soviética o Mao Tse Tung en China. Un cartel de 1970 diseñado por Xie Zhingao, *The growth of all things depends on the sun* (Figura 6 en página 71) es un buen ejemplo de esta representación del héroe que, parece, Lucena intenta emular con la representación de las figuras masculinas en el cuadro

Huelga en Bogotá. Mao aparece rodeado de un grupo grande de personas, en su mayoría mujeres trabajadoras del campo, que ante la presencia del líder chino, acuden a saludarlo y conocerlo, mientras él permanece de pie, de frente y sonriente, vestido ya no en su tradicional uniforme militar maoísta; sino que viste una camiseta blanca y pantalón marrón claro, que recuerda al atuendo de la clase trabajadora. La imagen de Xie Zhingao intenta ilustrar la cercanía del líder y las cualidades que el mismo debe comportar: sencillez de carácter, pero fuerte para mantenerse superior, cercanía del líder con el pueblo y con las necesidades del mismo y, finalmente, carisma.

Las características anteriores se encuentran presentes en las figuras de los varones de *Huelga en Bogotá.* En este sentido, Lucena responde a este decreto del *Realismo socialista* que idealiza las figuras de los líderes revolucionarios. Para la artista, estos líderes eran campesinos y obreros. Por medio de aspectos técnicos como el tamaño, la pose (heroica), el carisma (la sonrisa y la sencillez del pueblo), en estos dos cuadros de Lucena se identifica una prevalencia por las figuras masculinas y que deja ver que en la sociedad que ella retrata las mujeres no son líderes. Por este motivo, la labor de ellas carece de la grandeza del héroe. La representación de hombres y mujeres en este cuadro permite pensar que los líderes sociales a los que alude el MOIR en su corpus ideológico, el proletariado, no considera por igual a hombres y mujeres del proletariado como un mismo grupo con las mismas calidades de derechos y participación.

Por otra parte, el trabajo de los hombres es remunerado, cumplen un horario definido con principio y fin de jornada. Además de requerir de fuerza física, su labor es realizada por fuera del hogar. Por el contrario, el trabajo de ellas sugiere que sin importar donde se encuentren, se les puede delegar una cocina para atender las necesidades de sus parejas. El trabajo de la mujer no tiene una jornada, ni espacio laboral delimitado que termine en algún momento. Además, como

el trabajo de la mujer es doméstico y forma parte de la sociedad marital, no se contempla dentro del trabajo asalariado.

Aunque el cuadro por título (Huelga en Bogotá) y escena, sugiere que el proletariado se apropia de la calle como forma de protesta y a pesar de que ambos sexos participan de la huelga, los hombres no hacen parte del proceso de elaboración de los alimentos. Aun fuera de casa y de la jornada laboral, en condiciones externas y en el marco de una expresión social que reclama equidad y reconocimiento para su clase, ellos mantienen su posición de proveedores dominantes y ellas de cuidadoras dominadas.

La educación es un punto importante como forma de exclusión y opresión a la mujer y es subvalorado desde el análisis marxista. El trabajo de Lucena consigna esta problemática en el cuadro *Luchamos por el poder campesino*, en el cual a desigualdad social y política que experimenta la mujer no se reduce a la desigualdad salarial, a la diferencia sexual del trabajo y a los roles de género. Todo lo anterior tiene un antecedente en la educación que, a su vez, tiene su punto de referencia en la cultura. El carácter de esa educación no se limita a normas de comportamiento, vestimenta y deberes. La educación se define en qué puede y no puede estudiar la mujer, esto comprende desde la posibilidad de aprender o no aprender a leer y a escribir, pasando por los temas sobre los que pudiese informarse y acceder en sus lecturas, hasta la educación que la hace mujer, tales como las labores del cuidado de la casa y la familia. La limitación de los temas que la mujer puede estudiar limitan las posibilidades de la misma para acceder a puestos de alto mando y salario, lo que finalmente, determina su posición dentro de la sociedad.

La escena que la artista presenta en *Luchamos por el poder campesino* deja ver cómo el conocimiento y la educación estructuran formas jerárquicas dentro de la sociedad del obrero y campesino. El hombre de mayor edad parece ser el líder en el grupo de personas reunidas porque es él quien sostiene el documento escrito, realiza lectura del folio y expresa interés por lo que allí se escribe. Este interés lo comparte la figura del otro sujeto masculino que aparece en esta representación, esto se percibe por la inclinación de su cuerpo y rostro hacia el documento y por la expresión del puño cerrado sobre la mesa, que da a entender la participación activa del sujeto en la discusión. Estos dos personajes masculinos protagonizan la acción principal del cuadro, mientras las mujeres adoptan una actitud pasiva frente a la situación que tiene lugar en la representación.

El retrato de la mujer de mayor edad se puede interpretar como que ella le da la espalda al conocimiento y a la participación política y social de la causa revolucionaria, representada por el grupo de periódicos que reposan en el suelo cerca de ella, y que la mujer más joven no parece ser incluida en la conversación, bien sea por decisión propia o porque su rol social se lo impone. Aunque una interpretación inicial de esta escena puede ser que las mujeres obreras y campesinas no se interesan por formar parte de la integración intelectual de la Revolución, la composición y escena del cuadro permiten pensar que en la sociedad del obrero y campesino, se han limitado los escenarios de participación social y política de las mujeres, excluyéndolas de la participación activa para asignarles un rol social y político pasivo.

Las obras *Luchamos por el poder campesino* y *Huelga en Bogotá*, parecen tocar el tema de la relación conyugal. La mujer y su posición social, política y cultural parece definida en función de una relación de intercambio con el hombre, quien ocupa el eje activo de la operación como proveedor (padre, hijo, esposo, hermano), mientras la mujer tiene el rol pasivo de los cuidados⁶⁷ (madre, hija, hermana, esposa). Dado que el hombre es el componente activo de cualquier proceso, las acciones de intelecto y fuerza son categorías masculinas, mientras la mujer, como eje pasivo, funciona como el objeto de intercambio y ve su valor social determinado por un sistema de relaciones⁶⁸ de lo que ella puede ofrecer para ese intercambio (esposa, madre, hija, hermana).

No obstante, como menciona Heidi Hartmann, el análisis marxista tiende a solucionar la cuestión femenina, agrupando a la mujer en la categoría de obrero, considerando que de esta manera el problema de la desigualdad de los sexos se resuelve por sí mismo porque con el triunfo del proletariado, que incluye a la mujer, ellas supuestamente obtienen los mismos derechos y participaciones que el hombre⁶⁹. Este argumento del análisis marxista no considera la posibilidad de encontrar el origen de la desigualdad de los sexos en lo cultural y psicológico, lo que desemboca en la subyugación social, cultural y económica de las mujeres y que por consiguiente, esto es una razón para que la estructura patriarcal sobreviva en el socialismo y comunismo.

⁶⁷ Ver la definición de «mujer» que Griselda Pollock realiza a partir de los aportes de Elizabeth Cowie, sobre la mujer como signo, donde el significado de «mujer», en nuestra cultura, equivale al hecho de no ser hombre y se construye a partir de prácticas históricas y sociales concretas, como por ejemplo, las estructuras familiares y de parentesco. En Pollock, Griselda. *Visión y Diferencia*. (Buenos Aires: Fiordo, 2013), 75-76

⁶⁸ Pollock, Griselda. *Visión y Diferencia*. (Buenos aires: Fiordo, 2013), 76-78

⁶⁹ Hartmann, Heidi. *Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre el marxismo y el feminismo*. Fundació Rafael Campalans. https://fcampalans.cat/publicacions_detall.php?id=6&idpubli=174. (Consultado el 3 de febrero de 2021)

Cuando Lucena parte de escenas de la realidad para lograr una identificación genuina de obreros y campesinos con los personajes representados en sus cuadros, no se sabe si intencionalmente, deja en evidencia la desigualdad y la exclusión que experimentan las mujeres obreras y campesinas. En ambos cuadros la violencia simbólica es la que se identifica con mayor claridad, porque las representaciones de la artista ponen de manifiesto la naturalización de la subordinación y exclusión de las mujeres, profundamente arraigada en la cultura de la sociedad del obrero y campesino que ella observa. Por ello, en su producción escrita, Lucena refiere que para el triunfo de la revolución es necesario que la participación de la mujer sea consciente y libre, porque la simple participación en la lucha revolucionaria no va a resolver el problema femenino, ya que todas las clases sociales oprimen a la mujer sin importar clase, raza, partido, religión, etc. Así, la mujer necesita educarse sobre la cuestión femenina y trabajar para alcanzar la independencia económica, psicológica e ideológica⁷⁰ y que, «Postergar la lucha por la liberación femenina hasta el socialismo es un criterio patriarcal» (Lucena 1984, 102). De esta manera es posible pensar que las escenas de estas obras pueden responder a una intención de la artista de concientizar a las mujeres y en general, a la sociedad del obrero y campesino, sobre las problemáticas de la mujer, aunque afirmar esto es difícil, pues no se cuenta con fuentes más contundentes sobre el tema.

Luchamos por el poder campesino y *Huelga en Bogotá* sirven para explorar la situación de la mujer campesina y obrera dentro del pensamiento socialista porque las representaciones de las figuras femeninas y masculinas dentro de los cuadros se oponen al planteamiento marxista de la mujer como un obrero más y descubren que la desigualdad tiene raíces profundas en la identidad

⁷⁰ Lucena, Clemencia. *La revolución, el arte, la mujer*. (Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1984), 102

cultural. Por lo tanto, el espacio del hogar y la familia no están por fuera del control de la sociedad y del Estado. Al ubicar a la mujer en ambientes, escenas y participaciones de carácter doméstico queda en evidencia que la cuestión femenina no es solo un problema económico. Por tal motivo, este no se va a ver solucionado con el triunfo del socialismo.

Para Lamas (1994), las estructuras sociales sobre las cuales los seres humanos construyen cultura, se detectan en los fundamentos cognitivos de sus representaciones. En este lugar, la conciencia del ser humano es habitada por el discurso social. Así, la sociedad en la que nacemos tiene un discurso sobre el género y este discurso es el que nos lleva a ocupar un determinado lugar social, donde la oposición binaria de hombre/mujer, le atribuye características «femeninas» y «masculinas» a cada sexo⁷¹. Sin embargo, estas condiciones cognitivas habitadas y producidas por los discursos sociales, son motivadas por el deseo de mantener el *status quo* que privilegia a un sexo sobre otro.

⁷¹ Lamas, Marta. "Cuerpo: Diferencia Sexual y Género." (Debate Feminista 10 (1994): 3-31. Accessed May 8, 2021. <http://www.jstor.org/stable/42624175>), 8

Conclusiones

El arte de Clemencia Lucena y las obras *Luchamos por el poder campesino* y *Huelga en Bogotá* responden a un momento político y social particular del país, que experimentaba un entusiasmo revolucionario de izquierda. En este contexto, el arte intenta concientizar sobre las desigualdades y violencias que experimentaba el pueblo en este proceso revolucionario, razón por la cual busca documentar las luchas y procesos de las clases trabajadoras cuando persiguen emanciparse de un Estado que les oprime. En este sentido, el trabajo de Lucena persigue la identificación del pueblo con las figuras retratadas para lograr mantener y elevar el ánimo de lucha social. Sin embargo, en el intento de conseguir un «retrato» con el que el pueblo pueda sentirse identificado, la artista deja al descubierto que el lugar social que ocupa la mujer campesina y obrera carece de poder y por ende, su posición es inferior a la de los hombres de su misma clase.

Estos cuadros de Lucena son un documento importante para los estudios feministas del arte que indaguen sobre arte y género en Colombia durante la década de 1970. Sirven de testimonio de la relación y contradicciones entre la ideología política, social y personal con la realidad y los contextos sociales, culturales y políticos de una región. El análisis visual y el análisis de género de los cuadros de Clemencia Lucena dan cuenta de la distancia que hay entre las ideologías y realidades tanto políticas, como sociales de la China Popular de Mao Tse Tung y el Partido MOIR en Colombia. Durante el último período del Gobierno de Mao, el líder chino buscaba instaurar en la mente de las masas la igualdad entre los sexos. En el caso del maoísmo colombiano apropiado por el MOIR, el Partido se mantiene anclado en principios sociales,

culturales y políticos de desigualdad entre sexos, a pesar de los presupuestos ideológicos de Mao sobre el mismo tema.

La ideología del Partido en el que la artista militó y el compromiso que ella expresó con el mismo, predisponen al lector de la imagen para que no encuentre comentarios críticos sobre desigualdad entre sexos en la sociedad de obreros y campesinos. Por lo anterior, tradicionalmente, no se considera que en las obras *Luchamos por el poder campesino* y *Huelga en Bogotá*, la artista pueda realizar un comentario crítico sobre la desigualdad entre los sexos a través de representaciones de las «cotidianidades» del obrero y campesino revolucionario y de la relación conyugal, aunque con claridad, ambas obras dejan al descubierto la división sexual del trabajo, los roles de género y los límites para el acceso a la educación entre sexos.

Los cuadros *Luchamos por el poder campesino* y *Huelga en Bogotá* evidencian que la mujer campesina y obrera no tiene poder dentro de la sociedad a la que pertenece, por lo que no disponen de la capacidad para acceder a un determinado tipo de educación, no tienen libertad económica, ni decisión sobre su estatus civil y su rol social y político.

Resulta difícil saber si Clemencia Lucena, además de actuar como artista militante del MOIR, también operaba como activista feminista. A pesar de las prioridades del Partido, en su obra se evidencia la situación de desigualdad que experimentaban las mujeres campesinas y obreras y en la producción escrita, la artista hace múltiples menciones a la cuestión femenina como a la necesidad de luchar por la liberación de las mujeres ahora y no esperar hasta el triunfo del socialismo.

Finalmente, el análisis de las obras *Luchamos por el poder campesino* y *Huelga en Bogotá* permite comprender que la producción cultural y las estructuras sociales se construyen sobre algo más que sistemas de clasificación binarios y eficientes y, por el contrario, las sociedades utilizan la cultura y su producción para mantener en el poder al sexo dominante y romper con este ciclo requiere mucho más que una revolución social. Es necesaria una revolución cultural, la cual resulta más difícil de lograr, pues las formaciones culturales se encuentran profundamente arraigadas en la psiquis individual de cada ser humano.

ANEXOS



Figura 1. (Dibujo en grafito realizado por Clemencia Lucena, *Luchamos por el poder campesino*, 1973.

https://co.pinterest.com/pin/140737557087117421/sent/?invite_code=a84ca8faba844451a2188eb9b2220f69&sfo=1)



Figura 2. (Pintura en óleo realizada por Clemencia Lucena, *Huelga en Bogotá*, 1978, en libro Clemencia Lucena Pinturas, Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1979)



Figura 3. (Cartel publicitario de autor anónimo, correspondiente al período de la revolución cultural promovida por Mao Tse Tung en China entre 1966 y 1976, *It is a revolutionary requirement to marry late*, 1970. <https://chinese-posters.net/posters/e15-272>)



Figura 4. (Cartel publicitario creado por Xin Liliang, *The new view in the rural village*, 1953 <https://chinese-posters.net/posters/e12-527>)

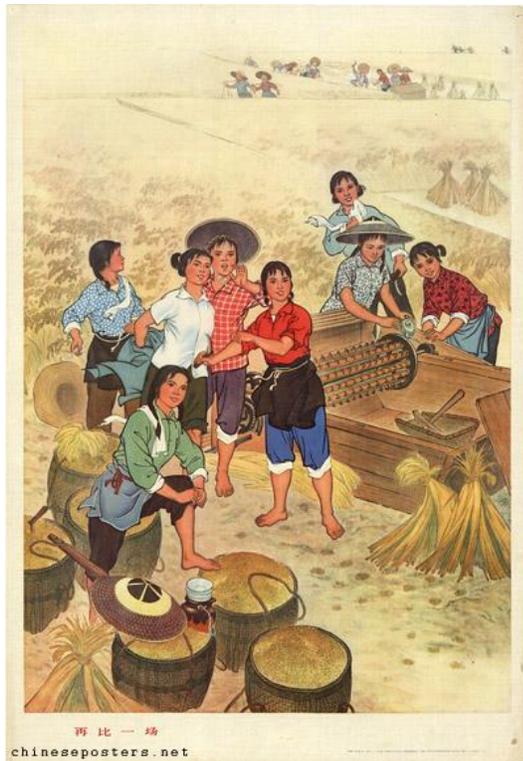


Figura 5. (Cartel publicitario correspondiente a la Revolución cultural de China que tuvo lugar 1966 y 1976, creado por Tang Yingnan, *Let's compete for another field*, 1974. <https://chinese posters.net/posters/e15-105>)

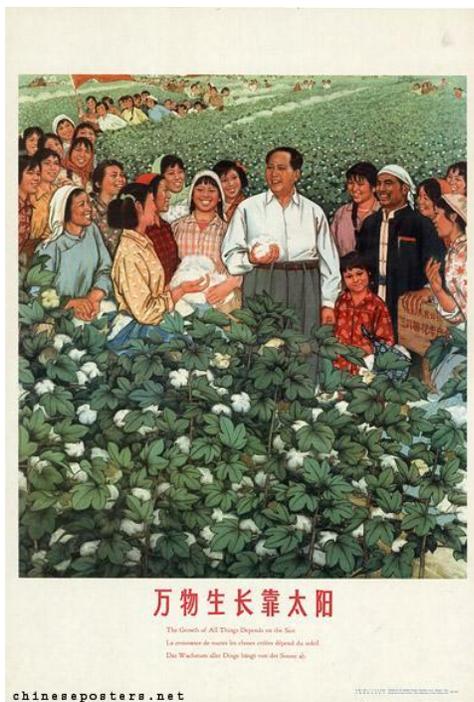


Figura 6. (Cartel realizado por Xie Zhigao, *The growth of all things depends on the sun*, 1970, <https://chinese posters.net/posters/e13-464>.)

Bibliografía

Archila Neira, Mauricio. «El maoísmo en Colombia: la enfermedad juvenil del marxismo-leninismo». <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/co/co-010/index/assoc/D2425.dir/elmaoismoencolombia.pdf> (Consultado el 10 de marzo de 2021)

Ayala Diago, César Augusto. 2003. «Colombia en la década de los años setenta del siglo XX». *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n.º 30 (enero):319-38. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/17106>. (Consultado el 10 de marzo de 2021)

Barón, María Sol. «Pekín informa: feminismos y militancias en Clemencia Lucena». *Revista vozal*. <http://revistavozal.com/vozal/index.php/pekin-informa-feminismos-y-militancias-en-clemencia-lucena> (s.f.). (Consultado el 10 de marzo de 2021)

Barreto, Juanita. “Estereotipos sobre la feminidad: mantenimiento y cambio”, en *Las mujeres en la historia de Colombia, Tomo I Mujeres, historia y política*, ed. Camilo Calderón y Patricia Torres (Bogotá: Editorial Norma, 1995), 362-378

Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal Ediciones S.A., 2000. <https://books.google.com.ec/books?id=pIOdWkZKJnwC&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false>. (consultado el 25 de abril de 2021)

Díaz Jaramillo, José Abelardo. «Un arte al servicio del pueblo: la obra de Clemencia Lucena desde la sociología de Pierre Bourdieu». *Revista Colombiana de Sociología* 42 (1):271-91, 2019. <https://doi.org/10.15446/rcs.v42n1.66631>.

Eraso, Mónica, Emilio Tarazona, y Ana María Villate. «Un asalto satírico contra los cánones de belleza enfoque a la obra temprana de Clemencia Lucena». *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte* 12 (21):126-39, 2017.

<https://doi.org/10.14483/21450706.11908>.

Garrido, Mariana. «Clemencia Lucena en los años setenta: arte y activismo como proyecto participativo». Tesis de pregrado, Universidad de los Andes, 2014

Giunta, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2018

González, Miguel. *OBREIRO: Donde estas que no te veo!*. (s.n.) Cali, Colombia, p.2, 14 de Octubre de 1975

Hartmann, Heidi. *Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre el marxismo y el feminismo*. Fundació Rafael Campalans.

https://fcampalans.cat/publicacions_detall.php?id=6&idpubli=174. (Consultado el 3 de febrero de 2021)

Hernández Ortiz, Rodolfo. «Los orígenes del maoísmo en Colombia: la recepción de la revolución de nueva democracia 1949-1963». Tesis de pregrado, Universidad Nacional de Colombia, 2016

Herrera Buitrago, María Mercedes. «Marta Traba Y Clemencia Lucena: Dos visiones críticas Acerca Del Arte político En Colombia En La década De Los Setenta». *Memoria Y Sociedad* 16 (33):121-34,

2014.<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoy sociedad/article/view/8317>. (Consultado el 14 de abril de 2021)

Lamas, Marta. "Cuerpo: Diferencia Sexual y Género." *Debate Feminista* 10 (1994): 3-31. Accessed May 8, 2021. <http://www.jstor.org/stable/42624175>.

Lamus Canavate, Doris. «Movimiento feminista o movimiento de mujeres en Colombia». *Revista Temas Socio-Jurídicos* 27. n°57 (2009): 121-132

Lucena, Clemencia. *La revolución, el arte, la mujer*. Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1984

Luna, Lola, Villarreal, Norma. *HISTORIA, GÉNERO Y POLÍTICA Movimiento de mujeres y participación política en Colombia 1930 - 1991*. Barcelona: Edición del Seminario interdisciplinar mujeres y sociedad, 1994

Médina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Básica Colombiana, 1978

Morales Agudelo, Jorge. *A 50 años de la fundación del MOIR como proyecto sindical: algunas precisiones históricas*. Nueva Gaceta Centro de Estudios (2009).<http://nuevagaceta.co/inicio/50-anos-fundacion-moir-proyecto-sindical-precisiones-historicas>. (Consultado el 10 de marzo de 2021)

Morales Estrada, Esteba. «El MOIR y su política de los “pies descalzos” como materialización de la ideología maoísta en Colombia, 1969-1990». Tesis de grado, Universidad de Antioquia, 2014

Nochlin, Linda. «Por qué no han existido grandes artistas mujeres». En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, editado por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, 17-44. México: Conaculta Fonca, 2001

Pollock, Griselda. *Visión y Diferencia*. Buenos aires: Fiordo, 2013

Suaza Vargas, María. *Soñé que soñaba*. Bogotá: AECID, 2008

Thomas, Florence. *Entrevista a Florence Thomas / Entrevistada por Mauricio Hernández Pérez*. Revista Ciudad Paz-ando: 216-224, 2014

Tirado, Álvaro. *Los años 60 Una revolución en la cultura*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial S.A.S, 2014

Tse Tung, M. *Citas del presidente Mao Tse Tung*. Pekín: Ediciones en lenguas extranjeras, 1967. <https://www.marxists.org/espanol/mao/escritos/libros/librorojo/libro-rojo-1967.pdf>

Anónimo, «Cuadro de Clemencia Lucena en el Salón Nacional», *Tribuna Roja*, 11 de abril de 1974