

La invisibilidad histórica de la mujer artista: Fanny Sanín en los años setenta

The historical invisibility of the artist woman: Fanny Sanín at the seventies

Nidia Jaydivi Colorado García

Director de trabajo de grado

Ph.D. Ricardo Malagón

Trabajo de grado para optar al título de Maestría en Estética e Historia del Arte



Universidad Jorge Tadeo Lozano
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Humanidades
Maestría en Estética e Historia del Arte
2019

Índice

Dedicación.....	3
Agradecimientos.....	4
Resumen.....	5
Introducción.....	6
Capítulo uno: La crítica y la obra de Fanny Sanín.....	24
Capítulo dos: Fanny Sanín, una omisión histórica en la década de los setenta.....	56
Capítulo tres: La voz de la pintora y del historiador del arte.....	82
Conclusiones.....	93
Bibliografía.....	97
Anexos	
Anexo n. 1.....	102
Anexo n. 2.....	105
Anexo n. 3.....	113
Anexo n. 4.....	116

Dedicación

A mi madre, María Nidia por su poesía...

Agradecimientos

Este proyecto contó con la colaboración de muchas personas e instituciones que muy amablemente se unieron de forma voluntaria a participar de estos objetivos, entre muchos agradezco a: la página web de COLARTE, Museo de Arte Moderno de México, Galería Garcés Velásquez, Biblioteca Luis Ángel Arango, Biblioteca general de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Fanny Sanín, Diego Salcedo, Sergio Barón, Bonny Torres, Renata Cabrales y a mi tutor Ricardo Malagón.

Resumen

El trabajo de investigación corresponde a un problema de invisibilidad en el marco de los análisis históricos con perspectiva de género. Plantea una pregunta sobre el reconocimiento de la artista Fanny Sanín en la historia del arte en Colombia durante la década de los años setenta. Este proceso busca demostrar la omisión histórica de la pintora y aportar a su reconocimiento histórico. La metodología presentada tiene como pilar tres ejes de desarrollo: el primero y el segundo corresponden a los planteamientos estéticos e históricos de la obra y el tercero se centra en darle un lugar a la voz de la artista. El documento aborda categorías como canon histórico, linaje paterno, construcción social de la diferencia sexual, círculo del arte y campo del arte, para cuestionar las formas metodológicas con las que se ha construido un acumulado de exclusión de la mujer artista en la historia del arte en Colombia.

Palabras Claves: Invisibilidad, Canon, Mujer artista, Círculo del arte, Campo del arte.

The research work corresponds to a problem of invisibility within the framework of historical analyzes with a gender perspective. Raises a question about the recognition of the artist Fanny Sanín in the history of art in Colombia during the decade of the seventies. This process seeks to demonstrate the historical omission of the painter and contribute to her historical recognition. The methodology presented has three axes of development, the first and the second correspond to the aesthetic and historical approaches of the work and the third focuses on giving a place to the voice of the artist. The document deals with categories such as the historical canon, paternal lineage, social construction of sexual difference, circle of art and the field of art to question the methodological ways in which an accumulation of exclusion of women artists has been constructed in the history of art in Colombia.

Key Words: Invisibility, Canon, Woman artist, Circle of art, Field of art.

Introducción

En el presente documento se plantea un problema historiográfico en la Historia del Arte en Colombia, abordado desde un proceso de investigación que se desarrolla en el marco de las invisibilidades historiográficas y en relación a la perspectiva de género. Principalmente, la hipótesis del trabajo se enfoca en identificar la invisibilidad histórica de la mujer artista a través del caso de Fanny Sanín en la Historia del Arte en Colombia durante los años setenta del siglo XX. En consecuencia busca aportar al análisis histórico de la obra, y resaltar su importancia en la década, superando las descripciones estéticas y las valoraciones formales de sus pinturas, con la intención de reforzar su reconocimiento histórico.

El estudio de las invisibilidades históricas surge desde diferentes fuentes académicas como lo son los análisis feministas, estudios con enfoque de género, las tendencias post y decoloniales en la historia del arte. Al respecto se han encontrado estudios con perspectiva de género principalmente en España como por ejemplo el trabajo de María Isabel Vera Muñoz “*La invisibilidad de la mujer como retratista en el fondo de arte de la región de Murcia*”¹ que trata sobre la ausencia de la mujer en el género retrato, la publicación de Pilar de Foronda “*Invisibilización de las mujeres en el arte. Sobre educación, arte e igualdad*”², la cual aborda el problema de la inequidad en la educación de las Bellas Artes y en el caso particular de Colombia puede observarse el trabajo de tesis de pregrado en Historia del Arte de Natalia Espinel “*¿Por*

¹María Isabel Vera Muñoz, “La invisibilidad de la mujer como retratista en el fondo de arte de la región de Murcia: Problemas de género e identidad”. *Temas de mujeres*, n.9 (2013): 140-158.

²Pilar De Foronda, “Invisibilización de las mujeres en el arte. Sobre educación, arte e igualdad”. *Revista Con la A*, n.62 (2016): 1-4.

*qué Débora Arango no es una gran artista?”*³ y la tesis de Maestría en Estudios Culturales de Sonia Vargas Martínez “*María Evelia Marmolejo, rescate, discurso y representación*”⁴, análisis sobre la invisibilidad de la mujer artista en Colombia.

La invisibilidad histórica es un mecanismo por el cual se ocultan procesos colectivos o individuales, negándoles el reconocimiento histórico que podrían tener por sus diferentes cualidades plásticas. En este sentido, la invisibilidad histórica es un acumulado de los discursos construidos en la Historia del Arte a través del tiempo; es, en sí misma, una forma de identificar ausencias, omisiones, negaciones u otro tipo de expresiones marginales que se convierten en problemas historiográficos. Además, afirmar una invisibilización, posiciona nuevas preguntas acerca de lo establecido en el discurso del arte, de lo no evidente y de las causales de estas negaciones históricas. Por otro lado, resulta ser una consecuencia de la construcción de un canon histórico, es decir, sus formas metodológicas priorizan ciertas características humanas en sus desarrollos teóricos, desplazando así aportes importantes del discurso en cada época.

El *canon histórico* es una categoría identificada en las revisiones históricas como un “sujeto histórico predominante”, enmarcado bajo las pautas del sistema social del patriarcado y responde a un sujeto histórico masculino, blanco, heterosexual, occidental, burgués o culto. Es esta reiterada forma de construcción del sujeto histórico en las producciones narrativas de la Historia

³ Natalia Espinel “¿Por qué Débora Arango no es una gran artista?. Lectura feminista de la recepción crítica de su obra en los años 1937 a 1948” (Tesis de pregrado en Historia del arte, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Bogotá, 2016).

⁴ Sonia Vargas, “María Evelia Marmolejo, rescate, discurso y representación”. (Tesis de maestría en Estudios Culturales, Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de lenguajes y estudios socioculturales, Bogotá, 2015).

del Arte la que ha establecido un perfil del artista merecedor del reconocimiento histórico, creando así un modelo hegemónico o un canon histórico.

el canon constituye la base estructural de la historia del arte. Sus cambios a lo largo de los últimos tres siglos han demostrado la capacidad del canon de adaptarse a los diferentes modos sociales. El hecho de que, también a lo largo de estos tres siglos haya sido valorado de diferentes maneras, pone igualmente de manifiesto su capacidad para generar el diálogo o la discusión. De esta manera el canon del arte proporciona una infraestructura para el debate colectivo que sigue discutiéndolo y negociándolo sobre la base de las definiciones y selecciones que él mismo genera.⁵

Según Carmen Gracia en su texto *El mito de la historia del arte* (2006), el canon es un concepto heredado de una estrecha relación entre la religión y la historia del arte. Es un concepto religioso aplicado a una estructura historiográfica. Como tal es un modelo construido desde la práctica del periodo clásico de Grecia y desarrollado inicialmente en la historia del arte por historiadores como Giorgio Vasari⁶ en el siglo XVI. En sus inicios historiográficos el canon responde a procesos de selección y eliminación que dan como resultado descripciones biográficas de artistas emblemáticos. Sin embargo, a lo largo del tiempo las tradiciones intelectuales, los marcos conceptuales y las prácticas sociales e ideológicas han edificado unos patrones del modelo historiográfico. El canon selecciona un grupo de obras contenedoras de aspectos plásticos y estéticos, de acuerdo a los criterios propuestos por los sectores dominantes del arte y estos se ubican como cumbre de la excelencia artística al interior de la tradición occidental.

⁵ Carmen Gracia, “El mito de la historia del arte”. *ARS LONGA*, n. 14-15. (2006): 263.

⁶ Giorgio Vasari, italiano. Arquitecto, pintor y escritor del siglo XVI. Reconocido como uno de los primeros historiadores del arte.

La historia del arte posee entonces responsabilidad sobre la exclusión histórica que ha producido la construcción del canon, porque ha mantenido los parámetros excluyentes en las metodologías de la historiografía hasta nuestros días y no ha promocionado una apertura historiográfica con respecto a las invisibilidades, sino que por el contrario promueve la tradición y la permanencia del canon. En consecuencia, se observan posiciones polémicas al interior de la disciplina, entre ellas la perspectiva de género, la cual contradice y manifiesta de forma crítica la construcción canónica de la historia del arte.

Al analizar el factor del canon en la historia, es claro que existe un trasfondo en el paradigma social, expresado en un sistema estructurante de los comportamientos en las sociedades. Allí es clara la influencia directa del sistema patriarcal o patriarcado, como se conoce comúnmente y que se entiende como un orden social generalmente heteronormativo con el cual se organizan los contextos culturales que posibilitan la identidad de género y las orientaciones sexuales de las personas, dando como resultado roles de género, imposiciones sobre las orientaciones sexuales y determinando las funciones sociales de los individuos.

Ahora bien, el patriarcado es un sistema históricamente construido, en el cual se discriminan las diversidades sexuales y se subyuga la existencia de las mujeres a partir de un menosprecio de sus facultades, la dominación física, psicológica y social de las mismas, imponiendo una supremacía de los hombres representada en un desarrollo cultural de una masculinidad dominante. Dicho orden se traslada a distintas áreas de la cultura como por ejemplo la academia y mantiene las jerarquías o desigualdades entre hombre y mujeres, caso evidente es la gran cantidad de mujeres artistas invisibilizadas en la historia del arte.

Por otro lado, el sistema patriarcal se estudia como un fenómeno histórico social que se ha mantenido en múltiples áreas de las sociedades durante siglos y se destaca por una permanente marginación y negación de la mujer y preponderancia de los hombres. Es en el siglo XX y XXI donde se produce con mayor presencia la crítica intelectual a este problema y el desarrollo de la protesta social de los sectores afectados. Entre ellos, las mujeres representadas en el feminismo, movimiento ideológico que denuncia el moldeamiento que este sistema ha hecho a través del tiempo en los cuerpos, comportamientos, orientaciones sexuales y patrones de conducta teniendo como base la condición sexual de las personas. De igual forma, la noción de patriarcado es hoy en día cuestionada en sí misma por la posición homogeneizante y hegemónica que desempeña en las descripciones de las condiciones sociales de las mujeres en la historia. Con respecto a estas discusiones es necesario aclarar que la formulación de la categoría funciona como mediadora en el análisis de las contradicciones sociales entre hombres y mujeres pero no se presenta como una noción totalizante.

Una de las características del sistema patriarcal en la Historia del Arte es la que se conoce como el “Linaje paterno”, entendido como el legado de conocimientos plásticos de ciertas artes como la escultura y la pintura, y de ciertos géneros como de la pintura histórica y el desnudo, los cuales durante siglos mantuvieron de forma exclusiva los hombres. En siglos pasados, incluso gran parte del siglo XX, las mujeres no eran beneficiarias de la educación profesional o especializada, lo cual indica que el orden social patriarcal monopolizaba la educación privilegiando a los hombres y aislaba a las mujeres de todas las esferas sociales. Aun así, su cuerpo -su forma física- se ha usado como modelo e inspiración de la práctica plástica. Es decir, que la concepción de la mujer ha sido apropiada desde una visión utilitarista y no se ha promovido desde una visión de mujer creadora o mujer artista. Conviene subrayar entonces que la importancia tanto social como

histórica de grandes obras pertenecía a los hombres y entre ellos mismos se creaba el espacio de referenciación, el cual aludía a sus propios trabajos o a sus antecesores masculinos. “Si a las mujeres se les niega su propio acceso a su pasado, aparecen en la historia como excepciones, como sujetos extraños, y se les fuerza a redescubrir la misma rueda una y otra vez, habiendo perdido su lugar en la producción cultural”.⁷

Mira Schor en su artículo, “Linaje paterno” incluido en el libro *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (2007), esclarece la manera con la cual las dinámicas del arte se han ejercido principalmente por hombres y, por consiguiente, han creado un linaje, una herencia o tradición masculinizada en las artes, tanto en la práctica como en la teoría del arte. De este modo, las mujeres que se acercaron a la práctica plástica debían desarrollar las técnicas de la tradición masculina heredada por los grandes maestros hombres del arte, sólo así lograban participar en estos escenarios y es desde esta perspectiva que se establecen prácticas de técnicas manuales para las mujeres en las escuelas de arte aislándolas de los escenarios plásticos de importancia como la pintura y la escultura, desde la misma formación académica.

Abordar la perspectiva de género en el proceso de una investigación significa apropiarse teóricamente de conceptos estratégicos que ayuden a replantear las categorías tradicionales ancladas en los procesos historiográficos. En este caso las categorías seleccionadas permiten reflexionar sobre la pregunta ¿Por qué una mujer artista como Fanny Sanín, destacada en sus aportes plásticos y sus cualidades estéticas, con una larga trayectoria y un amplio reconocimiento internacional en los años 70`s, no tiene un espacio propio en la Historia del Arte en Colombia

⁷ Karen Cordero, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (Ciudad de México: CONACULTA, 2007), 128.

durante esta década?. El desarrollo de este cuestionamiento busca demostrar a partir de las evidencias estéticas e históricas, que la obra de Fanny Sanín pudo haber tenido un mayor alcance en la historia del arte en Colombia, pero que debido a los procesos de marginalidad histórica con los que se han invisibilizado los aportes de las mujeres artistas, se ha creado un parámetro de la genialidad y la luz creadora de los artistas hombres. Se reduce entonces, en la historiografía la participación de las mujeres a una mera presencia y se convierte en una práctica social que responde al talento encarnado en el cuerpo de mujer.

Otra categoría importante para el desarrollo del enfoque de género en el planteamiento del proyecto es, *“la mujer artista”*. Siguiendo a la historiadora del arte Estrella de Diego y su obra *La mujer y la pintura en el XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*,⁸ se retoma esta categoría para hacer un razonamiento crítico de las formas metodológicas empleadas en las narrativas de los años setenta en Colombia, con las que se analizó la obra de Fanny Sanín. Estrella de Diego plantea una forma de ver la Historia del Arte en retrospectiva, es decir, que cuando se observan los acumulados históricos de diferentes siglos y décadas anteriores a nuestro tiempo, es notoria la ausencia constante y/o la desestimación histórica de los aportes de las mujeres en diferentes momentos de la Historia del Arte. Estrella de Diego rescata por medio de fuentes alternativas la propiedad de muchas obras plásticas hechas por mujeres, la existencia de mujeres artistas desde el Renacimiento hasta el siglo XIX y demuestra el ocultamiento de la mujer en diversas direcciones. De igual forma discute las formas como se ha escrito la historia del arte y dice que desde allí, desde su planteamiento metodológico, ya se concibe la discriminación de género.

⁸ Estrella De Diego: *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y alguna más* (Cátedra: Madrid, 2009).

Durante siglos la distribución genérica de los roles sociales determinó una vida de labores domésticas y familiares para las mujeres, excluyéndolas de múltiples oficios culturales asignados a la vida de los hombres. Las mujeres de otros siglos padecieron las prohibiciones en las prácticas plásticas, no pudieron estudiar en escuelas de arte, no podían participar de ciertos tipos de clases, no podían firmar sus obras ni poseer propiedades y no podían expresarse en todos los géneros de la pintura. Todas estas prohibiciones han sido discriminaciones por su condición sexual, racial, de género y de clase. El uso narrativo de la categoría de mujer artista es importante porque manifiesta el ocultamiento de la mujer y su permanente lugar secundario en los espacios y roles significativos de la sociedad, además le devuelve a la mujer su lugar protagónico y de propiedad en la historia del arte transformando el patrón narrativo. Hablar de la mujer artista es entender las cargas simbólicas y las acciones que, sobre ese tipo de cuerpos, se ejercen desde un orden supra social permanente en la historia de la humanidad. Pero además, es entender la complejidad en la identificación de las prácticas artísticas realizadas por mujeres de distintas épocas e incluso comprender los contextos y las causas de la discriminación de género en la historia del arte.

Desde la obra de Griselda Pollock *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (2013), se plantea en el análisis de la categoría “*construcción social de la diferencia sexual*” para explicar la diferencia entre hombres y mujeres como una diferencia sexual congénita en la sociedad moderna. Su obra se nutre de los postulados del Marxismo y de la Escuela estructuralista, centra su análisis en la construcción social de la diferencia sexual determinando que son las políticas sexuales y las relaciones de poder las que establecen tales diferencias, las cuales reafirman una proyección del género masculino como escenario de poder y privilegio en las relaciones sociales de producción y en las relaciones de poder. La historiadora habla de la representación en términos de la construcción social como reflejo de los sistemas dominantes,

exponiendo una visión clásica del artista en un imaginario individual del genio, creador de la obra ubicado en el espacio de la masculinidad. La visión es social y general frente a las problemáticas de las mujeres porque establece un contexto de la discusión dada por la luchas de clases como orden social general y, en ese orden de ideas, la cultura se presenta como un producto de los discursos y sistemas sociales que predominan en el tiempo conservando mecanismos de discriminación y exclusión de la mujer.

La cultura es el nivel social en el que se producen imágenes del mundo y definiciones de la realidad que pueden movilizarse ideológicamente para legitimar el orden existente de las relaciones de dominación y subordinación entre clases, razas y sexos. La historia del arte toma un aspecto de esa producción cultural, el arte, como su objeto de estudio, pero la disciplina en sí misma también es un componente fundamental de la hegemonía cultural de la clase, raza y género dominante. Por lo tanto, es importante refutar las definiciones de la realidad ideal de nuestra sociedad producidas por las interpretaciones de la cultura provenientes de la historia del arte.⁹

Griselda Pollock explica desde la generalidad cultural hasta la historia del arte como disciplina, la manera como se construyen interpretaciones del arte como objeto de estudio de la historia del arte en relación a la cultura. Propone controvertir esas apreciaciones del arte proyectadas a partir de una disciplina que cumple igualmente con los parámetros hegemónicos de la sociedad patriarcal en los que se reproduce la construcción social de la diferencia sexual. De tal forma, incita a transformar la construcción cultural por medio de nuevas narrativas del arte en términos de inclusión y equidad social.

⁹ Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (Buenos Aires: Fiordo, 2013): 54-55.

En la estructura conceptual se propone la “*omisión histórica*”, como una categoría fruto de una mirada integral de este proyecto de investigación. Es decir, en el marco de las invisibilidades históricas no se puede afirmar en términos absolutos que la artista ha sido invisibilizada en todo tipo de descripciones artísticas, sean históricas o estéticas. La obra de la pintora posee un extenso recorrido y trayectoria, es una artista reconocida a nivel nacional e internacional desde los años sesenta, por lo tanto, no podría estar oculta en este medio. Sin embargo, y teniendo en cuenta la cantidad de alusiones de profesionales del campo del arte y de los medios de comunicación, se identifica un problema historiográfico, el cual se ha señalado como una omisión histórica. La omisión histórica en este caso se infiere como la acción de omitir un despliegue teórico y la construcción de una narrativa que represente los aportes plásticos de esta pintora durante la década de los setenta. La omisión se plantea, en primera medida, como desconocimiento de los alcances de la obra con respecto a los aportes propios de la artista en el desarrollo y continuidad de la vanguardia de la abstracción geométrica. En segundo lugar, se omite la relación personal y profesional con otros artistas de abstracción como lo han sido Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar y Omar Rayo, artistas con los cuales comparte similitudes académicas, de estilo, relaciones territoriales con Colombia y New York, e incluso lazos de amistad. Y en tercer lugar se omite la influencia y el legado de su obra en el arte moderno en Colombia.

En cuanto al enfoque puede establecerse que parte de la invisibilidad histórica de la que ha sido objeto la mujer artista en la Historia del Arte es la constante omisión histórica de su producción plástica, sus incidencias y sus contribuciones. La omisión es una práctica histórica en la que no se da relevancia a las mujeres artistas, se interpreta como la ausencia histórica de las mujeres artistas, algunas de ellas sólo mencionadas en los libros de historia y otras totalmente invisibilizadas. Aquellas que en términos generales son mencionadas en los libros de historia,

comúnmente no presenta un desarrollo histórico importante y es aquí donde se ubica la omisión, pues se omite un desarrollo teórico de estas artistas por su condición de género y, por qué no responden al canon de artista genio creador mayoritariamente masculino. La omisión histórica es una evidente causal de la invisibilización histórica de la artista Fanny Sanín en lo que respecta a los registros de su producción plástica en la década de los años setenta.

Otro de los elementos conceptuales importantes del marco teórico que sustentan la hipótesis, es la categoría “Círculo del arte” como parte integral de la teoría institucional del arte. El autor George Dickie (1997) en su libro *El círculo del Arte* plantea la necesidad de teorizar los parámetros por los cuales un objeto es designado como obra de arte y las formas con las cuales ese objeto se incluye a un círculo del arte o a un discurso del arte. Los fundamentos de la teoría del arte que propone George Dickie giran alrededor de las bases estéticas e históricas de un objeto artístico y es este marco de referencia lo que constituye que algo sea arte o sea un artefacto. La teoría de George Dickie es pertinente para el trabajo de investigación porque describe la práctica plástica a partir de una conceptualización propia del arte en términos académicos y, además, cuestiona los esencialismos o subjetividades que declaran ciertas producciones artísticas como arte. Las ideas del autor crean los elementos de juicio con los que se observan los objetos artísticos para determinar el lugar del artista que los produce. Por otro lado, el autor sugiere que el arte se entiende desde una naturaleza y desde un discurso o teoría con la que se configura una institución del arte; añade que el objeto artístico llega a ser arte porque posee múltiples elementos, sin un orden establecido o una rígida organización. En efecto, el arte no responde a la descripción de unas cualidades tanto estéticas como otras no estéticas. En ese sentido, el autor considera la necesidad de establecer una teoría institucional del arte.

Lo que la teoría institucional trata de hacer es describir la práctica humana de crear y consumir arte. Al dar mi descripción de la empresa artística, hablé del marco esencial del arte. Al hablar así, no pretendo hacer ninguna afirmación sobre una esencia eterna del arte, sino que me propongo describir las condiciones necesarias para una actividad o práctica particular. La teoría institucional concibe esta práctica como una práctica que ha emergido en y a través del tiempo, como un desarrollo histórico. Esta concepción contrasta con lo que pensaban los anteriores filósofos del arte, que concebían sus teorías como reflexiones ahistóricas de la esencia eterna del arte.¹⁰

La teoría de George Dickie complementa la posición de la perspectiva de género sobre la invisibilidad histórica debido a que amplía la visión crítica del proceso cuando cuestiona las concepciones filosóficas eternas del arte y analiza su lenguaje al que llama conceptos “flexionales”.

El artista, la obra, el mundo del arte y sistema del mundo del arte son lo que llamaré “conceptos flexionales”. Entiendo que la expresión “concepto flexional” designa un concepto que es miembro de un conjunto de conceptos que se pliegan sobre sí mismos, presuponiéndose y apoyándose mutuamente. Ningún miembro de tal conjunto puede entenderse separado de todos los otros conceptos del conjunto. En consecuencia, al llegar a entender un concepto que es miembro de tal conjunto, se debe, hasta cierto punto, llegar a comprender también todos los demás conceptos miembros.¹¹

En Colombia la producción plástica ha conformado un conjunto de concepciones y de relaciones que determinan el lugar histórico de los artistas, en palabras del autor existe un “círculo del arte”, entendido este como un conjunto de relaciones institucionalizadas y legitimadas por una comunidad del medio artístico. El mundo del arte representa una tradición plástica y una tradición histórica encargada de proveer un juicio y un criterio sobre lo estético y lo artístico, en ese sentido George Dickie plantea que estos patrones no deben estar orientados desde una

¹⁰ George Dickie, *El círculo del arte* (Barcelona: PAÍDOS, 1997), 153-154.

¹¹ *Ibid.*, 120.

perspectiva romántica del artista, por el contrario propone una visión crítica de la filosofía del arte y una estructura laica y conceptual que logre determinar criterios objetivos sobre los juicios estéticos y los juicios artísticos.

El seguimiento que realiza Dickie a los espacios del mundo del arte, se presentan como observaciones y cuestionamientos sobre la constitución de una teoría del arte y la legitimación de un discurso del arte. Los artistas, las obras, el público, los teóricos y demás expertos, como los escenarios institucionales del arte son en gran parte los elementos que el autor considera que hacen parte de una construcción metodológica más objetiva y más coherente con la teoría del arte para enfrentar la permanente acción del juicio sobre lo que es arte y no es arte, su planteamiento responde también al contexto del arte moderno desde el cual es visible múltiples transformaciones de los objetos en todos las fases de producción, exhibición y percepción.

Desde su planteamiento, se podría afirmar que la obra de Fanny Sanín en la década del setenta es una obra de arte sin mayor reconocimiento histórico en el medio artístico colombiano, aunque sus pinturas de estos años se hayan destacado periódicamente en los espacios de exhibición, medios de comunicación y en varios comentarios de la crítica; ello significa que sí hubo reconocimiento estético y que este es un reconocimiento válido para que se reconozca como obra de arte. Según Dickie, los parámetros de la estética y de la historia del arte no siguen un patrón continuo, son relativos, por lo tanto, el reconocimiento histórico se da en condiciones propias a las dinámicas de los círculos del arte, y es allí donde el autor propone la construcción de una teoría institucional del arte que dé cuenta de una estructura de juicio sobre el objeto artístico y las formas del reconocimiento estético e histórico.

La perspectiva de George Dickie nos dice que la calidad plástica de una obra no es suficiente para ser considerada obra de arte y que en ese sentido, la obra por sí misma no logra el reconocimiento histórico de acuerdo a un orden estético. En el caso de Fanny Sanín, sería necesario establecer una ausencia en la relaciones e intersecciones constantes del medio artístico en Colombia, un medio que giraba alrededor de la consolidación del arte moderno, y que se nutrió de los aportes de la artista. Sin embargo, es claro que su relación no era exclusiva con el medio artístico de Colombia y que su obra parecía generar mayoritariamente apreciaciones estéticas sin repercusión histórica.

Para finalizar con la presentación del marco conceptual se hablará de una noción que es propia del campo de la sociología. Pierre Bourdieu (1979) en su noción de “Campo del arte”, describe el contexto de lo que se entiende por el mundo del arte. El campo del arte es una construcción teórica que explica los procesos en los que se desenvuelve la producción plástica. Según Bourdieu, el arte es un mundo entrelazado por múltiples relaciones y acontecimientos culturales que jerarquizan estéticamente las clases sociales. Las diferencias sociales se expresan en el momento en que interactúan los sujetos involucrados en el campo, su distinción se forja entre el buen gusto, lo sofisticado, lo refinado y lo vulgar, lo popular o lo ordinario. Es decir, el ambiente creado para producir, contemplar, observar y enjuiciar el arte es un espacio socialmente organizado bajo condicionamientos que se orientan desde las costumbres de las clases sociales altas, naturalizadas como poseedoras de los valores culturales, pero que en realidad responden a condiciones económicas privilegiadas que les han permitido educarse en la distinción social.

El campo se entiende como una construcción de la historia de las clases sociales con respecto al gusto y sus diferentes miradas, en lo que pertenece al arte y al reconocimiento estético e histórico

de los artistas. Por su parte, el gusto es un discurso hegemónico alrededor de los bienes culturales inmersos en las lógicas de producción y consumo. Por ello configura un sistema de rasgos estilísticos, un determinado gusto en el arte y un estilo de vida y, por ende, la oferta de la producción plástica en los mercados del arte resulta ser, según el autor, una imposición simbólica que no necesariamente responde a las prácticas plásticas.

Las luchas por la apropiación de los bienes económicos o culturales son inseparablemente luchas simbólicas por la apropiación de esos signos distintivos que son los bienes o las prácticas enclasadadas y enclasantes, o por la conservación o la subversión de los principios de enclasmiento de esas propiedades distintivas. En consecuencia, el espacio de los estilos de vida, esto es, el universo de propiedades por las que se diferencian, con o sin intención de distinción, los ocupantes de las diferentes posiciones en el espacio social, no es otra cosa que el balance, en un momento dado, de las luchas simbólicas que tienen como apuesta la imposición del estilo de vida legítimo y que encuentran una realización ejemplar en las luchas por el monopolio de los emblemas de clase, bienes de lujo, bienes de cultura legítima o modo de apropiación legítima de esos bienes.¹²

Es evidente que el campo es un escenario con tiempos y espacios, en los que se lleva a cabo una lucha de intereses de distintas ídoles. Allí se pone en juego el capital cultural de los sujetos formados en la educación y el dominio económico de los mismos. Esto indica que el sistema cultural se construye sobre valores preestablecidos del gusto y que esta orientación es la que ejerce injerencia en las subjetividades de los profesionales involucrados en el campo de producción y consumo, por medio de referencias simbólicas impuestas, y en esto se constituye la experiencia cultural de la artista y su obra.

Lo que se llama creación es la confluencia de un habitus socialmente constituido y una determinada posición ya instituida o posible en la división del trabajo de producción cultural (y, además de todo,

¹² Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases del gusto* (Madrid: Taurus, 1979), 246-247.

en segundo grado, en la división del trabajo de dominación); el trabajo con el cual el artista hace su obra y, de manera inseparable, se hace así mismo como artista (y, cuando ello forma parte de la demanda del campo, como artista original, singular) puede describirse como la relación dialéctica entre su puesto, que a menudo lo precede y lo sobrevive (por ejemplo, con las obligaciones de la vida de artista, ciertos atributos, tradicionales, formas de expresarse,...) y su habitus que lo hace más o menos propenso a ocupar este puesto o a transformarlo de manera más o menos completa –lo cual puede ser uno de los prerrequisitos del puesto-.¹³

La pregunta sobre el reconocimiento histórico se resuelve en las dinámicas de los campos. Al respecto las artistas que han logrado interactuar en los espacios de exhibición o exposición y han tenido un lugar en alguna institución, han logrado interactuar de forma temporal, lo que directamente no se traduce en su permanencia en el campo. Para mantenerse en un campo del arte la artista debe llegar a la satisfacción de los valores artísticos que ese campo ha impuesto y enfrentar los retos que significa la lucha de intereses de todos los artistas relacionados y, en consecuencia, su posicionamiento no sólo es resultado de la percepción estética de la obra, sino de su acción por ganarse el lugar en el campo el cual podría llegar a ser un lugar en la historia del arte. Así pues, el rol de la mujer artista ha ganado muy gradualmente su posición en la historia del arte, ha dinamizado el campo del arte desde una mirada crítica de su conformación y en el siglo XX ha logrado espacio en la inclusión académica y en la transformación del discurso del arte hacia un discurso más inclusivo.

En términos generales la relación de la noción de campo del arte con la obra de Fanny Sanín es útil para visibilizar su participación en los espacios de interacción artística, así se logra demostrar que su actividad plástica estuvo relacionada en un escenario nacional y que su obra se identificó

¹³ Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura* (México D.F.: Grijalbo, 1984), 180.

como parte del campo de arte moderno en Colombia. Esta afirmación surte efecto cuando lo que señalamos es la participación en los escenarios de competitividad y las dificultades que presenta en términos de invisibilidad ser una mujer artista en los años setenta, por lo tanto el proceso de investigación se debe orientar a la visibilización de su obra, de sus aportes y de las relaciones institucionales al interior del campo del arte.

Finalmente, el desarrollo de las categorías de análisis propuestas aspira a desarrollar un ejercicio historiográfico en el que la perspectiva de género se nutra de argumentos y evidencias que fortalezcan sus preguntas metodológicas acerca de las invisibilidades históricas, planteando un caso particular desde el cuál se amplía la visión histórica del arte. El problema planteado no se limita al enfoque de género, pues no sólo es la condición de mujer la única causa que incide, también se ha propuesto la visión estética y sociológica del problema para observar de forma integral los fundamentos que producen un problema de invisibilidad identificado aquí como la omisión histórica de la pintora Fanny Sanín en los años setenta del siglo XX.

El conjunto de categorías propuesto para el análisis histórico de la obra de Fanny Sanín, hace parte de las actuales posibilidades metodológicas con las cuales se puede identificar desde diferentes ángulos de la disciplina y de la realidad social, lo que se constituye como una invisibilidad histórica. El caso de la mujer artista es una de los procesos historiográficos de mayor exclusión en la historia del arte, por lo tanto es preciso reunir una cantidad significativa de argumentos categóricos que cuestionen las formas metodológicas de la tradición patriarcal y que permitan deconstruir la práctica historiográfica y de esta forma dar solución a los cuestionamientos de la invisibilidad histórica en la Historia del Arte, como producto de una mirada renovada y el desarrollo de una perspectiva transversal en la concepción integral de la

disciplina. Es decir, no sería posible responder a un problema estructural como la invisibilidad histórica con los mismos mecanismos que constituyen el problema, es la perspectiva de género no sólo una forma de identificación sino que es en sí misma una estrategia de innovación metodológica que replantea los parámetros de la disciplina y le aporta a la construcción histórica, siendo esta más incluyente y diversa.

Capítulo uno

La crítica y la obra de Fanny Sanín

Este capítulo hace referencia a los reconocimientos estéticos de la obra de Fanny Sanín durante la década de los sesenta y setenta del siglo XX. Se ha incluido la década del sesenta para contextualizar los cambios en el estilo¹⁴ artístico y observar las impresiones de los medios en ese periodo de transición de la artista. La obra de Fanny Sanín¹⁵ ha sido expuesta frente a la mirada de múltiples profesionales del campo del arte. Luego de graduarse de Maestra en Bellas Artes de la Universidad de los Andes, inició un extenso recorrido expositivo por diferentes países de América y de Europa. Desde entonces, cada documento de exposición se presenta acompañado de interpretaciones formales, estéticas e históricas que describen particularidades y apreciaciones en su mayoría favorables. Aquellas personas que han escrito sobre la obra y la artista son profesionales de diferentes áreas como por ejemplo la crítica de arte, la historia del arte, la curaduría de arte, la dirección de instituciones del medio artístico, el periodismo, entre otros.

¹⁴ El estilo en el arte se entiende como un conjunto de características o una clasificación formal que genera una dinámica de composición propia. Igualmente, se analiza como una herramienta académica que permite identificar una comunidad estable de artistas, históricamente formada, con procedimientos artísticos y productos estéticos semejantes que se expresan en un determinado momento histórico.

¹⁵ Fanny Sanín nace en Bogotá-Colombia en el año de 1938. Se gradúa de Maestra de Bellas Artes en la Universidad de los Andes en 1960, posteriormente realizó un año de estudios con el maestro Armando Villegas. Se muda a Urbana Illinois donde realiza estudios de pintura y grabado en la Graduate School of Art de la Universidad de Illinois, vive en México de 1963 a 1966. Su formación continúa con estudios de grabado en la Chelsea School of Art y en la Central School of Art en la ciudad de Londres capital del Reino Unido.



Tomada de: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp> 10:00-Noviembre 30.2018

En la década de los 60's la obra de Fanny Sanín se caracterizó por presentar una pintura en óleo dentro el estilo conocido como *Expresionismo Abstracto*, influenciada por las corrientes de abstracción en auge en América Latina y por la exploración en la pintura de abstracción de sus maestros de universidad entre los que encontramos a David Manzur, Juan Antonio Roda, Enrique Grau y Marta Traba. Las primeras exposiciones de Fanny Sanín fueron colectivas, participó en cinco Salones Nacionales, tres en los 60's y dos en los 70's. En 1963 gana el premio del “Salón de Noviembre” en la ciudad de Monterrey, México. Su primera exposición individual fue auspiciada por el Departamento de Difusión Cultural del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, se llevó a cabo en la Galería de Arte Moderno en Junio de 1964. En este mismo año participa en el primer Salón Intercol de Artistas Jóvenes en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y en el primer Salón Nacional de pintoras “La tertulia” en Cali, Valle del Cauca.

En 1965 se conoce su segunda exposición individual, también en México, en la Galería de Arte Turok-Wasserman. En dicha exposición contó con el apoyo de la embajada colombiana en

México. El acontecimiento fue anunciado en un artículo del periódico “El Siglo” (Pintora colombiana expone en México 1965) en el que se presenta un acumulado de su trayectoria artística y nombra los logros internacionales de la artista. Otros comentarios que se conocen del mismo año son el de Jorge Crespo de la Serna, quien escribe para el Diario Novedades, de México (1979, 9), y allí resalta el vigor de la obra, el extenso trabajo del color, la armonía de los tonos y la riqueza de matices. En otro texto publicado en el diario Excélsior, de México, Margarita Nelken, señala que esta obra ha logrado superar una posible degradación observada en la Abstracción, generando una nueva credibilidad plástica a través de su orden cromático de los espacios y la fuerza de su pintura:

Cada trozo de color tiene aquí su vida propia y a la vez participa, muy reflexionadamente, en la vibración total de la composición. Si en estos momentos, en que la pintura llamada abstracta ya anda de vuelta, por culpa principalmente de su degeneración en facilidades desenfadadas, estas obras de Fanny Sanín que se comprenden disciplinadamente estructuradas, causan la impresión de creaciones realmente dignas de ser tenidas por tales.¹⁶

A partir de la exposición en la Galería Colseguros de Bogotá en Agosto de 1966, Marta Traba¹⁷ publica un artículo en el diario “El Tiempo” titulado “La exposición de Fanny Sanín”, en el que describe algunos aspectos con respecto a su obra. Señala la propuesta artística como una importante obra para las nuevas generaciones y una invitación joven y fuerte con respecto a las consideraciones generales del arte abstracto del momento. Para Traba el arte abstracto se percibe de manera confusa entre un formalismo decorativo y espontáneo que demerita la tradición plástica de la pintura. En contradicción a ese sentido común del público Marta Traba dice que

¹⁶ Sin autor, *Fanny Sanín*, (Bogotá: GARCÉS VELASQUEZ GALERÍA, 1979), 9.

¹⁷ Marta Traba nace en Buenos Aires- Argentina, estudia Historia del Arte en la Sorbona de París, escritora y crítica de arte.

Fanny Sanín tiene múltiples cualidades, referencias de estructura y de método llegando a proponer formas orgánicas.

Ella está creando una pintura de un tal poder, de una tal potencia, que se puede afirmar que su obra está dotada de organicidad. Logra salir de ese terreno desvanecido, de ese terreno fácil y bastante sujeto a la improvisación como puede ser la mancha, la textura, la calidad pura, y, evadiendo estos campos fáciles de expresión está creando formas. Formas que no son las reales, de acuerdo: formas que no tienen por qué presentar ningún paralelo ni establecer ninguna comparación con la realidad, pero que alcanzan a poseer como les digo una organicidad tan poderosa como si fueran objetos, cosas o seres vivos.¹⁸

Traba considera que las obras expuestas de Fanny Sanín son obras de arte en términos no sólo estéticos sino en tanto valores formales de la tradición pictórica, expresados a partir de una visible calidad plástica y un estilo de abstracción. Sus observaciones son contundentes en relación a la validación plástica de la obra y el interés por centrar la intención en una artista que entiende, más allá del formalismo, las posibilidades históricas de un estilo artístico. Se observa un desconcierto frente a los resultados artísticos de las mujeres en Colombia en el sentido que a Marta Traba le asombra que esta vigorosa obra pertenezca a una mujer, como puede observarse en la siguiente cita.

La pintura abstracta colombiana ha tenido siempre la tendencia peligrosa de irse deslizándose hacia una tendencia puramente formal. Esta creación de cosas orgánicas, de hechos vivos, que encierra toda la obra de Fanny Sanín saca brutalmente y con una fuerza que nos sorprende en una mujer, a la pintura colombiana, de ese campo meramente decorativo.¹⁹

¹⁸ Marta Traba, “Exposición de Fanny Sanín”, *El Tiempo*, 17 de Agosto de 1966. Pág. 16.

¹⁹ *Ibid.*

De la anotación de Marta Traba se infiere una referencia a la calidad plástica de Sanín, resultado de un profundo conocimiento de las técnicas, la historia del arte y la experiencia de vivir en otros países, además, demuestra que en la época existía escepticismo por las obras de las mujeres.

Aquellas mujeres artistas que lograron ser parte de las relaciones institucionales de los exclusivos círculos de arte, aceptaron inicialmente y por consecuencia del proceso histórico, la influencia de la tradición pictórica masculina conocida desde la perspectiva de género como el linaje paterno en las artes. Pese a este acumulado propio de la historia de las mujeres artistas en Colombia, Fanny Sanín rompe los esquemas temporales de su época y de su país, trasciende en la pintura por medio de su formación, bagaje cultural y talento, proponiendo una pintura más allá del linaje paterno.

Consecutivamente, en el mes de Abril del año 1967 la artista expone en el Museo de Bellas Artes de la ciudad de Caracas - Venezuela, promovida por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. De las obras expuestas se conoce la nota periodística de Miyo Vestri en el diario “La República” de Caracas. Explica que la obra ha obtenido favorables opiniones del público, lo que significa un positivo sondeo de percepción. Continúa su escrito sugiriendo que desarrolla un uso puro del color y que, además, esta obra es trascendental en el espacio latinoamericano de la pintura. En el diario “Nacional” también encontramos el comentario de Nolzco Álvarez.

Tiene en efecto cada pintura de Fanny Sanín una cohesión interna, un poder de invención formal que, a despecho de su perfeccionismo, nos permiten hablar de una artista dotada de un lenguaje estructural propio, de un mundo de formas biológicas que, dentro del panorama de la pintura abstracta latinoamericana que conocemos, se nos antoja como inédito. Estas formas creadas que irrumpen dentro de un espacio autónomo ponen de manifiesto una fuerza significativa que

sobrepasa el peligro decorativo a que, al referirse a la pintura abstracta en general, alude Marta Traba.²⁰

Álvarez declara que la artista posee un lenguaje estructural propio y que sus trazos pueden reconocerse como inéditos, es una afirmación de los valores plásticos de la artista y de los aportes estéticos en la permanencia histórica del estilo expresionismo abstracto. Asimismo, reitera la trascendencia histórica de la pintora y su obra en el contexto de la pintura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. En 1968 se realiza la exhibición “Fanny Sanín” en la I.A.I Gallery de Londres en Septiembre de 1.968. Acerca de esta exhibición Cottie Burland escribe en el mismo año para “The Arts Review” de Londres (1979,10).

Burland afirma que las pinturas demuestran gran influencia latinoamericana por la selección de tonalidades que constituyen su composición cromática e inscribe la obra en el estilo moderno internacional. Añade, que cada cuadro posee su propia construcción, su propia relación de planos y formas. El comentario habla de la insinuación visual como un efecto óptico que hace parte de los elementos de composición, pero advierte que este efecto no se desarrolla totalmente y que no por ello la obra pierde su carácter abstracto. Por otra parte, observa algunos cambios en la composición con relación al uso del color, según él, debido a la influencia de Londres en su pintura.

Con respecto a lo que Burland plantea, se observa que en esta exposición en particular, se declara un inicio irreversible en la obra de esta artista en lo que se refiere al periodo de transición del expresionismo abstracto hacia la *Abstracción Geométrica*. En sus pinturas se hacen visibles los

²⁰ Sin autor, *Fanny Sanín*, (Bogotá: GARCES VELASQUEZ GALERIA, 1979), 10.

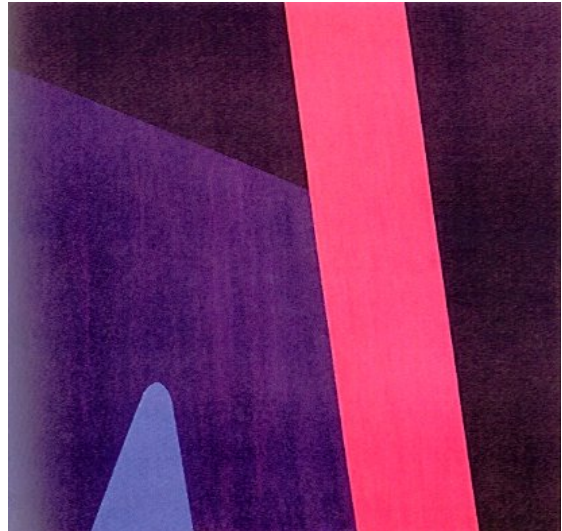
cambios con los cuales se acerca a los bordes duros que determinan de forma definitiva su ubicación en dicha escuela. El final de los años sesenta representó una intensa etapa de exploración en las posibilidades de la forma; es visible la manera en que su expresión se transforma en figuras cada vez más geométricas y además el color se expande en una amplitud cromática casi infinita, a través de la riqueza de gamas y tonos muy representativos en el conjunto de los elementos que componen la estructura de estos nuevos acrílicos.

A partir de 1968, se observa otro tipo de obra la cual gradualmente se posiciona en otro estilo de abstracción, cambiando los principios plásticos del expresionismo abstracto por principios de la abstracción geométrica. La abstracción geométrica es radicalmente un producto visual distinto a los que, como artista plástica, había enunciado Sanín hasta 1968. Especialmente para la historia del arte en Colombia y para el arte latinoamericano fue sustancial participar de un inusitado tipo de transición al interior de la pintura de abstracción y es posible observar cómo cuadro a cuadro la artista cambia su concepción plástica, reflejada en su paso de un extremo sensible, como lo es el expresionismo, a un extremo intelectual y racional como la geometría. Dicho periodo se ha conocido como el periodo de transición, que abarca alrededor de tres años, en los que sus pinturas van cambiando todos los elementos formales de la composición, la técnica y del material para llegar a concretar una propuesta geométrica en su pintura de abstracción, específicamente en los años de 1968, 1969 y 1970.

-1968. Óleo n.4.



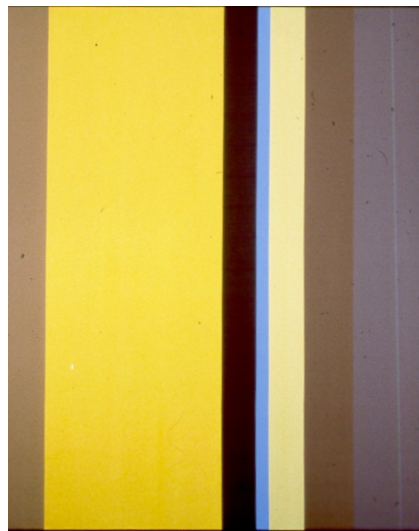
1969. Óleo n.7.



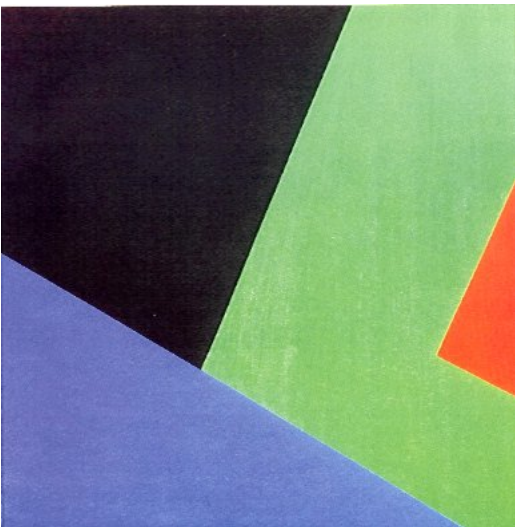
- 1968. Óleo n.6.



-1970. Óleo n.12.



-1969. Óleo n.6.



-1970. Óleo n.13.



<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp>10:00.

Noviembre 30.2018.

Del último año de la década de los sesenta se conoce la exposición “Fanny Sanín of Colombia Paintings” patrocinada por el Pan American Union Washington D.C., durante el mes de agosto. Las pinturas expuestas son notoriamente geométricas y de grandes volúmenes. Para entonces, ha desaparecido el rastro del expresionismo abstracto y se manifiesta la geometría en sus posibilidades iniciales de forma y color. José Gómez, curador de la exposición, expresa una mirada de la artista con base en parámetros del arte latinoamericano y por primera vez se vincula su obra a las formas geométricas de artistas como Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar. Esta vinculación es importante porque relaciona la obra de la artista con la expresión plástica de los primeros artistas de abstracción geométrica del país.

La óptica de las instituciones norteamericanas alrededor de esta obra sugiere una comprensión de los marcos de referencia plástica latinoamericana, entendidos como tradiciones pictóricas generalmente encasilladas en propuestas de diversidad cromática propias de los artistas de origen latino. Lo que significa que los artistas latinoamericanos son identificados por el territorio y, como consecuencia de ello, se les examina en primera medida como artistas herederos de unas concepciones típicas de la cultura latinoamericana, entre las que comúnmente destacan la variedad en el color como un signo característico de la acción plástica de estos países. Fanny Sanín reiteradamente fue convocada a múltiples exhibiciones como representante, no sólo del arte colombiano, sino también del arte latinoamericano y durante décadas ha sido identificada como una colorista de visibles raíces latinas. Cabe anotar que la mirada sobre una artista como Sanín también es atravesada por su condición de mujer y para este caso una mujer latinoamericana.

Para José Gómez existe en estas pinturas una relación directa con Colombia como lenguaje plástico de la abstracción geométrica, desarrollado en el grupo de artistas de abstracción

geométrica reconocidos históricamente en Colombia, entre los cuales se conoce a Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Omar Rayo y posteriormente Jorge Riveros entre otros. Esto indicaría que el movimiento liderado por estos artistas colombianos posee un reconocimiento nacional e internacional por la originalidad con la que han desarrollado este estilo de abstracción y es en este contexto donde ubica a Fanny Sanín como una artista que forma parte de esta tendencia y de este grupo de artistas. “Fanny Sanin’s paintings, executed with imagination and precisión, follow the geometric trend in Colombian art”. (Gómez 1969, 2)

Desde la mirada de la crítica, los elementos formales de la obra de Fanny Sanín como el color y la forma, pertenecen a las características de la plástica latinoamericana, pero además su pintura posee un alto grado de rigurosidad y de dedicación al estilo. Según Marta Traba los artistas de los años 50’s y 60’s, tenían una actitud estética contemplativa. Sin embargo, en estos años se interesan por ser más que artistas estéticamente aceptados y pasan a ser actores sociales de su realidad suramericana, descrita como una realidad subdesarrollada y provincial comparada con los desarrollos tecnológicos y culturales de los epicentros del arte en Europa y los Estados Unidos. Aun así, las obras de Fanny Sanín no parecen responder a este distintivo del artista suramericano, sus pinturas reflejan desarrollos estrictamente formales y una profunda dedicación a la exploración pictórica de la abstracción. Al mismo tiempo su pintura es una conexión con el mundo, es una construcción propia con diversos aportes internacionales los cuales le sirvieron para consolidar una propuesta auténtica en la abstracción geométrica.

La crítica describe su obra como una obra en construcción un tanto como una artista novata por el ejercicio de transición que presenta entre el expresionismo y la geometría pero cuando se da esa transición demuestra años de experiencia en la abstracción y elegantes facultades plásticas en su

práctica artística, como por ejemplo, el manejo del color. Es decir la omisión de la crítica en cuanto a la obra de esta artista corresponde a un desconocimiento de su valor histórico en contraposición a una sobre estimada interpretación formal de la obra, la pintura de Fanny Sanín al final de la década de los años sesenta creó su propio proceso del cual se determinó su posición y lugar en el medio artístico, según la crítica, como una obra de excelencia estética. Por otro lado la obra de Sanín y sus tránsitos al final de los años sesenta, generaron una incertidumbre sobre el lugar de la artista porque frente a la crítica no se podría identificar si su interés es directamente relacionado con el expresionismo o con la geometría, lo cual no tendría por qué haber disminuido su peso histórico como artista plástica colombiana.

Iniciada la década de los setenta, Fanny Sanín gana el premio “Ciudad de Medellín” en la II Bienal de Arte Coltejer. En este evento participa como jurado el reconocido historiador del arte Giulo Carlo Argan, al lado de Miguel Aguilera Cerni y Lawrence Alloway. Posteriormente, en 1971, radica su residencia en New York, ciudad en la que vive hasta el presente. En esta fase la artista transforma los aspectos formales para encontrar una pintura de formas concretas, definidas y espacialmente demarcadas, como suelen ser las formas geométricas. Asimismo, el color requiere de un nuevo material para que visualmente se diferencien cada uno de los colores expuesto en el cuadro y las formas entonces se recrean por la aparición del color en forma de bandas, una seguida de la otra.

El acrílico es el material más adecuado para completar este fin, pues facilita el uso de varios colores en un mismo cuadro uno al lado del otro sin producir mancha. Es un material de secado más rápido que el óleo, lo que le permitía a Sanín combinar una mayor cantidad de tonos y darle una textura brillante y lisa a sus obras. Otro cambio técnico importante, teniendo en cuenta que es

una artista formada en el caballete, es la innovación de un soporte en posición horizontal y elevado del suelo similar a una mesa; además sus herramientas sobrepasan los pinceles e incluye otras propias del dibujo técnico como reglas y escuadras. Este cambio es significativo porque transforma la práctica artística de Sanín acercando su pintura a formas del dibujo técnico y visualmente sus figuras ganan exactitud en un cuadro geoméricamente mejor logrado.



Tomada de: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp> 10:00. Noviembre 30. 2018

Para continuar con el análisis, se considera la contribución de Germán Rubiano²¹, quién escribió una descripción de la artista para el catálogo de la exposición “Acrílicos Fanny Sanín” promovida por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela y gestionada en la Galería Librería INCIBA Pro-Venezuela en 1972. En su comentario realiza un recuento biográfico y resalta la trayectoria de Fanny Sanín hasta ese momento, para entonces una mujer artista reconocida por su obra en América Latina. Sus palabras destacan una evolución interna y

²¹ Germán Rubiano, profesor Honorario de la facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, crítico, curador de arte y director del Museo de Arte.

disciplinada de la práctica de la pintora y terminan hablando de su disciplina, dando a entender que es un trabajo muy planificado y poco improvisado.

Pero si lo anterior es índice de espíritu profesional, de verdadera consciencia artística, no lo es menos el hecho de que la obra de Fanny Sanín se haya aproximado, por absoluta necesidad a una tendencia tan rigurosa y, aparentemente, sin mayores recursos como esta de las bandas cromáticas que actualmente práctica.²²

Los aportes de Rubiano sobre la trayectoria pictórica de la artista proponen una visión de una pintora que se esfuerza por ser reconocida más allá de sus logros estéticos, queriendo vincular su obra a los movimientos vanguardistas de la historia del arte y no a modas pasajeras. En cuanto a los aspectos formales, Rubiano conecta el elemento compositivo de las bandas con la creación de otros artistas como Gene Davis, Bridget Riley y Noland Molinari. Rubiano explica detalles en lo concerniente al trabajo de bandas, como elemento compositivo recurrente en las producciones de la artista durante sus primeros años en la abstracción geométrica.

Germán Rubiano añade que es una apropiación única del estilo y una expresión original como artista plástica frente a la vanguardia. Algunos medios de comunicación²³ hacen mención a su biografía, trayectoria y promocionan la exposición en la Galería INCIBA, también, mencionan que el Instituto de Cultura Venezolano decidió organizar una muestra de la artista por las

²² Rubiano, Germán. “*Acrílicos Fanny Sanín*” (Bogotá: INCIBA, 1972), 4.

²³ Amparo Pérez, “Acrílicos de Fanny Sanín”, *La República*, 13 de noviembre de 1971; Amparo Pérez. “Finaliza exposición de Fanny Sanín en Caracas”, *La República*, 19 de noviembre de 1971; Sin autor, “Noticiero cultural”, *El tiempo*, 2 de Diciembre de 1972; Sin autor, “Internacionales”, *Revista Momento*, Caracas, 12 de Noviembre de 1972; Sin autor, “Hoy en la Galería Inciba Pro-Venezuela”, *El Universal*, 29 de Octubre de 1972; Sin autor, “La pintora Fanny Sanín”, *El Universal* 5 de Noviembre de 1972; Sin autor, “Exposiciones”, *El Nacional*. 12 de Noviembre de 1972; Sin autor, “Fanny Sanín clausura exposición en Caracas”, *El Periódico* 26 de Noviembre de 1972.

distintas capitales de ese país. Por otro lado, esclarecen la percepción afirmativa del público respecto a la obra. Otra exhibición comentada en las publicaciones es la exposición “Mujeres en el Arte” auspiciada por la Universidad de Long Island en la ciudad de New York, su participación en esta exposición es interesante por la vinculación específica de las mujeres artistas.

Ulteriormente Carla Gotlieb presenta una comunicación para la apertura de la muestra individual “Fanny Sanín” en la Phoenix Gallery durante el mes de Noviembre del año 1977 en New York. Su escrito analiza detalladamente el trabajo cromático de las pinturas categorizando el uso del color como un elemento compositivo estructurante. La profundización que hace la historiadora del arte sobre las pinturas de este ciclo evidencia la madurez de la obra, según ella, es visible una pintura clara, definida y con elementos de composición formal estables; al mismo tiempo, observa que la abstracción geométrica está mejor desarrollada por la artista, en el sentido de desarrollar un orden cromático importante de los colores secundarios y también, por su permanencia en la pintura de abstracción desde sus inicios.

Fanny Sanín es una colorista. Es decir, la artista ha encontrado el secreto de controlar las emociones creadas por el color. Fanny denomina -dar estructura- a esta manera de proceder. A primera vista, las líneas rectas de una composición de la artista parecen crear una atmósfera insólita que rechaza cualquier descripción. Pero un estudio más profundo revela que la fuente de emoción descansa en las combinaciones cromáticas utilizadas por ella. Los colores pueden expresar afinidades o discordancias entre sí. Pueden armonizar con sus vecinos o rechazarlos, fortalecerse o debilitarse, hacerse más intensos o desaparecer. Una de las características de las pinturas de Fanny es el empleo de tonos secundarios. Los críticos que han discutido las cualidades de esos tonos –usados por primera vez en gran escala por Miguel Ángel en el techo de la Sixtina- han notado la atmósfera solemne que crean, si se comparan con la atmósfera más ligera y alegre de los colores puros. El esquema cromático de Fanny difiere, sin embargo, de los naranjas y rosas del gran maestro del

Renacimiento. Ella prefiere matices turquesas y lilas, tintes que llevan a una forma más fría de expresión.²⁴

Es interesante ver cómo insiste en la observación técnica del uso del color percibido como soporte estructural de las formas y base del juego entre luz y oscuridad. Otras de las cualidades mencionadas son su conexión con la música clásica, el interés por los grandes formatos del lienzo, el hecho de no intervenir la parte frontal de los cuadros con sus firmas y no titular las obras, sólo enumerarlas. Esta comunicación es relevante para el análisis general de la década porque con ella se sedimenta una concepción más técnica y profesional de su práctica artística.

El contraste entre la dimensión de sus lienzos y la frialdad de sus tonos genera conflicto, lo cual es componente de todo buen arte. El compromiso de la artista con temas no-figurativos arroja un poco de luz sobre su propia personalidad. Desarrollarse dentro de un mismo estilo es más difícil que hacerlo mediante cambios de estilo, como es la moda actual. El público siempre está más ávido de cambio que de calidad. Fanny no objeta los cambios. Tampoco condena el arte representativo o cualquier estilo diferente de arte. Ella sabe, sin embargo, que la pintura abstracta es el mejor –por no decir el único- medio de expresarse.²⁵

Gotlieb descifra el mundo interior de Fanny Sanín, decodifica su sensibilidad como artista para comprender desde una visión del individuo la raíz intelectual y sensitiva de lo que su producción manifiesta visualmente. En sus conclusiones plantea que es una obra cercana a la tradición del arte clásico por la absoluta dedicación al manejo del color, aun así considera que pertenece al siglo XX. Añade aspectos de su carácter a propósito de su cambio radical de un estilo a otro y le suma a la constancia de su trabajo un resultado históricamente apreciable. Desde otro punto de vista Madeleine Burnside redacta un artículo para el “East Side Express” de la ciudad de New

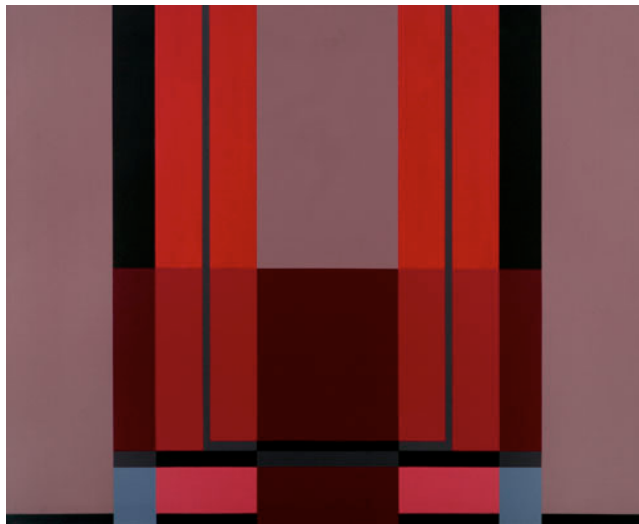
²⁴ Carla Gottlieb, *Fanny Sanín* (New York: PHOENIX GALLERY, 1977), 2.

²⁵ *Íbid.*

York en el año 1977. De esta publicación se conoce un fragmento citado en algunos catálogos de exposición de este decenio.

Los lienzos rigurosamente organizados de Fanny Sanín están formados a base de bandas entrecruzadas de color. Los diseños son bilateralmente simétricos y en su centro se produce el encuentro de bandas que hacen que este sitio sea el área visualmente más activa. Las áreas, aparentemente superpuestas (traslapadas), están pintadas con selecciones de la exquisita paleta de Fanny Sanín, caracterizada por valores tonales muy integrados, contrastadas por pequeñas áreas oscuras y claras que llaman la atención hacia las pulsaciones más sutiles del tono, sin perturbar su ritmo constante. La excelencia de estos estudios de color exige y mantiene la atención de los observadores.²⁶

Burnside enfatiza sobre la relación del conjunto de elementos que contiene la composición y resalta nuevamente la sutileza del color, el logro simétrico de sus formas y destaca el juego de las bandas entrecruzadas. Otro aspecto importante es la relación con el público, a saber, las obras de Sanín generan una reacción contemplativa en profundidad y los observadores lo manifiestan como una sensación que conecta sus sentidos con la expresión del cuadro.



Acrílico n.4 de 1977. Tomada de: <http://fannysanin.com/home/bibliography/> 10:00. Noviembre 30. 2018

²⁶ Sin autor, *Fanny Sanín*, (Bogotá: GARCÉS VELASQUEZ GALERÍA, 1979), 13.

Para el mismo año Edgar Buonagurio publica en “Art Magazine” de la ciudad de New York, un artículo del cual se conoce sólo un fragmento referenciado en catálogos de exposición, semejante al caso de Madeleine Burnside.

Las pinturas recientes de ejecución impecable de la colombiana Fanny Sanín parecen un intento de conciliar el poder formal de la abstracción “hard-edge” de los sesenta, con la complejidad de las relaciones del Constructivismo. Fanny Sanín reúne actualmente un vocabulario familiar de rectángulos de varios tamaños y proporciones –desde el rechoncho hasta el alargado-, dentro de patrones que tienen que ver con las disposiciones de las mallas o de las redes. Cada rectángulo se coloca encima de otro para crear la ilusión de un espacio pictórico cambiante –a veces transparente, a veces opaco- en el que resulta imposible distinguir la forma del fondo. Aquí en esta particular combinación de ambigüedades especiales con la simetría de las imágenes reflejadas –con una paleta intensamente personal y reflexiva-, la artista comienza más decididamente a alejarse de sus antecedentes y a explorar terrenos menos comunes.²⁷

Este artista visual centra su argumento en un punto de encuentro entre dos posiciones de la abstracción que en la práctica se equiparan, pero que en sus postulados se distancian: el hard-edge y el constructivismo que son dos desarrollos de la abstracción, al parecer, cohesionados por Sanín en sus obras. Este panorama que plantea Buonagurio nutre el sentido histórico de la obra por el hecho de explicar que la pintura de la artista resuelve conflictos al interior de la vanguardia de la abstracción y explora nuevas expectativas. En consecuencia, su pintura se comporta como una unidad entre estas posibilidades plásticas de la vanguardia.

Finalizando la década, se realiza la exhibición colectiva en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1978, documentada en el periódico “El Tiempo” del 3 de Agosto. En este documento se señala la cercanía de Fanny Sanín con Colombia a pesar de vivir en New York. Según los

²⁷ Íbid.

registros encontrados, y en palabras de la propia artista, regularmente participaba de muestras colectivas e individuales en Colombia. También se comenta su participación en tres muestras en compañía de otros artistas colombianos como su hermana Rosa Sanín Madriñán, Renán Arango y Ned Truss, en la ciudad de New York. Las tres exposiciones se llevaron a cabo en el Museo del Barrio en Trends, la Galería Caimán y en el Centro para Relaciones Interamericanas de la ciudad de New York. Igualmente anunciaría próximas exhibiciones en el Museo de Artes Gráficas de Maracaibo, la Phoenix Gallery, el Museo de Arte Moderno de México y la Galería Quintero de Barranquilla.

Los años setenta centraron su mirada en los pilares masculinos del arte abstracto geométrico como lo indica la reproducción de un canon, artista hombres muy reconocidos como Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar y Omar Rayo, protagonizaron el espacio del arte abstracto geométrico en Colombia. En el caso de Fanny Sanín una mujer artista, la valoración estética presenta un acumulado considerable de apreciaciones positivas con respecto al desarrollo plástico de su obra e igualmente es positiva la opinión sobre la percepción del público. Se considera una obra más intelectual y contemplativa, y también, una obra técnicamente destacada y cromáticamente vibrante, notoria en el linaje paterno del arte abstracto. Su lugar en la historia del arte se inscribe en la tradición colombiana del arte abstracto geométrico influenciado por diferentes corrientes internacionales que recorrieron Europa y los Estados Unidos antes de los años setenta y que llegarían a Colombia por la Escuelas Neoyorkinas.

En Colombia el desarrollo de este estilo se presentara de manera posterior y se reconoce como un desarrollo propio en tanto se nutre de los elementos simbólicos y artísticos de Latinoamérica, por lo tanto, la identidad de la obra de Sanín está precedida por una filiación con la tendencia

nacional hasta entonces muy destacada en la escultura, a la cual le contribuye con su pintura, su extensa gama de colores, la originalidad de sus formas y la continuidad histórica que consolidó un estilo con un riqueza estética que ha perdurado hasta nuestros días pero que debido al contexto social en el que se han construido normativas del campo enfocadas a establecer la diferencia sexual en la tradición histórica de nuestro país, se observa que la mujer artista ha sido desplazada del reconocimiento histórico de la vanguardia de abstracción a pesar de sus valiosos aportes, sin que deje de participar de un espacio o campo del arte.

La primera exposición importante de 1979 es “FANNY SANÍN” en el Museo de Arte Moderno de México, realizada en los meses de enero y febrero en la ciudad de México D.F. En el catálogo de esta exposición se retoma el texto de Carla Gotlieb elaborado para la exposición de la Phoenix Gallery dos años antes, la introducción estuvo a cargo de Fernando Gamboa, quién plantea lo siguiente.

Las telas de Fanny Sanín subyugan por la profunda armonía que emana de ellas. La armonía es equilibrio de contrastes, anotó Seurat. Y qué contraste más enérgico –ya se ha dicho muchas veces– que el formato por la vertical y la horizontal. Ritmos de líneas y franjas verticales y horizontales, sistemas de áreas rectangulares: así se pueden definir sus cuadros. Absoluta simetría, en la mayor parte de ellos, por lo que su arte tiene un aspecto clásico. Muchas veces su manejo de los colores provoca cierto movimiento en profundidad: acentuado con cuadros y rectángulos negros: las líneas y franjas parecen pertenecer a diferentes planos, lo que confiere animación a sus creaciones geométricas. En muchos de sus cuadros aparece la forma de cruz, y casi siempre su centro está formalmente acentuado.²⁸

²⁸ Fernando Gamboa, *Exposición de la pintora colombiana Fanny Sanín* (Ciudad de México: Museo de Arte Moderno de México, 1979), 5.

Para Gamboa las obras confluyen en un común denominador: la armonía. Es la sensación al observar una obra terminada y lograda después de los múltiples estudios que realiza Sanín. Una armonía creada a partir de la práctica, la dedicación a su trabajo, la técnica desarrollada y la estrategia de composición. Análogamente a las declaraciones de otros expertos, Fernando Gamboa identifica a Sanín como una colorista y coincide con otros profesionales en resaltar el uso de colores secundarios en sus acrílicos.

Con respecto a esta exposición se encuentran dos publicaciones en dos diarios colombianos²⁹, donde se enuncia la exposición en México y se presenta a Sanín como una artista de reconocimiento nacional. En uno de los artículos Ligia María Fadul, en la que habla de la exposición en el Museo de Arte Moderno de México como un gran logro para la pintora, pues explica que el museo realizó una exhibición extensa de todo el proceso de las pinturas a través de varios acrílicos y estudios. También se citan dos exposiciones colectivas, una en México y otra en Estados Unidos.

Otra publicación sobre la exposición estuvo a cargo de Mireya Folch, quien escribió una apreciación para “Sol de México” en la que denota elementos como rigor, experimentación, líneas recurrentes que forman la estructura del cuadro y el color como su mejor elemento de composición. Folch opina que estos aspectos de la obra no pueden confundirse con rigidez o acartonamiento, pues por el contrario, señala un fluir emocional en la reunión de la simetría y la rítmica. Del mismo modo José Luis Colin en el diario “El Nacional” de México propone una perspectiva como poeta, mucho más sensitiva, cuando describe las impresiones y los

²⁹Inés Montaña. “Fanny Sanín expone en México”, *El Espectador*, 11 de Enero de 1979. Pág.1-B; Sin autor, “Colombiana abre museo en México”, *El Espacio*, 1979.

antecedentes de la obra; Colin dispone un entramado de conceptos que se enfocan en describir lo sensible frente al cuadro, lo respectivo a la percepción de la obra, la relación entre ese creador, su producto y la recepción. Describe un ciclo plástico que se da lugar allí en la exhibición.

Sanín retorna los modelos inspirados en el constructivismo, la geometría abstracta y los hallazgos del arte óptico, para crear una serie de variaciones sobre modelos cuya única posibilidad de enriquecimiento descansa en la amplia gama de tonos que la pintora maneja. Tonos que parten sobre todo de un espectro limitado de colores puros y secundarios, como son el rojo, amarillo, azul y sutiles atmósferas turquesas, lilas y grises. Esta es una cualidad más que se agrega a su mínima dimensión abstracta, la de una síntesis que es evidente, fue alcanzada tras luchar con las infinitas posibilidades que brinda el campo de la abstracción desde el informalismo hasta la abstracción pura. Sin embargo, sus cualidades descritas así, nos harían pensar antes que nada en un oficio construido a base de tesones artesanales.

Es necesario, para comprender a fondo el carácter profundo de su obra, mirarla y remirla, hasta que uno como espectador queda inmerso en el arcoíris de sus vibrátiles composiciones, en las que el entrecruce de franjas horizontales y verticales provocan una atmósfera de serena racionalización, en contrapunto con el sentimiento de intuición que despierta el colorido. Fanny Sanín, pues, pese a ese contradictorio carácter entre su origen y su pintura, es una de las pocas artistas que plasma sus tendencias más íntimas, en acertados lienzos de poética geometría. Quizá, ese equilibrio interno de su obra, provenga de su propia madurez, que se expresa en juicios donde todo como arte tiene un lugar para la historia. Figurativo, realista, abstracto, óptico, pop, importa la trascendencia que la obra por sí misma alcance en su comunicación con un espectador ajeno a su creadores.³⁰

Las anotaciones de Colin reconocen el lugar en la historia del arte para la obra de Fanny Sanín. Su argumentación se apoya en la relación que tienen las obras con el constructivismo y el arte óptico, pero además el profesionalismo que demuestra el trabajo de la artista comparado con las propuestas plásticas de otros artista de abstracción del mismo estilo y de la misma época le dan

³⁰ Sin autor, *Fanny Sanín*, (Bogotá: GARCÉS VELASQUEZ GALERÍA, 1979), 10.

un lugar preponderante. Asimismo, expresa que el trabajo de estos artistas es muy cercano a composiciones artesanales, es decir, trabajos en su criterio faltantes de calidad en cuanto a estimaciones formales. En otras palabras, visibiliza la experticia de Sanín en el manejo de la pintura en acrílico y la ubicación estratégica de sus formas en la historia de la abstracción geométrica, resultado según el autor, del tránsito desde el informalismo hacia la abstracción pura.

Para el mismo año en el mes de Julio, se presentó una exhibición individual en la “Garcés Velásquez Galería”. Dicha muestra contó con los aportes de Ida Ely Rubin quién presentó un documento desde la ciudad de New York para presentar a la artista. Claramente para esta crítica y consultora de arte estadounidense, Fanny Sanín es una artista colombiana muy reconocida en los Estados Unidos, según ella una embajadora del arte en ese país. Rubin enaltece el trabajo del color producto de su disciplinada labor en la obtención de diferentes y originales tonalidades y agrega que la artista se manifiesta de una forma estilizada y perfeccionista. A la par señala que la pintora elabora una cantidad considerable de bocetos de varias capas de color con los cuales define todos los aspectos formales necesarios para determinar en el lienzo la obra final y lograr efectos ópticos que se quedan en el espectador al contemplar el conjunto de acordes cromáticos. Igualmente comenta su cambio al acrílico y plantea que este material facilitó los acabados que la pintora buscaba en la combinación de colores.

Entre todos los países latinoamericanos, Colombia ha estado representado en los Estados Unidos, en las últimas décadas, por un amplio número de artistas de gran talento. Dentro de estos embajadores del arte, Fanny Sanín ha logrado gran respeto por su estilo auténticamente personal. Lejos de la tiranía de las modas pasajeras, la artista ha continuado fiel al sendero escogido. Ha creado un arte en que la maestría del color solo secunda la audacia creciente de sus composiciones.³¹

³¹ *Ibid.*, 5.

Para Rubin la obra de Fanny Sanín es completa en términos estéticos tanto así que la considera muy cercana a las propuesta de lo que ella llama “expresión plástica pura”, observada en la obra de Piet Mondrian. Al referirse a la pintora considera que es una gran representante del arte abstracto a nivel nacional e internacional, lo cual es relevante en términos históricos para la década de los años setenta porque demarca la importancia de los aportes plásticos de su pintura, reconocidos en países como México, Estados Unidos, Inglaterra, Venezuela y Colombia.

Otro de los aportes importantes lo hace Germán Rubiano Caballero con un comentario en el catálogo de la exposición en la Galería Garcés Velásquez, es el segundo comentario conocido por este crítico en la década de los 70's. Su descripción muestra el cambio en su apreciación inicial de una artista de la década del sesenta a una artista de la década del setenta, los elementos que más destaca son la dedicación al estilo, la disciplina de su práctica y la madurez de la obra.

Esta exposición es la demostración concluyente de que una obra artística sólo alcanza la maestría después de numerosos años de absoluta consagración y esfuerzo. Silenciosamente, sin posturas extravagantes, llamando la atención solamente con su propio trabajo creativo, que ya ha mostrado con éxito en el exterior en varias ocasiones, Fanny Sanín ha logrado en los últimos años esa madurez y esa personalidad artística que sólo se alcanzan con el tiempo y con la disciplina sin pausas.³²

La apreciación crítica de Rubiano es una delicada forma de reconocimiento a la extensa labor de Sanín en cada una de sus obras, pero además una acertada observación de la evolución estética que manifiesta su obra al finalizar la década. En otra parte del texto habla de una identificación muy particular luego de analizar los estudios previos a la pintura de gran formato y considera que

³² *Ibíd.*, 6

la geometría siempre estuvo en las obras de Sanín desde sus primeras pinturas de expresionismo abstracto.

Detrás de estos acrílicos serenos y armónicos hay varios años de labor dentro de un estilo – vinculado obviamente al internacional arte abstracto geométrico- que se ha desarrollado lentamente a través de varias etapas, que se remontan a 1968 cuando la artista dejara el expresionismo abstracto de su primeros años de producción profesional. Curiosamente sin embargo, el orden geométrico ya se presentía en algunos de aquellos trabajos de los primeros sesenta. Revisando hace poco algunos estudios preparatorios de esa época, pude descubrir en efecto, como en ciertas zonas de aquellas composiciones orgánicas aparecían espacios rectangulares y manchas orientadas rigurosamente en sentido vertical u horizontal.³³

Germán Rubiano es uno de los críticos y curadores de arte que más ha acompañado a Fanny Sanín a través del tiempo pues había participado como curador, crítico, historiador e incluso traductor del texto de Carla Gotlieb para la presentación en el Museo de Arte Moderno de México. Todos sus aportes visibilizan una necesidad de hacer notar la obra de Fanny Sanín desde una perspectiva histórica, más allá de los valores estéticos de su obra. Sus consideraciones señalan que en 1979 Fanny Sanín es un maestra del arte abstracto y que expresa una pintura consagrada a un estilo propio. Sin embargo, no identifica el momento en que se crea una distancia entre ella y otros artistas del mismo estilo que sí fueron poseedores del reconocimiento histórico.

Lo que más llama la atención de Rubiano son los estudios que la pintora realiza previamente para ejecutar un cuadro final. Reconoce la metodología y el procedimiento de cada una de las fases del cuadro como una destreza creativa y no una espontánea inspiración. En términos formales,

³³ Íbid.

describe formas entre cuadros, rectángulos y la presencia central la define como el lugar de mayor atención, desde el cuál se genera el efecto óptico de sus obras producto del diseño previo de un contexto simétrico hacia los lados. Finalmente plantea su percepción un tanto más personal sobre estas pinturas, que realmente encuentra muy ricas de elementos estéticos proporcionados por una intensa práctica y manejo de la técnica logrando sembrar en el espectador la expectativa de que las posibilidades de la abstracción geométrica no están agotadas.

De la exposición en la Garcés Velásquez Galería existen registros de tres periódicos³⁴ que difundieron y promovieron la exposición, además, se escribe una síntesis de la biografía, la trayectoria y otra información personal de la artista. De estos artículos es considerable acentuar la interpretación crítica de la obra que realiza Lilya Gallo de Bravo, donde explica los estándares artísticos que la pintora domina y los relaciona con la experiencia cultural que posee. Gallo habla de la evolución pictórica de la obra y el extenso proceso de elaboración de las pinturas.



Tomada de: <http://fredericosevegallery.com/> 10:00.Noviembre 30. 2018.

³⁴Lylia Gallo. “Exposición de Fanny Sanín”, *El Tiempo*, 17 de Julio de 1979; Sin autor, “Preinaguración en Garcés y Velásquez”, *El Espectador*, 4 de Julio de 1979.

Si bien la labor de Fanny Sanín pudo ser más activa de lo que aquí se plantea, lo que se pretende es dar relevancia a la mayoría de eventos que permitieron el desarrollo profesional de la artista en Colombia, su país de nacimiento, formación y permanente relación artística. En ese orden de ideas, la última presentación preponderante para el análisis de la década es la exposición colectiva conocida como “Bienal de Sao Paulo”, realizada en Sao Paulo Brasil del 3 de Octubre al 9 de Diciembre del año 1979. La XV Bienal de Sao Paulo se conmemoró para hacer balance de sus 28 años de permanencia en la escena internacional, en este caso se homenajea al escritor, periodista y crítico del arte Geraldo Ferraz.

En la Bienal participaron 44 países, incluido Colombia. Fue un evento reglamentado y de gran alcance internacional. Eduardo Serrano³⁵ fue el curador delegado por el Instituto Colombiano de Cultura para la selección y presentación de la muestra y los artistas convocados por el curador para representar a Colombia en la Bienal fueron Pablo Gilberto Montoya³⁶, Álvaro Marín³⁷, Manolo Vellojín³⁸ y Fanny Sanín. La Bienal contó con dos tipos de catálogos: uno general que se emitía en Sao Paulo en dos idiomas y otro emitido en Colombia para dar a conocer los artistas y las obras representantes del país.

³⁵ Eduardo Serrano. Zapatoca, Santander, 1939. Estudió Antropología e Historia del Arte en la Universidad de New York. Se desempeña como crítico, curador e historiador del arte.

³⁶ Pablo Gilberto Montoya. Medellín, Antioquia, 1952. Arquitecto de la Universidad Javeriana y se gradúa de Bellas Artes en el Instituto de arte San Francisco en Estados Unidos, pintor de abstracción geométrica.

³⁷ Álvaro Marín. Medellín, Antioquia, 1946, estudia arquitectura en la Universidad Pontificia Bolivariana y se gradúa de Bellas Artes en el Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Antioquia, pintor de abstracción geométrica.

³⁸ Manolo Vellojín. Barranquilla, profesor de la Escuela de Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

En el caso de Fanny Sanín en el documento de la Bienal en Sao Paulo se retoma el texto de Ida Ely Rubin presentado para la exposición de la Garcés Velázquez Galería y analizado anteriormente. Por su parte, Eduardo Serrano es el encargado de presentar los artistas en el catálogo nacional. En este documento el curador del arte identifica pinturas de artistas bien referenciados por la calidad, el manejo de la técnica y la rigurosidad de su práctica, y que pertenecieran a propuestas propias del arte moderno dirigido al arte abstracto. Los artistas seleccionados por Eduardo Serrano se relacionan entre sí por ser artistas de pintura abstracta, por hacer uso libremente de la geometría y por poseer un reconocimiento de su obra. Al respecto de la obra de Fanny Sanín particulariza lo siguiente:

Su carácter simétrico y su consecuente énfasis central son subrayados con áreas de distintas dimensiones, y con la disposición de unos colores deliberadamente armónicos, callados y de singular tonalidad. Y mediante la combinación de esos colores no sólo secundarios, sino neutralizados en su preparación, Fanny Sanín realiza unas pinturas sosegadas, que simultáneamente testimonian un despejado raciocinio y una acerbada sensibilidad. Su obra es un re-examen de la abstracción geométrica en términos particulares, y su grato y sereno resultado es un ejemplo del refinamiento que puede ser logrado con la consciente exploración y desarrollo de un gusto altamente personal.³⁹

Otros registros del magno evento se conocen en las publicaciones de tres medios escritos. El primero de ellos es una revista de nombre “Ilustrada”, de la ciudad de Sao Paulo, con fecha del 7 de octubre. Fernando Cerqueira Lemus es el periodista del artículo, quien presenta los artistas

³⁹ Eduardo Serrano, *Colombia. XV Bienal de Sao Pulo. Oct 3/ Dic 9.*(Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1979), 1.

colombianos representantes de Colombia en la Bienal y enfatiza la información sobre la artista colombiana de la cual desarrolla aspectos como su formación, trayectoria y residencia en New York. Conjuntamente, califica su producción como un equilibrio entre lo emocional y lo racional, y ubica la artista en el movimiento artístico colombiano.

A artista utiliza uma linguagem construída, onde è visível a matemática como instrumento de trabalho. A linguagem de Fanny è a linguagem de Ad Reinhardt, de Alejandro Otero, de Enzo Mari, de Sol Lewitt. Todos frutos da frondosa árvore que foi Piet Mondrian que, evoluindo para a geometria executou uma obra calculada. Como calculada é a obra de Fanny Sanín. Estudiada, ponderada, analisada e por fim construída. Inclusive na seleção das cores, parece que Fanny lanea mão de um garabito limitando cada tonalidade a uma altura máxima. Nunca uma cor domina a outra. O marrom, o preto, o cinza quase sempre estão presentes em superfícies chapadas (a artista pinta com acrílico sobre tela). Sem textura: se bem que obtém os tons desejados somando camadas superpostas. E o racional que se equilibra com o emocional. E a precisão formal que tem os mesmos valores da precisão cromática.⁴⁰

La interpretación crítica de Cerqueira abre la posibilidad de entender la forma como se aprecia la obra en Sao Paulo durante el tiempo que permanece expuesta en la Bienal. Los acrílicos se perciben como una pintura académica en la que se ejecuta la acción emocional y racional de la artista y, además, se analiza la pertenencia a un movimiento artístico colombiano. La difusión de la XX Bienal continúa con un documento en el diario “El Tiempo” del 18 de Julio donde se registra una nota de Gloria Valencia Diago presentando los cuatro artistas nacionales participantes en la XV Bienal de Sao Paulo. En su comentario añade una apreciación del curador

⁴⁰ Fernando Cerqueira, “A geometria de Fanny Sanín”, *Ilustrada*, 7 de Octubre de 1979.

Eduardo Serrano en la que expone que es necesario transformar la visión del arte latinoamericano y por este motivo decide darle espacio a artistas de obras más razonadas e intelectuales conectadas por la supremacía del color. El último diario es “El Espectador”, en su edición del 9 de octubre, en el que se muestra una nota de Amparo Hurtado de Paz hablando sobre la bienal y los artistas colombianos que asistirán; especialmente habla de Fanny Sanín y en su texto cita un fragmento del curador Eduardo Serrano y brinda apoyo a los participantes.

La Bienal de Sao Paulo fue notoriamente una oportunidad para estos jóvenes artistas de la abstracción geométrica, pues la convocatoria hacia un llamado a nuevos tipos de muestras, a nuevos lenguajes como el performance, la danza, las instalaciones, el arte conceptual, el arte óptico, el video art y el arte abstracto, entre otros ya que se trataba de buscar otro tipo de artista de tendencias más novedosas. En este tema Fanny Sanín juega un papel importante por los valores estéticos de su obra y por los aportes históricos que fue construyendo en su trayectoria e historia artística, siendo una pintora impulsada por diferentes tipos de instituciones y por gran cantidad de críticos e historiadores de arte de primera línea.

El año de 1.979 fue un año de mucha actividad para la artista pues consecutivamente expuso en Bogotá, Sao Paulo y en Barranquilla. Particularmente, la exposición en Barranquilla es una muestra con pocos registros, de los que solo se conoce un artículo de el Periódico “El Herald” de Barranquilla del 3 de Julio, anunciando la exposición en la “Galería Quintero” y haciendo una reseña histórica de la artista con algunas menciones a su técnica y disciplina.

En todos estos aportes de múltiples profesionales, se evidencian los alcances estéticos de la obra y la importancia de la originalidad en el estilo de Fanny Sanín. Con todos los documentos que la

crítica produce en la década del 70' se deduce que Fanny Sanín ha sido reconocida como una importante artista de la abstracción geométrica tanto en Colombia como en el exterior, lo cual es un claro indicio de su presencia dinámica en el campo del arte moderno de la época. Aún así, las menciones históricas de la artista en Colombia han sido escasas y, cuando suceden se presentan de forma secundaria y sin mayor relevancia, no van más allá de una presentación biográfica y una visión que la oculta en la sombra de otros artistas hombres. Casualmente se menciona en una relación jerárquica del círculo de artistas de abstracción geométrica, para entonces reconocidos en el país, su lugar secundario corresponde a un listado de los artistas llamados de segunda generación, en el que no obtiene mayor reconocimiento histórico. Tampoco ha sido estudiada en profundidad por considerarse tardía frente a las nuevas propuestas de la época, es decir, los aportes de la artista a la pintura abstracta y al arte moderno en Colombia han sido omitidos y por lo tanto invisibilizados.

Las relaciones institucionales que evidentemente se manifiestan en los recorridos de su obra, fueron importantes para la validación estética de una producción abstracto geométrica continua a los ya establecidos iconos del estilo en el país. Los heterogéneos espacios de exhibición en los que se presentó la obra de Fanny Sanín demuestran una relación y un reconocimiento del público a su obra, más allá de una espontánea contemplación visual. Además, su profundo conocimiento de la vanguardia y su plena dedicación a la práctica artística comprueban que su obra es, una obra vinculante con la tradición pictórica de la abstracción geométrica, llevándola particularmente en Colombia al escenario de la pintura y de la variedad cromática experimentada por otras tendencias internacionales como el Hard Edge, desde una expresión pictórica con identidad latinoamericana.

Claramente Fanny Sanín es una artista con el preámbulo suficiente para ser parte del círculo histórico del arte abstracto en Colombia, su obra no representa un cuestionamiento o una divergencia con las dinámicas de la tradición, lo que se analiza es que principalmente su condición de mujer artista difiere de una construcción canónica del sujeto histórico, teniendo en cuenta que para la época se mantiene este tipo de patrón metodológico. Debido a esto ha sido necesario buscar evidencias en diferentes tipos de fuentes alternativas que no corresponde a fuentes de carácter histórico principalmente, con el propósito de testimoniar la interacción en el campo del arte moderno en Colombia, los logros estéticos de su pintura y el acumulado histórico de su práctica artística. Desde la perspectiva de género se construyen nuevas categorías de interpretación para visibilizar las ausencias históricas ocultas en la tradición académica de la historia del arte, de igual modo se proponen nuevas fuentes de información que permitan descubrir los procesos plásticos que la historia oficial del arte ha invisibilizado, como por ejemplo los acumulados históricos de las mujeres artistas en Colombia y específicamente el acumulado histórico de la obra de Fanny Sanín en la década de los setenta.

De igual forma el balance estético advierte que las valoraciones vacilan en darle un lugar histórico a la obra de Sanín, porque deducen que es una obra en proceso, como si se concibiera a pesar de su experticia como una obra incompleta o inacabada. Omitiendo su experiencia como pintora en el contexto de la abstracción, incluso desde sus obras en el expresionismo abstracto. Paradójicamente lo que se entiende como una excelencia estética también puede leerse como una omisión histórica, lo cual indica que la participación en el campo histórico del arte no representa consecuentemente un reconocimiento histórico o una identidad vanguardista de la obra. Es entonces el campo un escenario de promoción, exhibición y percepción, pero son las relaciones

institucionales y los sectores hegemónicos de ese campo quienes determinan los lugares de los artistas y sus obras en la historia del arte como en las concepciones estéticas.

Replantear las evidencias históricas de la obra de Fanny Sanín como los son el cúmulo de archivos presentados en este capítulo tiene por objeto retomar las valoraciones que los círculos del arte de los años setenta presentaron sobre las facultades de la artista y los resultados de su obra. Es decir, el propósito central de este capítulo fue retomar las lecturas de los profesionales de la época para plantear la necesidad de un reconocimiento histórico de la obra de Sanín desde los años setenta, siendo un parámetro retrospectivo de la historia del arte en términos metodológicos, los archivos permiten evidenciar la estructura formal de los procesos de invisibilización histórica en el siglo pasado. Notoriamente esta artista padece de una interpretación hegemónica de la cultura en su obra, percibida en los estudios de género como la construcción social de la diferencia sexual, en su caso una exacerbada trayectoria muy reconocida en los aspectos estéticos de su obra y totalmente disminuida en las construcciones históricas de la época.

En buena medida retomar el archivo de la artista abre la oportunidad a una revisión de su legado para observar de forma crítica los alcances significativos de esta obra a través del tiempo y lo que representa para Colombia y para el mundo en la actualidad poseer una trayectoria de la abstracción geométrica con todos los desarrollos plásticos de Sanín durante seis décadas. Fanny Sanín es una de las pintoras de abstracción geométrica con invaluable obras y aportes al estilo, como lo testimonia la crítica desde los años sesenta, pero además es una fortaleza de la abstracción en el tiempo y eso ya la ubica en la historia del arte en Colombia.

Capítulo dos

Fanny Sanín, una omisión histórica en la década de los setenta

Este capítulo plantea una revisión de documentos de la historia del arte en Colombia, como ensayos, apartados y libros de historiadores de la década de los sesenta y los setenta, con el objetivo de analizar las causas de la omisión histórica de la obra de Fanny Sanín durante la década del setenta del siglo XX. Indagando en las fuentes historiográficas de la década anterior, se busca información que relacione los procesos formativos de la artista con sus cambios de estilo a fines de los sesenta. La revisión historiográfica busca esclarecer el lugar histórico de la artista por medio de un análisis retrospectivo, logrando un cúmulo suficiente de información que clarifique la omisión histórica de la artista.

Los seis historiadores seleccionados representan una narrativa propia sobre el contexto histórico colombiano, en el cual se desarrolla la obra de Fanny Sanín. Sus contribuciones describen los procesos del arte moderno y su arraigo en Colombia desde la primera mitad del siglo XX. El estudio se aborda en el siguiente orden:

1. Marta Traba, “El Museo Vacío”, 1.958; “Seis artistas contemporáneos”, 1962; “Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas”, 1973; “Historia abierta del arte colombiano”, 1984.
2. Álvaro Medina, “Trayectorias” de la obra “Procesos del arte en Colombia de 1810 a 1930”, 1978.

3. Francisco Gil Tovar, “Las últimas horas del arte”, 1982; “El arte colombiano”, 1985; “Colombia en las artes”, 1997.
4. Eduardo Serrano, “Cien años del arte en Colombia”, 1985 y “Arte colombiano contemporáneo”, 1999.
5. Germán Rubiano, “Las artes plásticas en el siglo XX”, escrito para el “Manual de historia de Colombia. Tomo 2”, 1992.
6. Carmen María Jaramillo, “Fisuras del arte moderno en Colombia”, 2012.

Marta Traba es reconocida por su desarrollo historiográfico y por su amplia crítica de arte en las décadas de 1.950 a 1.980. También fue gestora del discurso y la institucionalidad del arte moderno en Colombia como promotora del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Lo que muestran los documentos es que la acción histórica de Marta Traba se concentró en el impulso de un grupo de artistas seleccionados y potenciados como dignatarios representantes del arte moderno. La historiadora canoniza una serie de artistas y sus obras, prácticamente disputa el espacio del arte moderno en Colombia desde la conformación de un círculo de artistas. Frente a la obra de Fanny Sanín, no la nombra en ninguno de los documentos, solo se conoce la redacción de un artículo presentado para la apertura de una exposición. Traba es la historiadora del arte que mejor describe las décadas propuestas para el análisis, pues ofrece un registro histórico social de la condición del campo del arte moderno en Colombia y del contexto artístico en el que se constituye la formación académica de Sanín.

La autora describe artistas en su mayoría hombres, no se percata de la presencia de las mujeres. Su estudio se especializa en la justificación de las vanguardias resaltando los artistas pioneros y

vanguardistas del periodo y su metodología desarrolla una construcción histórica de la diferencia sexual, debido a que excluye, por diferentes motivos a las mujeres artistas. Es notoria en su narración la pregunta por el genio creador del arte moderno, siendo esta una construcción del sujeto artístico como un sujeto-canon. Partiendo del análisis de las condiciones sociales en las que se dan estas producciones culturales, alude a los cambios en las concepciones sobre el sujeto, la obra, la experiencia estética y la financiación del arte entre otros factores que transformaron las relaciones de los artistas alrededor del arte moderno.

Así mismo, testimonia los cambios intelectuales en las disciplinas del arte en esas décadas y muestra los avances en sus investigaciones y registros sobre el arte moderno desde finales del siglo XIX. Entre sus aportes se encuentra la noción de individuo o artista moderno y la práctica individual en la concepción histórica, a partir de la cual, propone una visión menos totalizante de la historia del arte y desprende al historiador de una tradición historiográfica permitiéndole particularizar su producción. Sin embargo, no interpela los problemas de invisibilidad en la historiografía del arte.

En sus textos el arte moderno se define a través de una relación histórica entre Europa y América, esta visión deviene de un marco de referencia eurocéntrico para analizar los estilos latinoamericanos. En el siglo XX el contexto mundial cambia en muchos sentidos y América Latina no es ajena a esos cambios; es indudable que a partir de la década de 1.950 estos países aumentan su recepción de las vanguardias, principalmente, norteamericanas. También se asimilan las concepciones sociales sobre las diferencias sexuales y estas atraviesan las metodologías y las narrativas del arte, las cuales constituyen el entorno patriarcal del sujeto histórico en la historia del arte.

Del contexto colombiano critica de manera inflexible y sólida los principios teóricos de la tradición, parece percibir una fragilidad disciplinar y una dependencia del discurso internacional del arte, además, considera que en Colombia se presenta una visión formalista, lineal y utilitarista de la disciplina. Traba no cuestiona estas formas de la historiografía, pero advierte que deben ser más amplias y modernas para incluir toda la producción colombiana. En ese sentido, se entiende que existen múltiples formas de invisibilización historiográfica al interior de la academia en la época, entre las cuales se puede indicar la invisibilidad de la mujer artista.

En el primer libro “El museo vacío”, se perciben los aspectos metodológicos de mediados del siglo XX y se reconoce una tradición disciplinar caracterizada por una visión occidental, universal y totalizante de la historia del arte. Traba expone un orden vanguardista del arte occidental y no centra la atención en la producción local, su interés es lograr un discurso general del arte moderno guiado por los aportes estéticos de Benedetto Croce y Whilhem Worringer. De los aportes de Croce abstrae la noción del genio y de Worringer la noción de voluntad, para forjar un canon que estructure la construcción histórica del arte.

De igual forma, observa los hechos estéticos de la época moderna vinculando el contexto internacional con la situación del arte en Colombia. El cambio más significativo, es el cambio del arte figurativo representativo del exterior como, por ejemplo el paisaje, a un arte de proyección subjetiva que expresa el interior como lo es el arte abstracto. La percepción del arte moderno desde la mirada de la autora corresponde a una secuencia lineal de las artes en tanto aprendizajes propios del linaje paterno comprendido en los marcos históricos del arte occidental.

Una de las herramientas metodológicas desarrolladas en el documento es la organización y clasificación historiográfica de la historia cultural de la humanidad por periodos históricos, iniciando con el periodo primitivo, siguiendo con el clásico, el gótico, el renacentista, el barroco, el moderno y el contemporáneo. En el planteamiento de estos periodos se observa una visión hegemónica, tradicional y patriarcal del análisis historiográfico del arte moderno, pues lo expone como un escalafón en el tiempo, usando una secuencia lineal del arte occidental, en la que es a su vez un contexto moderno desde una perspectiva social.

El arte moderno pertenece a un sujeto igualmente moderno, producto de una transformación histórica del artista y una obra moderna en relación a un conjunto de prácticas innovadoras, que responden y cuestionan anteriores preceptos. Para la autora, el arte moderno es producto de un proceso de evolución cultural en el que el arte ha funcionado como una estructura simbólica, estética y socialmente importante, aunque ante su mirada es inadvertida la construcción canónica del artista como problema historiográfico y el sesgo cultural del patriarcado en la construcción social de la diferencia sexual.

El segundo libro de Marta Traba es “Seis artistas contemporáneos”. Los artistas que presenta en su texto son: Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Fernando Botero, Enrique Grau, Guillermo Wiedeman y Edgar Negret. En su estudio de 1.960 sitúa a Colombia en un lugar en el continente y al continente en un lugar en el mundo y toma como base la obra de estos seis artistas reconocidos en el país como una muestra para presentar un diagnóstico del arte moderno en Colombia.

El primer artista contemporáneo que nombra en el documento es Alejandro Obregón, menciona las influencias geográficas en su práctica, lo promueve como un artista contemporáneo y como una ganancia para el arte latinoamericano por ser, según ella, el propulsor del arte moderno en Colombia. La forma narrativa de abordar este artista refleja la construcción canónica propia de la historiadora en la historiografía del arte colombiano. La historiadora procede con las formas tradicionales del reconocimiento estético e histórico, entendidas como formas patriarcales y hegemónicas.

Como vemos, no hay mujeres artistas en el grupo, ni mención a alguna de ellas de los años sesenta. Al parecer, las artistas de la época no logran la misma relevancia que los artistas en cuestión y no poseen el despliegue historiográfico en ninguna de las obras estudiadas de esta historiadora, a excepción de algunos comentarios favorables en otros textos, por lo tanto, es evidente una metodología historiográfica que invisibiliza la mujer artista, por medio de una reproducción del canon del artista hombre, blanco, culto y mayoritariamente heterosexual.

La autora continúa su relato histórico con Eduardo Ramírez Villamizar y Edgar Negret, los artistas más relevantes del proceso de la Abstracción Geométrica en Colombia. De Negret dice que vivió en Europa y en New York, y allí estudió e inició su carrera profesional.

“Aunque Negret trabaje la mayor parte de su tiempo en Estados Unidos, hay que medir los alcances de su experiencia ubicándola en el páramo escultórico que era Colombia antes de su aparición. La aventura de los pintores no ha ido paralela con la de los escultores. Estos quedaron encadenados en el ámbito provincial, intimidados por la interminable prolongación de los bustos históricos y los monumentos conmemorativos”.⁴¹

⁴¹ Marta Traba, *Seis artista contemporáneos*, ed. Alberto Barco (Bogotá: Antares, 1962), 86.

Frente a este panorama social de los países latinoamericanos, expuesto por la crítica de arte Marta Traba, se aprecian las razones por las cuales los artistas de origen latinoamericano migran a otros países, para llevar a cabo estudios y experiencias con otras culturas. La mayoría de artistas históricamente reconocidos en Colombia poseen la vivencia de viajar a otros países y encontrarse con otras experiencias plásticas, por ejemplo, de carácter vanguardista, como son los casos de Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar y Omar Rayo, entre otros.

Igualmente Fanny Sanín decide peregrinar por Europa y Norteamérica y es allí donde formaliza el estilo de abstracción que trabajara hasta nuestros días. Es una de las mujeres artistas colombianas que decide viajar a los epicentros mundiales del arte para continuar sus estudios de la misma manera que lo hicieron los artistas mencionados anteriormente.

La idea general del texto “Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas”, gira alrededor de las rivalidades y diferencias que existen entre América Latina y Estados Unidos. La metodología con la que se aproxima al problema incluye competencias de la sociología y la historia social del arte. Las décadas mencionadas están marcadas por las consecuencias de las guerras mundiales, especialmente, la Segunda Guerra Mundial. En general, sitúa las contradicciones que manifiestan los fundamentos de la modernidad durante el siglo XX, ubicando una crisis de estos fundamentos y, además, plantea una elucidación de las secuelas de esta crisis.

En una realidad de múltiples innovaciones surgen también nuevos epicentros del arte, New York es un espacio que logra convocar artistas de diferentes nacionalidades y heterogéneas propuestas plásticas. En la mitad del siglo se trasladó a esta ciudad el epicentro internacional del arte, suscitado por las migraciones de artistas europeos. New York se convierte en un receptor de los

desenlaces del arte moderno y, siendo receptor, se convierte en emisor de propuestas que irrumpen la tradición estética e histórica del arte occidental.

El campo del arte moderno en Colombia se nutrió de las diferentes variantes del mundo global, y este tipo de elementos contribuyeron a la legitimación de un discurso del arte moderno en la localidad. Los círculos del arte presentes en la primera mitad del siglo XX disputaron continuamente el espacio artístico y el reconocimiento histórico con los grupos emergentes, liderados por personajes representativos del medio como lo fueron en su momento Marta Traba y Eduardo Serrano. Parte del proceso de pugna y de interseccionalidad generó un espacio propio, institucional y legítimo para los artistas de la abstracción y es en este grupo de artistas donde se ubica la primera generación de artistas de abstracción geométrica. Fanny Sanín participó en sus inicios como estudiante de este proceso y luego tuvo la oportunidad de relacionarse con artistas como Eduardo Ramírez Villamizar del que recuerda una buena amistad y un gran apoyo.

El libro más difundido de Marta Traba es “Historia abierta del arte colombiano”, en el que desarrolla el contexto histórico nacional a partir de una visión general de la historia del arte en Colombia, incluyendo acontecimientos, personajes y obras relevantes del país desde la época colonial hasta avanzado el siglo XX. Se divide en tres periodos históricos. Primero está la época Colonial, seguida del periodo de la Independencia y finalmente, el periodo de la República.

Marta Traba, en su historia del arte en Colombia, señala una extensa cantidad de nombres de artistas de diferentes épocas y estilos, prioriza los procesos de los artistas hombres con perfil vanguardista a nivel mundial. Además, en su documento recapitula las fases históricas del arte occidental en Colombia, desde el proceso de Colonia que experimenta América Latina,

intentando cambiar la metodología tradicional hacia la particularización de los artistas. Sin embargo, su narrativa mantiene los parámetros de la construcción de un canon histórico, no se desliga del linaje paterno en las artes, por el contrario, lo promueve como una orientación de la tradición occidental y tampoco plantea en este libro ninguna discusión con respecto a la ausencia de mujeres o a las problemáticas relacionadas con la construcción social de la diferencia sexual. Es decir que su mirada en términos del enfoque de género es una mirada excluyente y patriarcal de la historia del arte, consecuentemente, la mujer artista no hace parte de la frecuencia historiográfica con la que se determina el discurso del arte en sus escritos.

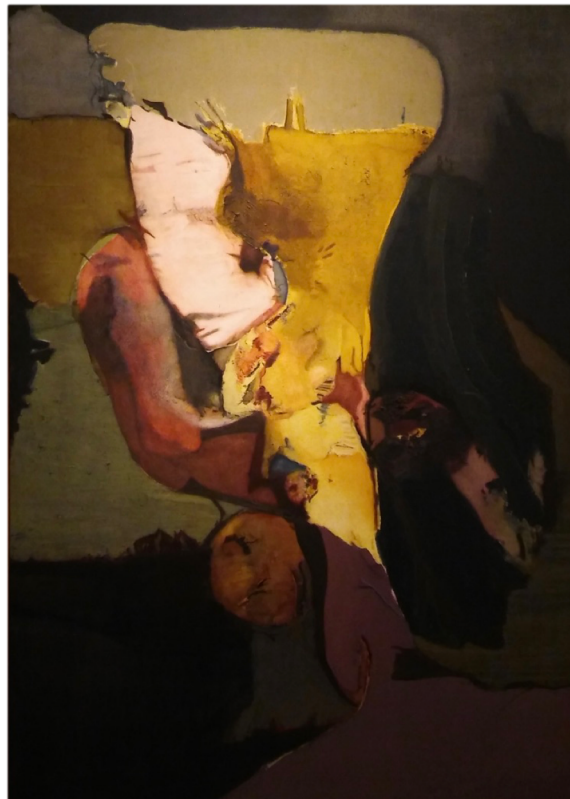
Particularmente, Traba no reconoce la participación de la obra de Fanny Sanín en su documentación histórica, sus planteamientos desarrollan los contextos de la abstracción geométrica desde los aportes de la escultura de Villamizar y de Negret, sin embargo, su narrativa omite otro tipo de obras relacionadas. Es decir, como crítica conoce la obra de Fanny Sanín y le otorga expectativas positivas pero como historiadora omite totalmente la participación de Fanny Sanín como artista del arte moderno en Colombia.

Los resultados historiográficos de Marta Traba referencian el arte moderno en Colombia, pero en términos metodológicos son reproducciones de estilos históricos internacionales que a nivel nacional reprodujeron las invisibilidades de las mujeres artistas, dejando así una ausencia no absoluta pero si considerable de una visión del arte moderno amplia e inclusiva, en tanto a los estudios de género se refiere.

La presentación del capítulo de Álvaro Medina “Trayectorias” en “Procesos del Arte en Colombia de 1.810 a 1.930”, propone un análisis histórico de Alejandro Obregón, Fernando

Botero, Jorge Elías Triana, Juan Antonio Roda, Augusto Rendón, Pedro Alcántara, Antonio Barrera, María de la Paz Jaramillo y Oscar Muñoz. Sus relatos demarcan el impacto que tienen las condiciones sociales en las obras de los artistas, problemas como la violencia, la dictadura militar, las masacres y otro tipo de episodios como la dependencia económica de los países latinoamericanos y subdesarrollados.

En su documento nombra a Juan Antonio Roda, maestro de Sanín. De quien comenta que su historia es un testimonio de la Guerra Civil Española durante la dictadura de Franco y el dominio falangista en España. A Roda lo reconoce como un pionero de la inclusión de la pintura de abstracción en el contexto colombiano. Como artista responde a la relación político-histórica entre Colombia y España. Luego describe la obra de María Paz Jaramillo resaltando su interés por la sensualidad; es la única mujer del grupo que menciona.



Óleo n. 6 de 1967. Imagen del archivo personal.

Álvaro Medina selecciona artistas canónicos de la Historia del Arte en Colombia, artistas generalmente hombres con potencialidades estéticas de gran valor para la plástica nacional. Desde la lectura de sus obras y los procesos experienciales que los llevan a evidenciar problemáticas sociales, erige un relato histórico de los años 60's y 70's, en el que no se aprecia la presencia de la artista Fanny Sanín, ni tampoco una presentación clara de un periodo histórico o un análisis profundo del arte moderno, realiza un seguimiento por varias décadas para construir un discurso general y totalizante del arte en Colombia, en el que posiciona una mirada tradicional del linaje paterno y reproduce la invisibilidad histórica de las mujeres artistas.

Francisco Gil Tovar, otro de los historiadores convocados para el análisis de la década, estudia los periodos plásticos desde el proceso de Conquista en América. Con respecto a los antecedentes del arte moderno coincide en narrar los sucesos migratorios de Europa hacia Norteamérica producto de las guerras mundiales, sucesos que dejaron como consecuencia la modificación de los epicentros del arte moderno. Otro elemento de su análisis es la creación de una base de datos de nombres y pequeñas alusiones a una gran cantidad de artistas de diferentes siglos, este listado es igualmente organizado en orden cronológico y tiene el propósito de otorgarles a los aquí mencionados un reconocimiento histórico en forma de registro.

En su inventario de nombres es evidente la figura mayoritaria de hombres artistas, salvo contadas excepciones menciona artistas mujeres, como por ejemplo Eugenia Serna, Diva Teresa Ramírez, Telliana Vásquez, María Teresa Negreiros, Margarita Lozano y Teresa Cuellar entre otras. Tovar describe los procesos plásticos de cada periodo y permite observar el contexto social del patriarcado de otras épocas, en el sentido de observar la construcción social de la diferencia sexual como una situación silenciosa a lo largo de los cinco siglos que narra. También, describe

una tradición construida por hombres, lo cual equivale a una trayectoria del linaje paterno de las artes en Colombia. Finalmente sus anotaciones demuestran que la mujer prácticamente no existe en la escena constitutiva de lo que podría llegar a ser un campo del arte en cada espacio histórico.

Francisco Gil, en “Las últimas horas del arte” realiza un recuento sobre la historia del arte del siglo XX, en sus comentarios destaca tres tendencias importantes, la primera es el Art Nouveau, el Impresionismo y el Realismo. También dice que las vanguardias del Modernismo se mantuvieron hasta los inicios de la Primera Guerra Mundial.

Su método está situado en la visión de una construcción universal de la historia del arte y su orden de presentación es lineal enfocándose en incorporar una cronología continua en la que se agrupan las prácticas y los artistas más relevantes de una vanguardia a otra. Tovar menciona una lista de artistas colombianos, aún así, el desarrollo teórico sustancial se halla en un recuento a nivel mundial de las vanguardias del siglo XX sin entrar en detalles con respecto a Colombia.

Se analizan rasgos historiográficos de las escuelas del siglo XIX de corte europeo, tales como la permanencia de la concepción de un canon histórico, la temporalidad cíclica de las vanguardias, la cronología lineal de los siglos y la mirada eurocentrista de la historia del arte, como también la ventaja cuantitativa y cualitativa de los hombres en la historia del arte. Fenómeno permanente en la historiografía y uno de los aspectos más comunes en el momento de identificar invisibilidades históricas.

Otro de los libros importantes de Francisco Gil Tovar es “El arte colombiano”, el texto es una comunicación detallada de las corrientes plásticas que surgen durante los últimos cinco siglos de

historia del arte nacional. Los aspectos metodológicos de la narrativa histórica de Tovar, componen una perspectiva general y totalizante de la historia del arte. El autor abarca grandes lapsos de tiempo y propone un orden cronológico por etapas o fases del periodo Colonial, es decir, una subdivisión del período.

El autor inicia aclarando que, cuando se habla de Colombia, se está hablando de un territorio y en ese territorio organiza las tendencias artísticas en periodos históricos (aborigen, colonial, independentista) y describe aspectos del siglo XX. Luego comenta la relación temporal entre el arte figurativo y el arte abstracto, como una etapa de transición del arte en los últimos tiempos. Después de hacer algunas referencias al grupo de artistas abstractos en el país, incluye a Fanny Sanín en una de las listas y añade el siguiente comentario: “Abstractos geométricos serios son también Fanny Sanín residente en New York, cuyos cuadros se componen de ordenaciones rectangulares con colores muy armónicos, algo sordos”. (Tovar. 1985,38)

Esta es la única mención de la artista Fanny Sanín en todos sus textos, en la que la incluye en un grupo de artistas de abstracción geométrica, a los que el autor considera serios, es decir, aquellos que logran desarrollar el estilo respetando unos patrones estéticos. La anotación no es significativa en términos históricos porque no la incluye en una tradición de la historia del arte respecto de la abstracción geométrica. En el análisis es claro entender que aunque la artista sea mencionada, la omisión histórica de su obra es resultado de un análisis comparativo en el que se destacan aspectos positivos pero no trascendentales, de parte de los historiadores más importantes de la década de los setenta. Esta motivación hacia la presencia residual responde a la estrategia de generar un icono de artista y de obra que jerarquice las relaciones entre los mismo artistas, de tal forma artistas como Fanny Sanín, Manolo Vellojín, Jorge Riveros y Cecilia Coronel quedaron en

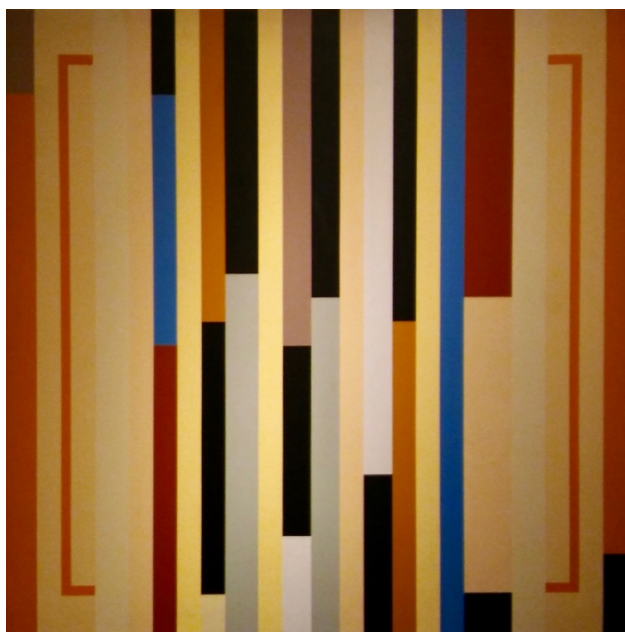
la historia de los años setenta como artistas permanentemente secundarios por los intereses que representaron la imposición de iconos plásticos como Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar.

Para seguir con las obras del historiador se encuentra el libro “Colombia en las artes” donde plantea un análisis a partir de nociones y conceptos, como también nombra problemáticas o características claras de los periodos artísticos en Colombia. Posteriormente cambia el rumbo de su estudio y se centra en el problema de las vanguardias, expresando una problemática que ha provocado un crisis de creación y de contexto cultural. Las validaciones de Francisco Gil Tovar son aportes a la interpretación de un contexto social del arte y su mirada histórica incluye acontecimientos y referencias alusivas al mercado, la financiación, problemáticas sociales y las vanguardias. Elementos con los que es posible observar una descripción de las dinámicas del campo del arte y las influencias generales de los círculos del arte en estos años, promovidas por los cambios globales y las incidencias económico-culturales en América Latina. Aspectos que extienden la comprensión social de las problemáticas históricas que plantean las categorías de análisis presentadas en este documento.

Las contribuciones de Francisco Gil Tovar, son interesantes porque en ellas hay un cúmulo de trayectorias y de productos plásticos a través del tiempo que logran desliar los nodos preliminares de los intersticios del arte en Colombia. El bagaje de su obra resulta ser un grandioso repositorio de la información histórica del arte en Colombia para rehacer búsquedas y construcciones historiográficas que den aperturas a cuestionamientos sobre la invisibilidad histórica de la mujer artista u otros desarrollos de la perspectiva de género en la historia del arte.

Otro historiador importante en Colombia es Eduardo Serrano, curador y gestor reconocido del arte moderno en los años setenta. Su primera obra es "Arte colombiano contemporáneo. Certámenes y exposiciones colectivas 1971-1998". El documento responde a un compilado de trabajos escritos que realizó a manera de artículos publicados en diferentes medios de comunicación, en los que realiza un seguimiento crítico de los principales eventos artísticos del país en la década del 70's del siglo XX. Sus comentarios fueron ordenados de manera secuencial en escenas plásticas como el Salón Nacional de Artistas, el Salón de Atenas, las diferentes Bienales y otros momentos que logran incidir en las prácticas y discursos del momento.

El historiador categoriza la gestión de la mayoría de eventos en un término medio de realización, identifica problemas como la ausencia de rigor académico en las obras presentadas, la falta de criterio en su selección, el aislamiento de artistas consagrados, la ausencia estética en las prácticas de los artistas. Así mismo establece problemas de organización en los eventos, como por ejemplo, el problema de la arbitrariedad. El autor menciona el XXV Salón de Artistas Nacionales, que contó con la presencia de la pintora Fanny Sanín, aunque no menciona ninguna artista en su artículo, solo se centra en las apreciaciones acerca de algunos cambios en los salones. Otro evento en el que participa Sanín y es mencionado en el documento de Serrano, es la Bienal de Coltejer en Medellín de 1971, pero no realiza ninguna apreciación de la artista. El rastreo que realiza el historiador recoge una buena parte de los episodios plásticos de los años 70's, sin embargo no enfatiza en la participación de la artista en ninguno de estos casos.



Óleo n. 5 de 1973. Imagen del archivo personal.

En otra de sus obras “Cien años del Arte Colombiano”, Serrano muestra un ejercicio historiográfico en el que recopila un siglo de las dinámicas de las artes plásticas en Colombia. El contexto de la publicación es la inauguración del Museo de Arte Moderno de Bogotá, que coincide con la conmemoración de los 100 años de la Constitución de 1886. El patrocinio del documento es gubernamental y tuvo como objetivo establecer una estrecha relación entre la historia política del país y la historia oficial del arte.

Metodológicamente, el autor retoma la visión universal del arte con la que generaliza las experiencias artísticas más relevantes construyendo un continuo histórico que abarca cien años, en su orden cronológico se evidencian las jerarquías entre artistas y su acomodación a tendencias políticas marcadas por el bipartidismo entre liberales y conservadores.

Serrano hace un recorrido del contexto de la obra de cada uno de los artistas por diferentes etapas históricas y recoge las propuestas de artistas que entran a grupos representativos de

tendencias y estilos del arte en Colombia. Esta identificación de los grupos de artistas corresponde a una herramienta metodológica con la que se construye una mirada historiográfica progresiva y comparativa entre las vanguardias de los países hegemónicos y las prácticas locales. Según sus registros, hasta la mitad del siglo XX no se registra ninguna mujer, esto demuestra que la invisibilidad de la mujer artista fue una constante histórica de las narrativas de la historia del arte desde sus inicios en el siglo XV hasta el siglo XX. De la misma manera, el documento registra la forma como la sociedad excluye a la mujer de las relaciones públicas como la política, la historia y las prácticas plásticas, como lo indica el autor en la siguiente cita:

La figuración de la mujer en el arte – como en todas las profesiones en nuestro medio está directamente relacionadas con los logros y conquistas que a nivel social ha ido alcanzando en el transcurso del presente siglo. No obstante las circunstancias culturales del siglo XIX, en las que la educación de la mujer se reducía a los oficios domésticos y las obras manuales – incluida la pintura – este carácter de “manualidad” primó por encima de la creatividad y de la expresión, razón por la cual sus trabajos en este campo son en su mayoría copias de las obras de grandes maestros de la permanente presencia de “señoras y señoritas” de la clase acomodada en las exposiciones del siglo pasado – especialmente en la de 1899 – obedece precisamente a la circunstancia de que las artes eran una de las pocas disciplinas a las cuales la mujer tenía libre acceso, independientemente de su talento o vocación. Casos aislados son, en su mayoría, los trabajos de las hijas o hermanas de pintores notables como Feliciano Vásquez, Emilia y Lucía Espinoza, Amalia y Adelaida Torres Medina y Virginia e Isabel Jaspe, quienes tuvieron una oscura figuración debido, en parte, a su condición de mujeres. Con excepción de Margarita Holguín y Caro, solamente Rosa Ponce de Portocamero participó sobresaliendo con frecuencia en las muestras de fin de siglo, e inclusive actuó como jurado en la exposición de 1899, actuación que despertó descortesés e injustos comentarios por parte de la prensa (*La Crónica*, Septiembre 3 de 1899). Fue además designada en 1.908, profesora de pintura en la Escuela de Bellas Artes.⁴²

⁴² Eduardo Serrano, *Cien Años de Arte Colombiano 1.886-1.986*, (Bogotá: Editorial Benjamín Villegas y Asociados/ Museo de Arte Moderno, 1985), 82.

Claramente Serrano señala problemas estructurales de la sociedad en lo referente a la formación de las mujeres artistas y en este sentido señala las desigualdades académicas, sociales y culturales entre hombres y mujeres durante siglos. Es decir, que identifica las razones por las cuales las mujeres han permanecido aisladas de los círculos del arte y se han marginado en participaciones subordinadas en los campos del arte. Su texto comprueba que la sociedad colombiana del siglo XIX estableció una construcción social de la diferencia sexual, separando a hombres y mujeres en la formación académica de las artes y de otras áreas, lo cual constituye una herencia masculina de la práctica artística durante siglos, señalado en este documento como la construcción del linaje paterno en las artes, medio por el cual se mantuvo a las mujeres artistas marginadas de la educación artística y luego se les restringió de los espacios de formación y desarrollo profesional.

La construcción social de la diferencia sexual pervive hasta nuestros días y ha sido el motor que configura la visión patriarcal con la que se invisibilizan los aportes de las mujeres artistas, como por ejemplo, la omisión del reconocimiento histórico de la obra de Fanny Sanín en la historia del arte en Colombia durante los años setenta. El autor realiza la siguiente mención de la artista al interior de un grupo de artistas de abstracción geométrica.

Por otra parte, la tradición geométrica iniciada en la década anterior por Ospina, Ramírez y Negret se expande con rapidez en los años sesenta, orientándose hacia metas tan distintas como las de Carlos Rojas, Omar Rayo, Manolo Vellojín, Fanny Sanín, Cecilia Coronel y Jorge Riveros, artistas que han trabajado básicamente con la línea recta y con colores planos, pero cada quién con raciocinios diferentes y haciendo perceptible una particular aproximación a la geometría.⁴³

⁴³ Ibid.,128.

En diferentes momentos la artista es mencionada en una lista de artistas de abstracción geométrica en la que es la única mujer, lamentablemente no se describe con un lugar propio, por el contrario siempre se observa rodeada de otros artistas del mismo estilo. Su mención en este grupo indica que para la época existían otros artistas en un segundo orden de importancia histórica y este tipo de artistas se estudiaban de forma colectiva, la narrativa individual se ejecutaba para casos excepcionales y tenía como objeto canonizar algún artista.

Serrano hace la siguiente descripción y detalla algunos aspectos estéticos importantes de la obra de Sanín, que no representan un reconocimiento histórico relevante, pero contribuyen a la visibilización de la artista en el medio artístico de la abstracción geométrica desde una perspectiva histórica.

“Fanny Sanín (Bogotá, 1935) comenzó realizando una pintura expresionista sobre la cual expresó Marta Traba que – logra salir del terreno desvanecido, de ese terreno fácil, y bastante sujeto a la improvisación como puede ser la mancha, la textura, la calidad pura, y evadiendo estos cambios fáciles de expresión, está creando formas...que alcanzan a poseer una organicidad tan poderosa como si fueran objetos, cosas y seres vivos - . Ya a finales de la década, sin embargo, empieza a aparecer en su pintura la línea recta y con ella los planos geométricos, los cuales, finalmente, se convierten en bandas verticales de un cromatismo medido, estudiado muy particular, de cuyas tonalidades calladas, matizadas, frías, deviene ese aire de calma y de sosiego que complementa el estricto ordenamiento de sus cuadros.

Más recientemente han surgido bandas horizontales que entretejiéndose con las verticales conforman cuadros y rectángulos de variadas dimensiones, en composiciones simétricas en las que cobra fuerza el centro del cuadro, y a través de las cuales se sugieren varios planos sin que la superficie pierda contundencia. Pero el color continúa siendo su principal fuente creativa, proveyendo, tanto la estructura de las obras como la atmósfera grave y sobria que las caracteriza”.⁴⁴

⁴⁴ *Ibíd.*, 163.

El comentario que realiza Eduardo Serrano de Fanny Sanín es el más amplio ubicado en toda la revisión histórica, aunque solo hace referencia a sus logros estéticos, hace parte de una integración histórica importante en la que se recogen los artistas más destacados de 100 años del Arte en Colombia, por lo tanto, se da una inclusión somera de la artista en la historia del arte en Colombia. Con respecto al reconocimiento histórico la inclusión que hace Eduardo Serrano es la más significativa no sólo por la extensión del comentario, sino por las preocupaciones sobre las mujeres artistas que el autor demuestra en su texto. En ese sentido, el historiador sí reconoce la importancia de las mujeres en la historia del arte y estudia a Sanín de forma colectiva e intenta darle un espacio individual más protagónico que el que ha ocupado en otras narrativas.

Carmen María Jaramillo es una de las historiadoras que ha documentado la década de los setenta de forma retrospectiva en su libro “Fisuras del Arte Moderno en Colombia”. Allí realiza una mirada de la historia del arte moderno en Colombia. La primera aclaración que realiza Jaramillo es que el arte moderno tiene que ver con los cambios en el arte que ocurren entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. En ese sentido, los planteamientos que realiza la historiadora sobre el arte moderno tienen que ver con una transformación en la tradición plástica del arte occidental, la cual tuvo como epicentro las vanguardias europeas de finales del siglo XIX. Por otra parte, el estudio recauda los procesos que suscitaron estos cambios en Colombia en diferentes momentos del siglo XX. Sin embargo, se conoce otro momento del arte moderno a mediados del siglo XX, con la incursión del discurso de la historiadora Marta Traba, que se caracteriza por un debate entre las tradiciones plásticas y las innovaciones que proponían las nuevas vanguardias.

Según la autora, el momento definitivo en el que el arte figurativo se separa del arte abstracto es cuando se dan a conocer las obras de Edgar Negret y Eduardo Ramírez, a pesar de que ya habían

existido antecedentes con Marco Ospina. Por lo tanto, se ubican los inicios de la abstracción geométrica en Colombia. Para Jaramillo, el arte moderno en Colombia surge como problema teórico producto de la oposición a las prácticas y costumbres plásticas del país. Según la historiadora la intención de Marta Traba fue entonces replantear la interpretación del arte desde el posicionamiento de un nuevo grupo de artistas y unas nuevas prácticas que se podrían agrupar bajo el concepto del arte moderno.

Entre líneas se entiende que la abstracción geométrica era percibida como un tipo de arte que no permitía cruces o mezclas con otro tipo de estilos. Se entendía como una práctica ascética y delimitada, al mismo tiempo era un estilo de artistas muy persistentes, entre estos, Fanny Sanín. Sobre la Bienal de Coltejer de Medellín, en la que participa Fanny Sanín, la historiadora hace la siguiente mención, haciendo referencia a una segunda generación de artistas en la que incluye a Fanny Sanín.

A la primera edición de la Bienal fueron invitados también artistas como Jesús Soto, Tomasello, Di Camargo, Any Brizzi, Julio Le Parc o Rogelio Polesello, preocupados por el rigor racional y pintores colombianos que explotaron la geometría como Carlos Rojas, Fanny Sanín y Omar Rayo, quien por esos años obtuvo su mayor reconocimiento en el campo internacional, también exhibieron su obra Eduardo Ramírez Villamizar y Edgar Negret.⁴⁵

Otro comentario más descriptivo sobre la pintora en su libro es el siguiente:

Fue evidente la preocupación por el medio urbano por parte de Manolo Vellojín, quien abstraigo la ornamentación de la arquitectura de su infancia en Barranquilla, la pintora Ana Mercedes Hoyos exploró áreas de color que en su conjunto se transformaron en paisajes urbanos y Fanny Sanín acudió en algunas de sus obras a referentes que podían ser vistas de panorámicas ciudadanas.⁴⁶

⁴⁵ Carmen María Jaramillo, *Fisuras del Arte Moderno en Colombia*, (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012), 242.

⁴⁶ *Ibid.*, 254.

Como puede observarse las menciones de la artista son sólo enunciativas y referentes a un grupo de artistas, sin llegar a hacer un despliegue teórico de la pintora que incida en su reconocimiento histórico. Como tal el documento de Jaramillo es una mirada renovada del momento histórico y de la conformación de un campo del arte de los años setenta, sin embargo los aportes de esta historiadora no trasciende a la identificación de la invisibilidad histórica de la mujer artista, aunque soluciona problemas de interpretación del momento histórico. Con toda la documentación que en la actualidad hay de Fanny Sanín es un poco absurdo que se persista en su omisión histórica y que se quieran invisibilizar los aportes de su extensa trayectoria plástica.

En conclusión el texto de Carmen María es oportuno para desglosar debates de los grupos artísticos de la época y aporta nuevas categorías de análisis, pero no da elementos diferentes con respecto a los artistas constituidos, ni propone cambios en las posiciones jerárquicas de los artistas, por el contrario mantiene el orden historiográfico y cronológico de la tradición histórica. Lo cual señala que la invisibilidad histórica de la mujer artista continúa en la actualidad y que requiere de nuevas formas metodológicas, que no basta con una reinterpretación histórica de las mismas fuentes.

El último documento de la selección de historiadores del arte es el capítulo XXIII “Las artes plásticas en el siglo XX” en “Manual de historia de Colombia” escrito por Germán Rubiano. En este capítulo nombra el inicio de los salones nacionales en 1940 y una exposición oficial en 1931, desde allí traza una línea de atención entre el arte moderno y el contemporáneo. Además, identifica el arte contemporáneo como un arte de posguerra influenciado por Estados Unidos y Europa, en ese contexto, expone que el arte latinoamericano es desconocido en el mundo.

Con respecto a la abstracción, considera que los inicios de este estilo en Colombia se encuentran a finales de los años 40's, posteriormente habla de un grupo llamado "Los nuevos", entre los cuales se encuentran artistas que incluyen la abstracción con la figuración y añade que la abstracción tardó en posicionarse en el país dos décadas. Sobre la artista Fanny Sanín escribe dos anotaciones. En la primera, resalta la producción plástica de Sanín como una de las más destacadas de la década de los años 70's. "Los pintores no figurativos más importantes en los años sesenta y setenta son: Manuel Hernández, Omar Rayo, Carlos Rojas, Fanny Sanín, Antonio Grass, David Manzur y Armando Villegas"⁴⁷. En la segunda, agrega las siguientes valoraciones estéticas:

Fanny Sanín trabaja estructuras cromáticas meticulosamente balanceadas que recuerdan fachadas de edificio, puertas o ventanas. Luego de sus bandas verticales, la artista comenzó a presentarlas divididas en dos o más zonas hasta llegar a las composiciones simétricas (1974 en adelante), de diversos elementos planos que constituyen las organizaciones de impronta arquitectónica de su producción actual.⁴⁸

En la narrativa de Germán Rubiano se interpreta un lugar histórico más equitativo para Fanny Sanín, su metodología historiográfica le otorga el mismo lugar de importancia que otros artistas que integran el grupo de artistas abstractos no figurativos. Una designación diferente a la que determinaron otros y otras historiadoras del arte. La reflexión de Germán Rubiano es importante porque le da un orden histórico distinto de pertenencia al grupo de abstraccionistas reconocidos

⁴⁷ Germán Rubiano, "Las artes plásticas en el siglo XX" en *Manual de Historia de Colombia V.3*, ed. Jorge Eliecer Ruiz y Darío Jaramillo Agudelo (Bogotá: Tercer Mundo, Ministerio de Cultura, 1999), 429.

⁴⁸ *Ibid.*, 430

en el país, le otorga un lugar en equidad a los artistas hombres y un lugar equivalente a su esfuerzo plástico, en la medida que habla de una pintora de las más importantes de la abstracción geométrica en los años setentas. Por otra parte, Rubiano como crítico desarrolla gran cantidad de elogios y comentarios favorables a la obra de Sanín, pero en el nivel histórico no le otorga un lugar preponderante en el círculo de los artistas representativos de la abstracción geométrica de tal forma reproduce la omisión histórica planteada por otros historiadores y en otras décadas.

La revisión histórica develó el ocultamiento de la pintura de Sanín en los parámetros académicos de la historia del arte en Colombia, desde el análisis de esta obra se identificaron problemas metodológicos en la construcción de un sujeto histórico, problemas en la percepción de las mujeres en el arte, problemas en la participación de los escenarios de exposición y sus fines. El estudio de la historia del arte en los años setenta demuestra la incidencia del sistema patriarcal en las dinámicas de la academia y de la sociedad en general.

El ejercicio de investigación identifica y ratifica la omisión histórica de la artista, evidenciando que a partir de las valoraciones históricas de cada uno de los textos, las menciones sobre la abstracción geométrica son reiterativas en mencionar los mismos artistas, es decir, posicionan determinados artistas casi siempre hombres que responde a la construcción de un canon histórico, manteniendo los parámetros metodológicos de siglos anteriores, consecuentemente estas formas metodológicas son excluyentes de las mujeres artistas en la historia del arte en Colombia.

Por su parte, la obra de Sanín se ha mantenido en las dinámicas del campo del arte moderno en Colombia y en otros países, como Estados Unidos, México y Venezuela, hasta la actualidad. Aún así, se observa que de las múltiples valoraciones estéticas de la obra en los años 70's, la

validación histórica de la artista es mínima en la historia del arte en Colombia. La omisión histórica del artista es evidente cuando se compara la trayectoria, la formación académica y la percepción de la crítica y del público con la de otros artistas hombres. En ese sentido se identifica el problema historiográfico o la ausencia de su reconocimiento histórico en la historiografía del arte en Colombia durante la década de los setenta y por medio de la revisión de la crítica y de la historia el arte se comprueba que la omisión persiste en el tiempo y que aún en la actualidad la obra de Fanny Sanín sigue siendo interpretada como una obra de valores estéticos y no se le permite protagonizar espacios icónicos como los que ocuparon Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar y Omar Rayo.

Por otra parte, la construcción del discurso del arte en Colombia posee dinámicas tradicionales y en ellos es notorio el desarrollo de dos aspectos metodológicos importantes. Uno de ellos es el carácter universal de algunos historiadores y el otro, es la influencia subjetiva en sus selecciones. Ambas, son formas de determinar un lugar en la historia del arte para cualquier artista. El primer aspecto es tan amplio que resulta ser inabarcable y excluyente de múltiples procesos. El segundo aspecto es una visión desde las relaciones y las apreciaciones personales de los historiadores que se orientan casi desde el gusto y la aceptación. Es en el curso de estas dinámicas donde se evidencia la imprecisión teórica sobre criterios estables para el reconocimiento estético e histórico de las obras de arte, tal como lo plantea George Dickie en su teoría institucional del arte. Particularmente el reconocimiento histórico es el que representa una larga tradición y es el que estructura mayores exigencias a nivel del campo del arte en relación a la obra de un artista.

Para terminar es necesario aclarar que las construcciones históricas sobre el periodo y sobre el arte moderno han sido construcciones en las que en general se omite a la mujer artista, sus formas

metodológicas y sus fuentes de información reproducen patrones occidentales de la exclusión de género. Igualmente a excepción de Eduardo Serrano y Germán Rubiano ninguno de los autores realiza aportes suficientes para visibilizar la pintura de Fanny Sanín, los autores tampoco cuestionan las jerarquías entre los artistas de la abstracción geométrica que son producto de una narrativa histórica mas que de una superioridad técnica o artística, e incluso de una inalcanzable excelencia estética.

Capítulo tres

La voz de la pintora y el historiador del arte

Como parte del proceso de estudio alrededor de la obra de Fanny Sanín, se realizaron dos entrevistas importantes para la comprensión histórica y estética de la obra. La primera es realizada a la mujer artista Fanny Sanín y la segunda al historiador del arte Eduardo Serrano.

El propósito de las entrevistas es identificar las causas de la invisibilidad corroborando en sus palabras la omisión histórica de la artista Fanny Sanín en los años setenta y, en otro sentido, visibilizar los procesos formativos que la convirtieron en una de las artistas destacadas en la pintura de abstracción geométrica. En el análisis del reconocimiento histórico de la artista es necesario observar otro tipo de evidencia argumentativa como lo llega a ser su propio testimonio, las opiniones de Sanín y del historiador que mejor la posiciona a nivel histórico como lo es Eduardo Serrano, en conjunto con el marco conceptual que acompaña el proceso de investigación, finalizaran la totalidad de las evidencias encontradas y los desarrollos teóricos que aquí se presentan.

En la entrevista, Fanny Sanín inicia planteando el problema histórico de las invisibilidades, la construcción historiográfica del canon y la forma como se ha detectado una ausencia histórica de su obra en los años 70's. Sus palabras afirman que las ausencias no solo son de su obra sino de múltiples artistas que han quedado en el olvido de las memorias colectivas del país, al respecto comenta:

... tienes el caso de Beatriz González. Beatriz González fue, es y sigue siendo muy reconocida en Colombia. Ana Mercedes Hoyos era otra bien conocida, de las [pintoras] pasadas no había tanto conocimiento [como por ejemplo] Lucy Tejada, de las primeras abstractas ... Judith Marqués creo que no había mucho reconocimiento. Pero quería comentarte que Eduardo Ramírez y Edgar Negret fueron amigos míos después, porque yo a Negret lo conocí en Londres y a Ramírez ya en New York cuando vivía allá. Cuando estaba estudiando los estaba viendo a ellos, estaba viendo sus exposiciones y resulta que yo tuve mucho apoyo especialmente de Eduardo Ramírez. Inclusive, fue el primero que me presentó en la Galería Garcés Velásquez y habló con [Asenet]. ¡Tienes que darle una exposición a Fanny! Lo mismo pasó en México Con Manuel Felguérez y otras personas que me estaban respaldando, me estaban dando un puesto. En la Bienal de Coltejer en los años 70's yo participé y gané el premio Ciudad Medellín. Yo no sé si el hecho de haber salido de Colombia, aunque yo siempre estaba exponiendo en Colombia todos los años, siempre he venido y no solo en Colombia sino en Venezuela, también, México. Pero sí había como una especie de [sensación, de] que yo no tenía la importancia que tenían otros artistas que se estaban desarrollando en ese momento aquí.⁴⁹

Lo que la artista identifica como una sensación de ausencia, es en realidad la percepción de omisión de su obra, la omisión histórica identificada tiene como una de sus causas la limitación de su participación en los círculos del arte, esta decisión fue tomada al interior de unas dinámicas jerárquicas desde las cuales se clasifican las interacciones plásticas en el campo del arte y por las cuales se conforma en su interior grupos o círculos de profesionales y artistas. La actividad del campo moderno en Colombia fue amplia y permitió que muchos artistas exhibieran sus obras y pudieran acogerse en nuevos proyectos conceptuales y teóricos, sin embargo, esto no garantizaba su pertenencia a unas relaciones hegemónicas del discurso internacional del arte como puede observarse en un círculo del arte moderno en Colombia, por ejemplo el círculo conformado por Marta Traba con un grupo selecto de artistas que tenían la apertura en su trayectoria pero que además poseían el respaldo teórico y discursivo de la historiadora.

⁴⁹ Nidia Colorado, Entrevista personal con Fanny Sanín. Grabado el 30 de Julio de 2016.

Las dinámicas del campo del arte moderno en Colombia no se limitaron a los planteamientos de Traba, diferentes artistas fueron parte de la creación de este espacio, artistas como Fanny Sanín, quién participa activamente pero no hacía parte de este grupo de artistas a nivel nacional a pesar de tener relaciones personales como la amistad, formativas como la continuidad del estilo y similitudes estéticas. Claramente Fanny Sanín participaba de un espacio amplio del arte moderno y su obra fue tan contundente en términos artísticos que logró gran reconocimiento estético, pero al no representar un canon histórico masculino, no ser la pionera de la abstracción geométrica en Colombia (tampoco lo fueron Villamizar ni Rayo) y vivir en otros países, los círculos del arte constituidos la aislaron de las narrativas históricas.

En la cita anterior la pintora considera que han existido mujeres ocupando lugares importantes en la historia del arte, sin embargo, cuestiona su propia posición en la historia aludiendo que no era representativa en la escena nacional, de la misma forma que lo eran otros artistas. Plantea, así, una diferencia en el reconocimiento de los y las artistas, y también advierte sobre su poca permanencia en el territorio debido a sus viajes y su residencia en New York, y que tal vez eso influyó en su omisión histórica.

Lo que sí sucedió es que Fanny se fue a vivir a los Estados Unidos y eso sí que incidió en que los historiadores no la tuviéramos tan presente en nuestros raciocinios sobre el arte en Colombia. Ella vivía en Estados Unidos, de alguna manera ella era una artista colombiana y sí la incluíamos en los estudios de arte del país, pero no estaba presente para incluirla en todas nuestras exposiciones y no estaba presente para saber cuáles eran los nuevos colores en la obra de Fanny. Yo creo que eso sí pudo influir en que Fanny no fuera tan reconocida en ese momento.⁵⁰

⁵⁰ *Ibíd.*

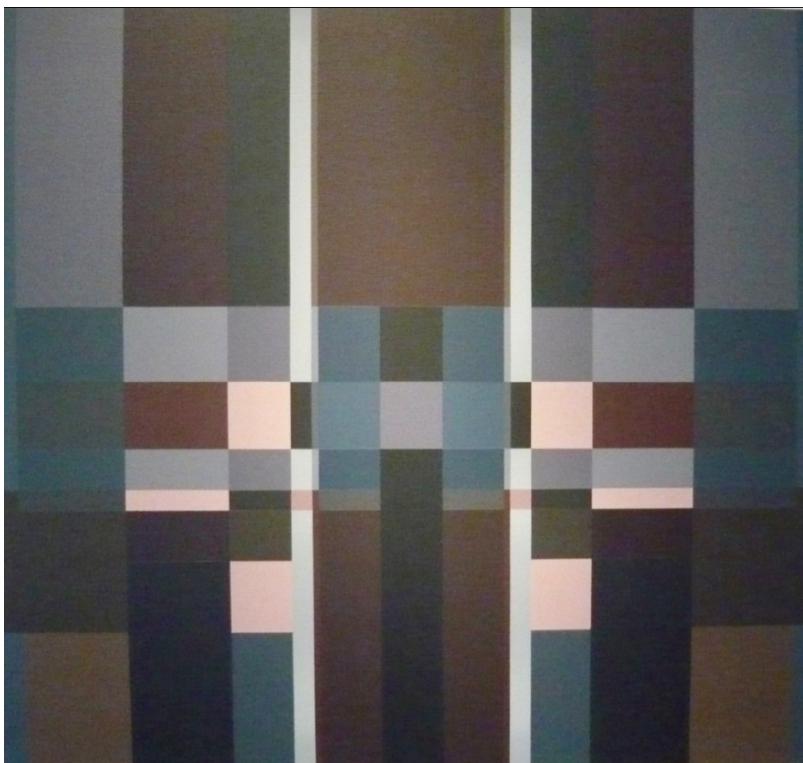
Serrano habla de una posible omisión por la intermitencia de la artista en la escena nacional, lo cual la apartó de unas dinámicas constantes y le restó a la influencia que hubiese podido generar en la historia del arte en el momento. Con respecto a este argumento se conocen artistas muy importantes que no necesariamente se radican en Colombia, aún así, su obra es icónica y su lugar en la historia del arte no se cuestiona como es el caso de Fernando Botero y Edgar Negret entre otros. Se deduce entonces que el reconocimiento histórico es producto de los alcances de la artista y su obra en los discursos del campo artístico, entendiendo que estos discursos se expresan como movimientos de artistas y relaciones jerárquicas de los círculos del arte, quienes consecuentemente generan la narrativa histórica de la época.

Por otra parte, Eduardo Serrano plantea de forma similar el mismo cuestionamiento que realiza Sanín frente a la invisibilidad histórica de las mujeres artistas.

En realidad, son pocas las mujeres que hay en comparación con la lista de hombres que hay en los años 70's. Pero a partir de los años setentas empiezan a aparecer mujeres en la historia del arte, y mujeres muy importantes, como por ejemplo Ana Mercedes Hoyos. Yo creo que Fanny figura al nivel de cualquiera de los otros artistas que estaban haciendo arte geométrico en Colombia o en el mundo en ese momento.⁵¹

El historiador reconoce que las obras de Fanny Sanín tienen igual importancia histórica que las de otros artistas, sus facultades plásticas son destacadas en el contexto de la abstracción geométrica en Colombia e incluso en el mundo. Como historiador Serrano no desconoce los problemas de invisibilidad que genera la tradición historiográfica en la Historia del Arte, por el contrario se preocupa por develarlos e incluir mujeres artistas en sus libros de Historia, sin embargo no logra superar el problema de la omisión histórica de la obra de Sanín, y la invisibilidad continúa como una constante estructural de la Historia del arte en la década de los setenta.

⁵¹ Nidia Colorado, Entrevista personal con Eduardo Serrano. Grabado el 22 de Octubre de 2015.



Óleo n.3 de 1980. Imagen del archivo personal.

Las dos entrevistas coinciden en plantear un segundo elemento con el que se consolida la omisión histórica. Si bien la historiografía metodológicamente excluye a las mujeres de sus construcciones históricas del arte, la ausencia de la artista en la dinámicas nacionales del campo del arte consolidan un aspecto que contribuye a su omisión. En este aspecto se debe anotar que el reconocimiento histórico aplica cuando una artista es incluida en los textos o materiales de la historia del arte y cuando un tipo de obra posee un despliegue historiográfico que la posiciona en un lugar más relevante de otras obras de la época. En ese orden, Fanny considera que si hubo reconocimiento por la cantidad de crítica que generaban sus exposiciones, pero en la revisión histórica se demuestra que sus menciones son mínimas y que existen un desbalance significativo entre los aportes estéticos y los aportes históricos, en los cuales se omite históricamente la obra de Sanín.

Si miras en los años 70's las exposiciones que hice aquí en Colombia, se escribió, hay buena y mala crítica, en ese momento sí me conocían, lo que pasa es que, en repercusión, cuando necesitaban mandar una artista al extranjero o tenían una exposición importante, no me invitaban a mí, no figuraba.⁵²

Nuevamente la artista plantea que existía en el medio ciertas preferencias entre los gestores, las instituciones del arte y los artistas. La mayoría de artistas de esta época, que fueron resaltados por los y las historiadoras del momento, poseían formaciones académicas o experiencias en otros países, como por ejemplo, Obregón, Negret, Ramírez y Rayo, entre otros. Fanny Sanín también, podríamos decir, se desarrolla al salir del país y formarse en una vida itinerante en el exterior al punto que su presencia en su país se reduce a la participación constante en eventos, pero no vive más tiempo en Colombia.

No obstante, es claro que Sanín realiza un largo recorrido por los epicentros del arte y que su experiencia artística se nutre de los procesos vanguardista *in situ*. Esta información es relevante por que plantea que su producción plástica es diferente a otro tipo de prácticas que se gestaron al interior del país y que esto tampoco se registra en los libros de historia que la mencionan. En el mismo sentido todo su bagaje por otros países demuestra múltiples experiencias en el campo del arte moderno en el mundo y habla de una artista conocedora de las prácticas pero también del tipo de relaciones que ejercía con los epicentros del arte.

Sí, eran muy amigos, por ejemplo, Marta Traba tenía su grupo de artistas, entre ellos, en un momento dado, ella me expuso a mí mucho e hizo una exposición que se llamaba “Los jóvenes terribles”, y entonces estaba Beatriz González, estaba Ana Mercedes, estaba Caballero, pero ellos eran un grupito al final. Como cuando empezó al comienzo que tú hablabas de Negret, Ramírez,

⁵² Nidia Colorado, Entrevista personal con Fanny Sanín. Grabado el 30 de Julio de 2016.

en mi época Negret, Ramírez, Wiedeman y Villegas eran los cuatros monstruos y así los llamaba Marta Traba, y entonces, ellos eran los que representaban el arte colombiano en otros eventos en el exterior. Y uno se sentía orgulloso porque uno decía, eran los mejores y Roda va a ser después (se comenta en el salón “Todos hombres”). Entonces esos eran los maestros colombianos que participaban en las grandes cosas. Después hubo un tiempo que eran Beatriz González, Ana Mercedes, Feliza Bursztyn y Maria Paz fue después, era un grupo de gente joven que estaba alrededor de Marta Traba. Pero eso siempre ha pasado en todas partes, un grupo que es amigo.⁵³

Las palabras de Sanín demuestran que los círculos del arte en Colombia estaban organizados por teóricos y grupos de artistas que congeniaban alrededor de propuestas conjuntas, al mismo tiempo, esto significaba que las relaciones e influencias eran preferenciales para los que integraban estos círculos. Una de las coincidencias y posibles consensos de esta entrevista es la solidez de la obra de Fanny Sanín, tanto en sus años de expresionismo abstracto como en su primera década de abstracción geométrica, aún así es visible que el reconocimiento histórico de sus obra fue más lento para posicionarse en el escenario nacional comparado con la obra de otros artistas geométricos.

Además, te cuento, cuando yo llegué a Estados Unidos en los años setenta hubo una protesta de las mujeres artistas frente al Museo de Arte Moderno y yo fui a ver qué era la cosa. Las mujeres estaban protestando porque no había una sola mujer exponiendo en los museos, las galerías te decían que las mujeres se casan y tienen hijos, y por eso no podemos invertir en usted. Esa discriminación la sentí yo en mi propia carne cuando llegué a Estados Unidos, no la sentí ni en Colombia, ni en México, ni la sentí en Londres donde viví. En Londres uno participaba en una competencia, y uno mandaba, miraban el cuadro y no les importaba si uno era extranjero, si era mujer, era la obra en sí la que ellos calificaban. En Londres nunca sentí, en México tuve todo el apoyo como te digo, pero cuando llegué a New York fue duro, lo de New York fue bastante duro.

⁵³ Ibid.

Al principio me asocié precisamente con un grupo de artistas mujeres, que no necesariamente era arte feminista, pero ellas estaban luchando por sobresalir, por un lugar en las galerías⁵⁴.

Las declaraciones de la pintora hablan de una exclusión directa a su llegada a los Estados Unidos, y coinciden con la hipótesis de plantear que sí existe una forma excluyente de tratar a las mujeres artistas en la época de parte de los círculos del arte influyentes en el campo del arte moderno y contemporáneo, pero le asombra que esta exclusión se manifieste en mayor medida en epicentros del arte como New York que en países latinoamericanos. Como mujer artista Sanín ha vivido la exclusión de los círculos del arte en varios países y también ha padecido la ausencia de los reconocimientos históricos. Para Fanny Sanín, una obra es una obra independientemente de que sea una mujer o un hombre, ella no discrimina el arte en ese sentido.

El panorama ha cambiado cantidades ahora, en la época tú abrías el periódico y las galerías allá [ponían] sus avisos y no se veía ni una sola mujer, eran todos hombres.⁵⁵

La pintora observa cambios progresivos con respecto a la exclusión de la mujer artista en las últimas décadas, si bien es cierto que la década de los 70's es un momento en la historia del arte en Colombia y en el mundo, en el que el papel de la mujer artista empieza a ser relevante y surgen nombres de artistas reconocidas como por ejemplo Beatriz González, Feliza Bursztyn y otras, también es claro que el peso de la tradición patriarcal en el arte se mantiene como discurso hegemónico.

Otro aspecto destacado de la entrevista es la descripción de su formación plástica y su relación con los maestros de la universidad, de quienes se dejó orientar hacia la pintura de abstracción.

⁵⁴ Ibid.

Sus maestros fueron artistas de renombre en el campo del arte nacional, lo cual dice que Fanny Sanín fue incursionando a espacios de representatividad desde sus relaciones en la universidad con artistas que ya conformaban círculos de arte en el país. Como se puede observa en la cita, la tradición de las artes era liderada por artistas hombres, en este caso maestros de taller, es decir, Fanny Sanín es heredera del linaje paterno de la tradición colombiana, lo que quiere decir que no representaba un debate o confrontación al interior del campo.

Después nos tocó Roda, que en el momento hacía arte abstracto, entonces él nos hablaba del arte abstracto, nos mostraba libros, incluso fuimos a su estudio algunas veces, él llegaba y nos decía que teníamos que hacer arte abstracto. Villegas era profesor de la universidad, también estaba haciendo arte abstracto en ese momento, aunque no me dio clases a mí, yo lo admiraba mucho. Manzur era otro profesor que nos daba la clase de mural, con Manzur fue que empezamos a aprender composición y fue por ahí que yo me fui yendo por la abstracción aprendiendo composición.⁵⁶

La afinidad de la pintora con la abstracción fue influenciada por su maestros que en el momento exploraban las formas de abstracción de la época. Los legados de una academia prestigiosa, como la Universidad de los Andes, se concentraban en el desarrollo del expresionismo abstracto y solo hasta su viaje a Londres, la artista explora la geometría.

Cuando estuve los últimos años de los sesenta en Londres, empecé en la abstracción geométrica que no era geométrica completamente, todavía trabajaba en óleo. Yo vi el hard edge en París, conocí los nuevos artistas y conocí toda esta gente del momento, pero mi obra no se parece a ninguno de ellos. Después de mi regreso a Monterrey empecé a hacer las bandas, que luego se fueron transformando con otros elementos y me pasé al acrílico. Pero, aunque eran bandas, tú no puedes decir que eran las bandas de Noland Molinari, porque todo el mundo tiene su sistema, especialmente Noland.⁵⁷

⁵⁶ Nidia Colorado, Entrevista personal con Fanny Sanín. Grabado el 30 de Julio de 2016.

⁵⁷ *Ibid.*

Igualmente, el cambio del óleo al acrílico fue influenciado por su experiencia de estudio en Europa. Es un cambio que determina otras posiciones en su formación académica, la cual estuvo dirigida al expresionismo abstracto y que, por lo tanto, rompe con la tradición nacional. Seguidamente se incursiona en el estilo de abstracción geométrica e inicia relaciones con artistas destacados en este estilo, por medio de encuentros casuales. En los discursos históricos sobre la obra de Fanny Sanín no se registren muchas de estas interacciones con otros artistas o cercanías, a pesar de registrar una extensa trayectoria expositiva, sin embargo, Serrano la menciona como parte del grupo latinoamericano de artistas abstractos.

Ella hace parte del movimiento geométrico latinoamericano que ha tenido gran auge últimamente a nivel internacional, comenzando por la escultura geométrica y la pintura. Como Fanny, Omar Rayo, Manolo Vellojín, Gabriel Echeverry, se cuentan entre los pintores geométricos colombianos más importantes, indiscutiblemente.⁵⁸

Las menciones sobre la pintora resultan ambiguas en el sentido de hacer una ubicación preponderante en un grupo de artistas destacados a nivel latinoamericano, al mismo tiempo, su presencia es residual en los acumulados históricos, ocupando lugares secundarios en las narrativas históricas. Por su parte, Sanín no puede hacer seguimiento a los resultados de la crítica, considera que las valoraciones estéticas son en sí mismas valoraciones históricas, pero es allí donde se expresa la invisibilidad histórica de su obra y como una mujer artista. La comprensión y aceptación estética de Sanín no la ubica en un referente artístico nacional de la abstracción geométrica en la historia del arte en Colombia, es por esto que se señala una omisión histórica de la artistas y se su aportes.

⁵⁸ Nidia Colorado, Entrevista personal con Eduardo Serrano. Grabado el 22 de Octubre de 2015.

Otro aspecto a resaltar en este periodo, es el problema de visión que poseen los discursos dominantes, existe una confrontación entre los discursos de la tradición y los discursos del arte moderno, esta fisura en términos de Carmen María Jaramillo crea una temporalidad compleja en la que se logra la apertura de las prácticas y de los espacios modernos, al mismo tiempo, se consolidan grupos de artistas fuertes que aíslan del posicionamiento histórico de otros artistas en formación. Artistas como Fanny Sanín, Manolo Vellojín, Jorge Riveros y otros artistas de abstracción geométrica pasan a un segundo lugar acompañando un discurso beligerante donde las mujeres artistas eran menos percibidas que el resto de artistas, por lo demás, orientados al canon del artista genio e ícono del estilo.

Fanny Sanin expresa un tipo de exclusión que desde su mirada es una dinámica normal de los círculos del arte, para la artista el espacio en el campo puede lograrse con un esfuerzo plástico, pero, pertenecer a los grupos y ser de las o los favoritos de los expertos del discurso, no es muy común. Su escenario es conflictivo por que su experiencia plástica rebosa los criterios de selección de cualquier artista del medio, debido a que desarrolla con excelencia los componentes del linaje paterno del arte occidental. Pero, su paralelo con los círculos del arte sólo le permitió pertenecer al campo en el que se destacaba su avance estético en el estilo de abstracción geométrica sin explicarle su ausencia histórica. En sus propias palabras se encuentra la descripción de su omisión histórica en la historia del arte, solidariamente analiza que no sólo es su obra la implicada en los procesos de invisibilización, pero aunque no lo acepte como pintora tampoco puede como mujer artista restablecer un orden patriarcal y dominante de la historia del arte.

Conclusiones

Fanny Sanín es una mujer artista formada de manera integral, estudio en una de las mejores universidades del país, además continúa su proceso de formación en el exterior y se alimenta de múltiples experiencias artísticas en otros países. Su obra plástica es completa en términos formales de los valores estéticos, por lo que logra posicionarse en el escenario nacional e internacional. Por lo tanto, es una artista con un potencial artístico importante para destacarse en la historia del arte en Colombia como representante del estilo abstracción geométrica. Sin embargo, Fanny Sanín sólo ocupa lugares secundarios y de menor interés histórico.

De igual forma la obra de Sanín posee una extensa trayectoria expositiva que le permitió acumular numerosas opiniones críticas en su gran mayoría favorables, lo cual significa un reconocimiento estético valioso y permanente en el tiempo a sus aportes plásticos. Al mismo tiempo, se ha enfrentado con una frontera invisible entre los reconocimientos estéticos y los reconocimientos históricos del arte. Y esto se debe a que no existen parámetros académicamente claros que guíen el proceso o recorrido de la artista hacia uno u otro de los lados de la frontera, quiere decir, que los problemas de la invisibilidad podrían disminuir si la disciplina de la historia del arte se construyera hacia formas metodológicamente más incluyentes y menos jerarquizadas en los aspectos históricos.

Por otro lado, las enunciaciones de la pintora en los libros de historia son residuales, bastante someras para lo que se podría esperar de una artista tan elogiada por la crítica. Claramente las dinámicas del campo de arte son permeadas por múltiples interacciones subjetivas en las que

entran en juego las preferencias, afinidades y sobre todo los prejuicios de los historiadores e historiadoras con algunos artistas. Estas prácticas obstaculizaron una visibilización de la artista en términos del reconocimiento histórico.

La omisión histórica de Fanny Sanín tiene varios factores. El primero y el más destacado es la invisibilidad que generan las metodologías de la historia del arte, totalizantes, universalizantes y culturalmente hegemónicas. Las cuales propician desde una construcción social de la diferencia sexual lugares jerarquizados para los artistas del estilo abstracción geométrica y además son pasivas frente a las problemáticas de género que ha señalado el siglo XX. De tal forma se constituye una ausencia teórica de su obra y un aislamiento en los registros históricos del arte moderno de la época.

El segundo es la residencia en el exterior que inicia la pintora en la década del setenta, lo cual le impidió mantener relaciones cercanas y constantes con los actores y gestores de las dinámicas del círculo del arte moderno en Colombia. Como consecuencia de lo anterior, aunque no es la única causa, su participación en el círculo del arte moderno fue minimizada, esta participación dependía de la voluntad y el interés de la artista por mantener su comunicación con el país y con el movimiento de artistas. Al respecto, es necesario aclarar que la artista se esforzó por no desvincularse de los escenarios nacionales y que este tipo de argumentos de exclusión no fueron aplicados a las situaciones de otros artistas.

El tercer aspecto es la comprensión de la minimización de su participación en los círculos del arte, evidentemente los círculos del arte moderno se consolidaron mucho antes de que la artista se destacara y decidiera vivir en otro país. El conjunto de personas que lideraron un espacio para el

arte moderno en el país, fueron de cierta forma herméticos en lo que respecta al reconocimiento histórico aunque en términos estéticos y de exhibición el campo del arte moderno se presentó como un espacio amplio y de apertura teórica, importante para los nuevos grupos de artistas. Aún así, el proceso de construcción en el que se encontraba el campo del arte moderno en el país durante los años setenta, se destacó por el manejo de relaciones exclusivas y cerradas con algunos grupos de artistas, de cierta forma privilegiados y cercanos a teóricos como por ejemplo Marta Traba, de los cuales Fanny Sanín participó superficialmente.

Fanny Sanín es consciente de su omisión histórica, aunque como artista del arte moderno no incide en el discurso del arte ni en los planteamientos historiográficos que hacen referencia a su obra. Además, la construcción canónica del sujeto histórico es selectiva y excluyente, de tal forma que divide las prácticas artísticas siendo unas relevantes y otras comunes. La obra de Sanín en ninguna de las referencias consultadas es descrita o propuesta como la obra de un artista canónico, a pesar de poseer similitudes académicas, estéticas y de trayectoria con otros artistas hombres de mayor resonancia. Es decir, que en la década de los setenta nunca se presenta como una artista de primer orden o como un canon histórico.

El caso de esta artista es realmente sólo una ventana a las múltiples invisibilidades de distinta índole, que durante siglos se han presentado en la historia del arte en Colombia y en el arte occidental. A pesar de su omisión, se ha podido estipular que la permanencia y vigencia del estilo abstracción geométrica en Colombia se debe en parte, a la perseverancia de artista que como Fanny Sanín continúan aportando a este proceso creativo más allá de efímeras tendencias en el arte y de opositores del discurso. Es decir, un estilo artístico es legítimo en la historia del arte y

en el tiempo por los aportes estéticos que se sustentan en las obras de los artistas que lo representan, de allí su importancia histórica.

Como resultado de la metodología sugerida, las categorías propuestas para el análisis fueron pertinentes porque desglosaron el problema de la invisibilidad identificando formas metodológicas y sistemas sociales excluyentes de las mujeres artistas. El uso de las categorías permitió visibilizar problemáticas ocultas en la tradición, prejuicios del historiador del arte en su práctica y sus límites para cuestionar una visión hegemónica del arte. Se deduce entonces, que las estructuras historiográficas reproducen concepciones de discriminación de género en la historia del arte y de la humanidad, y estas materializan desde la práctica del historiador.

Finalmente el proceso de investigación busca aportar a nuevos procesos en la historia del arte que posean un carácter vinculante de las contribuciones particulares de las mujeres artista, las cuales durante siglos han sido invisibilizadas desde distintas ópticas historiográficas. Igualmente se pretende desarrollar las opciones que la perspectiva de género propone, con el propósito de que esta perspectiva pueda convertirse en un alternativa transversal en la historia del arte.

De otra parte, se observa una posición más incluyente de historiadores como Eduardo Serrano y Germán Rubiano por sus alusiones a la problemática histórica de la invisibilidad de la mujer artista.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases del gusto*. Madrid: Taurus, 1979.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México D.F.: Grijalbo, 1984.
- Burnside, Madeleine. "Fanny Sanín", *East Side Express, Nueva York*, 8 de diciembre de 1977.
- Cerqueira, Fernando. "A geometría de Fanny Sanín". *Ilustrada*. Sao Paulo. Octubre 7 de 1979.
- "Colombiana abre museo en México". *El Espacio*. Bogotá. 1979.
- Colorado Nidia. Entrevista personal con Eduardo Serrano. Octubre 22, 2015
- Colorado, Nidia. Entrevista personal con Fanny Sanín. Julio 30, 2016.
- Cordero, Karen. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: CONACULTA. 2007.
- De Diego, Estrella. *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y alguna más*. Madrid.: Cátedra, 2009.
- De Foronda, Pilar. "Invisibilización de las mujeres en el arte. Sobre educación, arte e igualdad". *Revista "Con la A"*, No. 47 (2016): 1-4
- Dickie, George. *El círculo del arte*. Barcelona: PAIDÓS, 1997.
- Espinel, Natalia. "¿Por qué Débora Arango no es una gran artista? Lectura feminista de la recepción crítica de su obra en los años 1.937 a 1.948". Tesis de pregrado en Historia el arte. Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2016.
- Fadul, Ligia María. "Fanny Sanín expone en México". *El Espectador*, 11 de Enero de 1979.
- "*Fanny Sanín*". Bogotá: GARCES VELASQUEZ GALERIA, 1979.
- "Fanny Sanín 15 años después". *El Tiempo*, 5 de Junio de 1979.

- "Fanny Sanín clausura exposición en Carcas". *El Periódico*. Noviembre 26, 1972.
- "Fanny Sanín en la Galería Quintero". *El Herald*, 3 de Julio de 1979.
- "FANNY SANÍN of Colombia. Paintings". Washington D.C.: PAN AMERICAN UNION WASHIGTON, D.C., 1969.
- "Fanny Sanín y Juanita Pérez en la Garcés". *El Vespertino*, 5 de Julio de 1979.
- Franco, Ana María. "Geometric Abstraction: The New York/Bogota' Nexus". *American Art*. vol.26, N.2. (2012): 34-41
- Gallo, Lylia. "Exposición de Fanny Sanín". *El Tiempo*, 17 de Julio de 1979
- Gamboa, Fernando. *Exposición de la pintora colombiana Fanny Sanín*. Ciudad de México: Museo de Arte Moderno de México, 1979.
- "Galería Librería INCIBA", *El Universal*, 26 de Octubre de 1972.
- Gil Tovar, Francisco. *Colombia en la artes*. Santa Fe de Bogotá: Presidencia de la República, 1997.
- Gil Tovar, Francisco. *El arte colombiano*. Bogotá: Plaza & Janés, 1980.
- Gil Tovar, Francisco. *Las últimas horas del arte*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1982.
- Gottlieb, Carla. "Fanny Sanín". PHOENIX GALLERY. New York, 1977.
- Gracia, C. "El mito de la historia del arte". *ARS LONGA* 14-15 (2006): 255-264
- Hess, Barbara. *Expresionismo Abstracto*. Barcelona: TASCHEN, 2006.
- "Hoy en la Galería Inciba Pro-Venezuela". *El Universal*, 29 de Octubre de 1972.
- Hurtado de Paz, Amparo. "En Sao Paulo. Colombia en la XV Bienal de Internacional", *El Espectador*, 9 de Octubre de 1979.
- "Inauguración Borges y Narváez. Continúa Otero y clausura la retrospectiva Brandt", *El Nacional*, 29 de Octubre de 1972.
- Jaramillo, Carmen Maria. *Fisuras del Arte Moderno en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de

Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012.

- Jaramillo, Jaime. *Manual de Historia de Colombia*. Tomo 2. Bogotá: Procultura - Tercer Mundo, 1992.
- Kena. "Internacionales". *Momento*, 12 de Noviembre de 1972.
- MALEVICH, Kazimir. *Manifiesto suprematista*. Acceso el 9 de Noviembre de 2016. Doi: http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/raquel_garcia/wp-content/uploads/2015/03/Manifiesto-Suprematista-Casimir-Malevich.pdf .
- MASTERS, Merry Mac. "En su centenario, recuperan figura y obra de Marco Ospina". *La Jornada* No. 32. Acceso el 21 de octubre de 2016 Doi: <http://www.jornada.unam.mx/2012/09/04/cultura/a04n1cul> .
- Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia de 1810 a 1930*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- "Mininoticias", *Momento*, 12 de Noviembre de 1972.
- Mondrian, Piet. *Realidad natural y realidad abstracta*. Madrid: Debate, 1989.
- Montaña, Inés. "Fanny Sanín expone en México", *El Espectador*, 11 de Enero de 1979.
- "Noticiero cultural". *El Tiempo*, 2 de Diciembre de 1972.
- "La pintora Fanny Sanín". *El Universal*, 5 de Noviembre de 1972.
- "Obras recientes de la pintora colombiana Fanny Sanín. Galería INCIBA. Palacio de las Industrias", *El Nacional*, 12 de Noviembre de 1972.
- Pérez, Amparo. "Acrílicos de Fanny Sanín". *La República*, 13 de Noviembre de 1972.
- Pérez, Amparo. "Finaliza exposición de Fanny Sanín en Caracas". *La República*, 19 de Noviembre de 1971.
- "Pintora colombiana, expone en México", *El Siglo*, 20 de Enero de 1965.
- Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos

Aires: Fiordo, 2013.

- “Preinauguración en Garcés y Velásquez”. *El Espectador*, 4 de Julio de 1979.
- Rubiano, Germán. “*Acrílicos Fanny Sanín*”. Bogotá: INCIBA. 1972.
- Serrano, Eduardo. *Arte colombiano contemporáneo: cértamenes y exposiciones colectivas. 1971-1998*. Bogotá: Imprenta Distrital, 1999.
- Serrano, Eduardo. *Cien Años de Arte Colombiano 1886-1986*. Bogotá: Editorial Benjamín Villegas y Asociados, 1985.
- Serrano, Eduardo. *Colombia. XV Bienal de Sao Paulo. Oct 3/ Dic 9*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1979.
- Traba, Marta. *El museo vacío: un ensayo sobre el arte moderno*. Bogotá: Antares, 1958.
- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950-1970* . México: Siglo XXI, 1973.
- Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: La Tertulia, 1974.
- Traba, Marta. “*Seis Artistas Contemporáneos Colombianos*”. Bogotá: Alberto Barco. 1962.
- Traba, Marta. “Exposición de Fanny Sanín”, *El Tiempo*, 17 de Agosto de 1966.
- Valencia, Gloria. “Delegación Abstracto Geométrica”. *El Tiempo*, 18 de Julio de 1979.
- Vargas, Sonia. “María Evelia Marmolejo: rescate, discurso y representación”. Tesis de maestría en Estudios Culturales. Departamento de lenguajes y estudios socioculturales. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de los Andes, 2015.
- Vasari, Giorgio. *Vidas de grandes artistas*. México: Editorial PORRÚA, 1996
- Vera Muñoz, María Isabel. “La invisibilidad de la mujer como retratista en el fondo de arte de la región de Murcia: Problemas de género e identidad”. *Revista del CEHIM*. Año 9. N.9, (2013): 1-4