

◆

Fragmentos de lo doméstico: hacia una re-figuración del sujeto femenino en la obra temprana de Karen Lamassonne

Juliana Rozo Sánchez

◆



Monografía de Grado

Mayo 2017

Fragmentos de lo doméstico: hacia una re-figuración del sujeto femenino en la obra temprana de Karen Lamassonne

Juliana Rozo Sánchez

Asesora María Clara Bernal

Pregrado de Historia del Arte | Departamento de Historia del Arte | Facultad de Artes y Humanidades

Universidad de los Andes, Bogotá





Índice

Introducción p. 9

I. Antesala a Lamassonne: Reflexiones y contrastes en la escritura sobre arte en Colombia p. 15

1.1 *II Salón de Arte Joven (1977) y VIII Salón Atenas (1982)* p. 19

2. Entre lo íntimo y lo político: la(s) figura(s) de Karen Lamassonne p. 27

2.1. ¿Gestos autorreferenciales o representaciones? Serie *La Casita* (1976 – 1980) p. 29

2.2. El umbral entre lo público y lo privado en la serie *Baños* (1976 – 1980) p. 37

2.3. *Secretos delicados* (1982) y la experimentación con la imagen en movimiento p. 46

Conclusiones p. 55

Índice Fotográfico p. 61

Bibliografía p. 67

Agradecimientos p. 75





Pensar es un acto.
Sentir es un hecho.
Los dos juntos son yo que escribo
lo que estoy escribiendo.

-Clarice Lispector





Introducción

Es complicado intentar establecer un punto de referencia desde el cual elaborar una investigación sobre Karen Lamassonne. Tanto el estudio de su identidad como su producción artística pueden resultar esquivas al intentar situarlas dentro de una categoría específica o un contexto particular. En cuestiones artísticas, Lamassonne desarrolló su obra en múltiples técnicas: desde medios tradicionales como el dibujo, la pintura y el grabado, hasta medios que en su momento fueron novedosos como el video. También, incursionó en la escenografía y la dirección de arte en realizaciones cinematográficas del Grupo de Cali como, por ejemplo, *Pura Sangre* (1982) dirigida por Luis Ospina y *Carne de tu carne* (1983) dirigida por Carlos Mayolo. Muchas de sus obras fueron hechas en distintas ciudades del mundo como Cali, Bogotá, Nueva York, Hamburgo y París. Dentro del campo del arte en Colombia, Lamassonne participó en el *II Salón de Arte Joven* (1977), la *IV Bienal de Artes Gráficas de Cali* (1981), en el *VIII Salón Atenas* (1982) y en el *XXX Salón Nacional de Artistas* (1986), entre otras exposiciones colectivas en museos como el Museo de Arte Moderno de Bogotá y el Museo La Tertulia en Cali. Asimismo, tuvo varias exposiciones individuales en galerías en Cali, Bogotá y Medellín. Además, fue la segunda mujer en exhibir una pieza de videoarte a principios de los ochenta, después de Sandra Llano-Mejía, volviéndose una de las pioneras en abordar este medio en la historia del país.

Karen Lamassonne Medina nació en Nueva York en el año 1954 y es la tercera de siete hermanos. Su papá era argentino y su mamá antioqueña. Su infancia osciló entre Estados Unidos y Colombia, y su vida ha sido enmarcada por múltiples viajes y estadías largas en países como Francia, Alemania, Estados Unidos, Colombia e Italia. Aunque en algunas de las reseñas de periódicos donde se hablaba de sus exposiciones se referían a ella como una “pintora norteamericana” ella se considera colombiana, y confiesa que nació *casualmente* en dicha ciudad.¹ Poco tiempo después de su nacimiento su padres regresan a Colombia y viven en el país hasta que tenía 7 años. En ese momento, la empresa en donde trabajaba el papá de Lamassonne, la IBM, lo vuelve a trasladar a Nueva York y ahí tiene que empezar a aprender inglés. Los Lamassonne son trasladados constantemente: por este motivo, los últimos dos años de colegio de Lamassonne los hace en California y a los 18 años regre-

¹Pilar Tafur. “Los baños también pueden ser obras de arte”, *Carrusel* (Bogotá, Colombia), 1980.

san a Bogotá. A los 22 años decide irse de casa de sus padres y empieza, no sólo a intentar buscar cómo mantenerse económicamente de manera autónoma sino a producir y exhibir su obra en el país regularmente.

A partir de lo anterior, el presente texto busca explorar, desde las singularidades de la obra temprana de Karen Lamassonne (1954), la manera en que la construcción de su identidad como mujer en espacios domésticos e íntimos se relaciona con una cuestión de orden político². Así pues, a partir de una selección de obras hechas por Karen Lamassonne desde 1976 hasta 1982 en Colombia, se apunta a repensar la relación entre espacio y sujeto. Más específicamente, la manera en que ella como mujer se inscribe en sus “lugares habituales”: espacios domésticos, íntimos y privados. Lo anterior resulta significativo en cuanto a que se indaga cómo, mediante estas rutinas del día a día, se da una revaloración del individuo, su contexto y de la correspondencia entre éstos dos. De igual forma, se invita a que se piense de un modo distinto la identidad del sujeto femenino y de las zonas a los que se le ha asociado “naturalmente”. Por consiguiente, las obras de Lamassonne desvinculan ésta lógica naturalizada y tradicional de comprender la relación de la mujer y los espacios domésticos, desde medios distintos como el videoarte y la pintura. En este sentido, se ahondará en los esquemas compositivos de estas obras para examinar de qué manera su construcción plantea el quiebre de un orden de sentido hegemónico gracias a la manera en que se hace un tratamiento de la cuestión del autorretrato, el cuerpo femenino y el lugar doméstico.

La propuesta visual de estas obras resuena en una dimensión política en la medida en que sitúa en estos contextos de lo cotidiano y doméstico una reformulación de conceptos concebidos tradicionalmente como opuestos, tales como identidad y anonimato, lo privado y lo público. Además, incita a sentir estos términos de un modo distinto, donde se re-evalúan la manera en que los afectos están en juego a la hora de construir una posible definición de mujer, así como las formas y

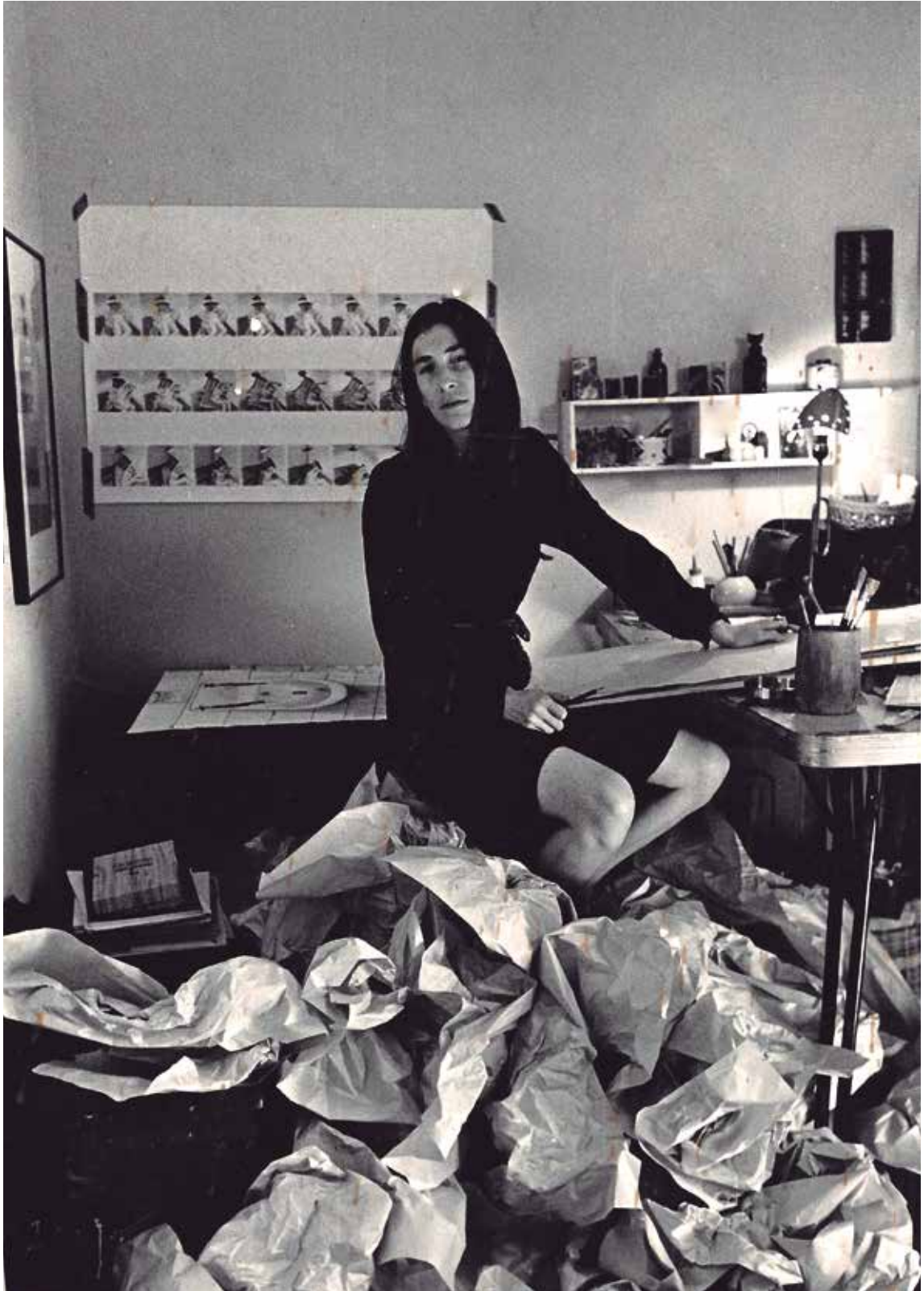
²Este término se entiende como una redistribución y resignificación de los espacios y objetos comunes, así como una dislocación de las fronteras de capacidad e incapacidad. Consiste, igualmente, en cambiar los lugares desde donde se narra y hacia los que se narra. De este modo, se apunta a una re(con)figuración del marco sensible. Se seguirán los postulados de Jacques Rancière, donde contraponen lo político como una actividad que irrumpe y franquea “la división policial de lo sensible: la existencia de una relación ‘armoniosa’ entre una equipación y un equipamiento, entre el hecho de estar en un tiempo y un espacio específicos, de ejercer en ellos ocupaciones definidas y de estar dotado de las capacidades de sentir, de decir y de hacer adecuadas a esas actividades.” *El espectador emancipado*. (Buenos Aires: Manantial, 2013): 46.

parámetros bajo los cuales la mujer se define a ella misma, apuntando a concebirse de una manera no estática, restrictiva ni homogénea³.

Asimismo, se quiere aproximar históricamente a las prácticas artísticas en la década de los ochentas en Colombia, a partir de un barrido historiográfico cuyo punto culminante es el año 1982. Se escogió este año porque puede verse como un momento donde Karen Lamassonne había logrado tener notoriedad a nivel nacional. Por un lado, por la polémica que solía desencadenar el *Salón Atenas* y por otro lado, gracias a la exposición individual que itineró en Medellín, Cali y Bogotá, de su serie *Baños*. Para 1982, Lamassonne había hecho sus primeros acercamientos al video, el grabado, el cine y la pintura.

Este es un texto que oscila y juega con las temporalidades, es un ir y venir de perspectivas, donde prima una mirada crítica desde el presente, revisando y problematizando posturas de décadas pasadas. Tanto el análisis de obras como la revisión historiográfica se contraponen con una entrevista vía *Skype* que tuve con Karen Lamassonne el 9 de abril de 2017. Ésta conversación, donde la artista dio su punto de vista sobre su producción artística, sus procesos creativos y contó varias anécdotas sobre su vida, enriqueció enormemente el contenido de esta investigación.

³Dentro de esta pregunta por lo político, su caso se asimila al de la artista María Evelia Marmolejo, junto a la cual expuso en el *VIII Salón Atenas* en 1982. Ambas artistas son mujeres que vivieron y produjeron obra en la década de los ochenta en Cali. Las dos exploraron medios nuevos para ese momento en Colombia –Lamassonne con el videoarte y Marmolejo con el performance–. Desde hace unos años la obra de Marmolejo ha sido objeto de estudio por parte de curadoras como Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Guinta. Al referirse a su producción se reconoce un contenido altamente político. De esta manera, resulta fundamental preguntarse por qué la obra de Marmolejo si ha tenido una interpretación cuya relación con lo político es evidente mientras que, observando a Lamassonne, no ha sido el caso. Del mismo modo, se puede trazar un vínculo con trabajos de sus amigos Ever Astudillo y Fernell Franco, con quien recorrió Cali tomando fotos que en ocasiones servían como punto de partida para realizar sus pinturas.





I. Antesala a Lamassonne:

Reflexiones, y contrastes sobre
la escritura sobre arte en Colombia

Si bien el propósito de este texto consiste en profundizar sobre un estudio de caso determinado, la elaboración del mismo se enfrenta ante todo a una cuestión de orden histórico e historiográfico. Estas cuestiones también hacen referencia a una cierta responsabilidad del historiador, porque la ausencia de discursos sobre artistas como Karen Lamassonne apuntan a reflexionar sobre los modos posibles de aparecer, de existencia, y sobre los dispositivos de visibilización. Como señala Bernardo Ortiz en su texto *Crítica y experiencia*:

Un texto crítico tiene la posibilidad de *afectar* su objeto de estudio. En ese sentido la crítica, la historia y la teoría del arte tienen una relación complicada con su objeto de estudio. Porque al contrario de una ciencia, todas esas disciplinas retornan sobre su objeto, transformándolo. Sin embargo todos los protocolos académicos, institucionales y burocráticos que rodean la escritura sobre arte hacen de cuenta que eso no es así.⁴

La cita anterior presenta a la vez, una pregunta por lo que *pueden* las narrativas de la historia del arte, en qué radica su potencia, su agencia, qué han logrado y en qué han fallado. En este orden de ideas, se quiere resaltar cómo la figura de Lamassonne no prevalece dentro de los discursos canónicos de arte en Colombia y quiere a la vez preguntarse por los modos esporádicos en que ha sido nombrada, a saber, si estos pueden ser considerados significativos, acertados, o no. Este capítulo contiene una revisión de textos producidos alrededor de dos exposiciones colectivas donde Lamassonne participó: el *II Salón de Arte Joven* (1977) en Cali y el *VIII Salón Atenas* (1982) en Bogotá. De esta forma, se quiere mostrar que la obra de Lamassonne tenía notoriedad en el momento donde exponía y hacía obra y que, en ese sentido, hay un quiebre con los textos académicos de historia del arte en Colombia, ya que estos no dan cuenta del alcance que tuvo su producción artística, que además, sobrepasa el hecho de haber sido pionera del videoarte en Colombia.

La pregunta implícita que alimenta este apartado recae, como se mencionó previamente, en la relación de la escritura sobre arte con su objeto de estudio. Particularmente, cómo analizar la producción de Karen Lamassonne: ¿Qué es necesario tener en cuenta? ¿qué categorías pueden estar presentes al examinar sus obras?: ¿mujer artista? ¿arte feminista? ¿artista latinoamericana? También implica reconocer que la disciplina de la historia del arte no se encuentra aislada de otras prácticas

⁴Bernardo Ortiz. "Crítica y experiencia." (Miniteca, 2008-2009). Disponible en <http://plataforma.miniteca.org/taxonomy/term/23>

e intereses y que, como muchos otros saberes, está atravesada por relaciones de poder y se encuentra permeada por intereses políticos y económicos.

En este caso particular, el trabajo de Griselda Pollock y su interés por una intervención feminista dentro de la historia del arte resulta sumamente significativos. En su libro, *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*, la historiadora y crítica del arte habla sobre una necesidad de una revolución del conocimiento, donde se reconozca la feminidad y el ser mujer como una posición y no como una identidad. De esta manera, se lograrían visibilizar las relaciones de poder: por ejemplo, los términos que nos hablan de una jerarquía de género que tilda todo lo relacionado con lo femenino como lo inferior, lo *otro*. Términos que han permeado la historia del arte, donde sus planteamientos y nociones básicas se fundan en esta lógica. Por este motivo, Pollock señala que darle un espacio a artistas mujeres dentro de esta visión de la Historia del Arte hegemónica y restituir las, no es suficiente. Ella apunta a un giro en el paradigma en el que se ha centrado la historia del arte. En primer lugar, abogando por una pluralización de las historias del arte y reconocer que la historia del arte tiene una historia que, como muchas disciplinas, ha sido formada bajo intereses políticos e ideológicos que se rigen bajo un sistema donde el hombre se sobrepone a la mujer.

La apuesta transdisciplinar de Pollock propone reformular las preguntas, categorías y métodos que se han empleado en el paradigma canónico de la historia del arte, que lleven a cuestionarse los modos en que se han venido abordando sus objetos de estudio. Así, Pollock exhorta nuevas posibilidades de atender el arte que persiga un deseo de la diferencia, que no sea visto de manera categórica, ni como un atributo, ni como una identidad. En este sentido la diferencia es significativa en cuanto a que reconoce las particularidades. Es decir, no sólo su diferencia sexual, sino también su clase social, raza, su locación geográfica y generacional. De esta manera, se rescribe y franquea el modo en que se lee el arte. Se visibilizan también las singularidades de otros actores en la esfera de la historia del arte, como el escritor, el espectador y el lector de arte, y qué ofrecen estos intercambios de perspectivas, posiciones y diferencias a la obra⁵.

⁵Griselda Pollock. *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*. (Nueva York: Routledge, 2003)



I.1 *II Salón Nacional de Arte Joven (1977) y VIII Salón Atenas (1982)*

El *Salón Atenas* era realizado en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y tuvo distintas ediciones desde 1975 hasta 1983. Ideado por Eduardo Serrano, el Salón era un espacio donde convergían las propuestas novedosas de máximo diez artistas que debían tener menos de 30 años de edad. En la versión que participó Karen Lamassonne, también expusieron los artistas Luz Elena Castro, Consuelo Gómez, María Evelia Marmolejo, Daniel Castro, Nadín Ospina, Jorge Pachón, David Izquierdo y Ricardo Gómez.

En el artículo “Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a los años ochenta)”, la historiadora de arte Ivonne Pini hace alusión a los Salones de Artistas como un espacio de discusión y referencia, considerando dichas exposiciones como las más importantes del momento en el arte nacional.⁶ Particularmente sobre los Salones Atenas destaca la controversia y múltiples disputas que desató. Uno de los ejes problemáticos que personajes de dicho periodo resaltaban partía de lo que Serrano anunciaba: que el arte joven era un sinónimo de arte novedoso.⁷ El curador en cuestión era consciente de las repercusiones mediáticas que el evento desencadenaba. En el catálogo de esta edición, Serrano señala:

[P]ara nadie será indiferente el Salón. Todos tomaremos partido. Y en esa capacidad de caldear artísticamente los ánimos, de darles “momentum” a las artes visuales y de obligarnos a participar en los objetivos del arte de hoy, radica la prueba más clara y fehaciente sobre la vitalidad, efectividad e importancia del Salón Atenas.⁸

⁶Ivonne Pini. “Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a los años ochenta).” *Ensayos. Historia y teoría del arte* 10, (2005): 186.

⁷Pini, 192-193.

⁸Eduardo Serrano. *VIII Salón Atenas*. (Bogotá: Museo de arte moderno de Bogotá, 1982): 2.



♦ 2

La polémica generada por la creación del *Salón Atenas* es tratada con mayor profundidad en el acápite “VIII Salón Atenas. Campo del arte, disputas y tensiones” de la tesis de maestría en Estudios Culturales de la Universidad de los Andes titulada *María Evelia Marmolejo: rescate, discurso y representación* escrita por Sonia Patricia Vargas. La autora señala artículos importantes acerca de dicho evento y analiza los puntos ideológicos desde donde venían las posturas de ciertos personajes. Por ejemplo, el punto de vista “moderno” de Marta Traba en contraste con la posición “innovadora” del artista Álvaro Barrios.⁹ Asimismo, confronta este análisis historiográfico con la investigación de Nadia Moreno sobre los conceptos de “arte joven” y “arte novedoso”, tan acertados dentro del debate en cuestión. Para Vargas, siguiendo postulados de Moreno, lo novedoso puede también relacionarse a prácticas artísticas que todavía no han atravesado el discurso académico y que en dicho momento

⁹Sonia Patricia Vargas Martínez. “María Evelia Marmolejo: rescate, discurso y representación.” (Tesis de Maestría, Universidad de los Andes, 2015).

se contraponen a la tradición. “El arte joven”, acoge entonces, aquello que no se sabe cómo definir con precisión.

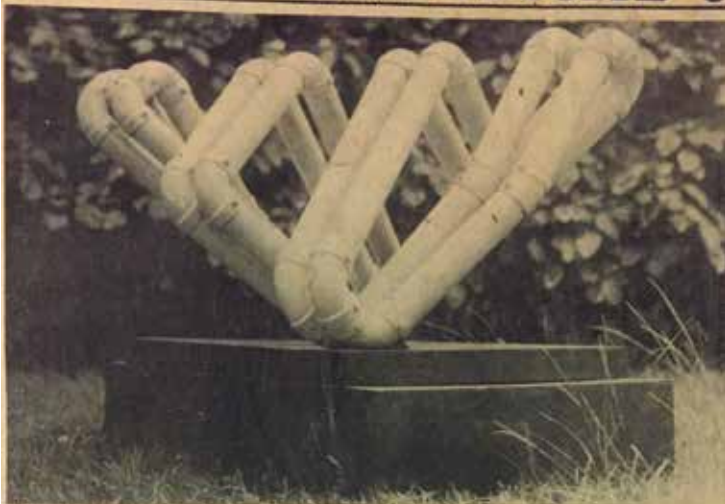


♦ 3

♦ 4

El carácter institucional del *Salón Atenas*, que además de desarrollarse en un museo que obtiene financiación de empresa privada, tiene un peso fundamental dado que puede verse como una manera de institucionalizar el arte contemporáneo. Lo institucional también ocurre con la otra exposición en cuestión realizada en el Museo La Tertulia de Cali: el *Salón Nacional de Arte Joven*. Eso se evidencia en un artículo del periódico *El País* de Cali, donde se menciona: “Cumple así la Tertulia con lo que considera una parte esencial de su programa: renovar el panorama de las plásticas presentando a la consideración del público nombres aún desconocidos o que solamente se conocen en los sitios de su residencia.”¹⁰ En su segunda versión, realizada en el año 1977, participaron 57 artistas con 106 obras. Entre los artistas que participaron, se encuentran Guillermo Cuartas, Gustavo Zalamea, Jorge Mantilla Caballero, Fanny Finckelmann, Margarita Gutiérrez y Alicia Viteri entre otros. La obra que Karen Lamassonne expuso en el Salón fue la acuarela *Despejada* (1977).

¹⁰El País. “Hoy se inaugura el Salón Nacional de Arte Joven.” 10 de julio de 1977, 3.



Esta obra del artista antioqueño Alberto Uribe, forma parte de la exposición del II Salón Nacional de Arte Joven que se inaugura esta noche en el Museo de Arte Moderno La Tertulia. La obra no tiene título pero representa una estructura elaborada en P.V.C. y pintura (Foto EL PAIS-Especial).-

Hoy se inaugura Salón Nacional de Arte Joven

Hoy a las 7:30 p.m. se inaugura en el Museo de Arte Moderno "La Tertulia" el II Salón Nacional de Arte Joven. El primero, que tuvo gran resonancia en el país se efectuó hace cuatro años y algunos artistas de los que hoy ocupan las primeras posiciones en las listas nacionales hicieron sus razones no tienen la oportunidad de ser presentados en galerías o en museos. Cumple así la Tertulia con lo que considera una parte esencial de su programa: renovar el panorama de las plásticas presentando a la consideración del público nombres aún desconocidos o abril. En ella el público podrá observar dibujos, grabados, óleo, escultura, objetos, tapices y fotografía, lo cual le da una gran variedad a esta muestra que se considera de las más interesantes que pueda presentar el Museo. La exposición permanecerá

22

♦ 5

El Salón de Artistas Jóvenes

Foto de Gustavo Echeverri Por Luz Marina Lopez
 El Museo La Tertulia tiene abierto desde hace ya varios días el II Salón de Arte Joven, en el que participan artistas de todo el país, seleccionados previamente por su comité especial.

La muestra inaugura las técnicas de serigrafía, grabado, fotografía, tapices y objetos, como además jóvenes californianos de varias zonas, han tenido la oportunidad de hacerlos conocer y de mostrar a lo que antes se consideraba un campo inexplorado y subestructurado solo por obras sagradas, llamado Museo.

Como Joven, desliza en esta oportunidad algunas de las obras representativas, nacidas al azar y con que ella agradece que son las mejores a las pocas. Tratamos simplemente de destacar, repetimos, por una parte la participación de la juventud y el apoyo del arte joven del país y por otra, la labor del Museo La Tertulia que, al mostrar el arte, logra que una trama subjetiva y más para todo el mundo.

Mercede viene cada año de arte joven y que el año entrante la tendremos otra vez en esta muestra.

"Florencia", Técnica Dibujo a Lápis, de Esperanza Barrera, de Bucaramanga.

"Sin Título", T. Técnica Acuarela, de Jorge Marín, de Cali.

"Cintura con flores", Técnica Lápis, de Misael Flores, de Bucaramanga.

"Florencia, vendadora ambulante", Técnica Litografía, de Virginia Amara, de Popayán.

♦ 6

La misma tensión referente al *Salón Atenas* se presentó en esta exposición. En el artículo “Incierto arte joven”, escrito por Umberto Valverde para *El Pueblo Opina* de Cali, se cuestiona por un lado los criterios de selección de los artistas de la exposición en relación a un supuesto “arte joven” dentro de sus propuestas. Para el autor, la mayoría de obras fueron mediocres y repetitivas, donde podía haber un buen manejo técnico, pero a sus propuestas les faltaba profundidad.¹¹ No obstante, para Clarita Zawadski, en su artículo “Siempre protestar” publicado por el periódico *El País*, el Salón muestra “un espléndido panorama de las Artes Plásticas concebidas para impresionar, protestar, quejar o simplemente dar impresiones estéticas.”¹²

Es importante resaltar la función del curador caleño Miguel González, ya que dedica cuatro artículos en el periódico *El País* desglosando aspectos de la exposición.¹³ En uno de estos, titulado “Dibujo y fotografía”, destaca la obra de Karen Lamassonne y de otros artistas como Guillermo Restrepo, Arbey Arce, Máximo Restrepo y Ricardo Potes por empezar “a manejar los elementos con oportunidad e ingenio.”¹⁴ Lamassonne es mencionada nuevamente en el artículo “Predominio de la trivialidad y de la moda...” escrito por Eduardo Márceles Daconte. De acuerdo con el autor, en términos generales, el *II Salón de Arte Joven* es un salón pobre y a las propuestas artísticas exhibidas les faltaba originalidad. Sin embargo, Márceles Daconte respalda una selección reducida de artistas que según él, se inclinaban en correr riesgos y poseían una buena calidad técnica. Entre esos, se encuentra Karen Lamassonne, catalogando su trabajo como el mejor en el campo de la acuarela. A propósito de su obra, el autor menciona:

Son acuarelas de colores brillantes y luz interior totalizante que proporcionan al conjunto una gama de tonos exóticos y vivaces. La utilización de espejos multiplica el espacio y da a la composición un aire de misterio. Hay en sus obras reminiscencias de un Gauguin criollo deslumbrado por los contrastes colorísticos del trópico embrujado.¹⁵

¹¹Umberto Valverde. “Incierto arte joven.” *El Pueblo Opina* (Cali, Colombia) 20 de julio de 1977.

¹²Clarita Zawadski. “Siempre protestar.” *El País* (Cali, Colombia) 27 de julio de 1977.

¹³Entre esos se encuentra “Salón de artistas jóvenes” (9 de julio de 1977) “Unos que pintan y otros que esculpen” (29 de julio de 1977).

¹⁴Miguel González. “Fotografía y dibujo” *El País* (Cali, Colombia), 30 de julio de 1977.

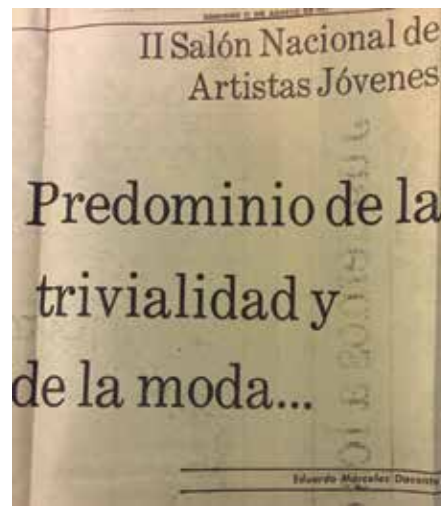
¹⁵Eduardo Márceles Daconte. “Predominio de la trivialidad y de la moda...”, 21 de Agosto de 1977.

Lamassonne considera que quizás en esa época se escribía sobre lo que pasaba en el campo del arte pero no necesariamente analizaban las obras como tal, sobre todo si se era mujer -a pesar de que en la época habían muchas artistas mujeres como Feliza Bursztyn, Beatriz Daza, María de la Paz Jaramillo y Beatriz González-.¹⁶La referencia hecha por Márceles Daconte a Gauguin resulta importante si se tiene en cuenta esta anotación de Lamassonne y la reflexión de Nadia Moreno relacionado al arte joven. La intención de legitimar la calidad de una artista -mujer- joven comparándola con un artista -hombre- ya consagrado en la historia del arte da cuenta del interés por enfatizar la relevancia de una obra contemporánea mediante categorías ya preestablecidas e institucionalizadas del pasado. En ese sentido, se muestra la ambigüedad con la que se enfrentan los críticos del momento al arte “nuevo”, hecho además, por una mujer.

24



♦ 7



♦ 8



♦ 9

¹⁶Conversación con Karen Lamassonne, Abril 9 de 2017.

En este orden de ideas, para analizar las obras de Karen Lamassonne, la investigación propone un punto de referencia que sobrepase una ubicación geográfica determinada. Se formula entonces, un punto de referencia desde lo femenino, que parte a su vez de qué se entiende por femenino y a qué se suele asociar. Desde esta perspectiva, el intercambio de espacios geográficos, de países y ciudades, puede exaltar y ahondar la manera en que se entiende y se aborda lo femenino.

En esta vía, tanto el feminismo como lo político, son más que ejercicios intelectuales, conscientes e intencionales. Se trata de reconfigurar, desajustar, franquear, y trastocar lo que se piensa que está dado de antemano, naturalizado, incluso de un modo no intencional. Al reflexionar sobre lo que puede ser el feminismo y su relación con lo político desde su obra la artista menciona:

Yo no era militante feminista, de pronto son cosas que uno inconscientemente pensaba, inclusive yo hacía cosas que los hombres no hacían. (...)En la época en la que yo trabajaba, el 'arte político' era más obviamente político. Hoy en día la obra mía puede ser política. Pero mi intención no era política. Y de pronto eso la hace más política. La hace más política porque yo era completamente inocente, en mi momento creativo era algo que me llenaba, era algo muy propio. Yo estaba completamente libre en mi expresión creativa. Yo no lo pensaba dos veces. Y sí, la gente a veces sí se sorprendía.¹⁷

Sus obras resuenan con una idea que Carlos Mayolo formula en el documental de Luis Ospina *Todo comenzó por el fin* (2015) que, a la vez, Georges Didi-Huberman desarrolla al referirse sobre la obra de Alfredo Jaar. Ambos hablan sobre la urgencia de las prácticas artísticas – Mayolo desde el cine, Didi-Huberman a la luz de obras como *The eyes of Gutete Emerita* (1996) – como contra-información: un acto de resistencia que oscile entre la implicación y la explicación, alejándose de los regímenes de información y comunicación.¹⁸ De este modo, la obra de Karen Lamassonne se presenta como una contra-información de una concepción de mujer que se naturaliza en su deber ser, dando

¹⁷Conversación con Karen Lamassonne, 9 de abril de 2017.

¹⁸Didi-Huberman, siguiendo postulados de Gilles Deleuze, esboza que en la proliferación de imágenes en la actualidad, se tiende a mostrar en exceso –queriendo explicar y desglosarlo todo– o no mostrar nada –donde prima la censura–, dejando, en ambos casos, al espectador engeguccido. Es decir que el espectador puede elegir entre no querer ver absolutamente nada o ver únicamente clichés. La obra de arte, en ese sentido, “resiste si sabe ver ‘en lo que sucede’ el acontecimiento.” “La emoción no dice ‘yo’.” Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*. (Santiago de Chile: Metales pesados, 2014):40

paso a una configuración del sujeto femenino que rompa con las ideas preconcebidas sobre cómo la mujer se comporta en los espacios íntimos, privados y domésticos.¹⁹ Aquí, la construcción del sujeto femenino y su identidad, en relación a los espacios domésticos, se abre para crear un nuevo horizonte de posibilidades donde esta relación pueda pensarse, sentirse y verse de modos distintos.

¹⁹Es importante en este punto, hacer una referencia al ensayo “Un cuarto propio” de Virginia Woolf, donde señala justamente que la mujer ha sido histórica y culturalmente confinada a los espacios domésticos –la casa familiar– y privados –un establecimiento al que, jurídicamente hablando, no todos tienen acceso–. A pesar de estar en el espacio doméstico y privado, a la mujer se le negó por mucho tiempo la posibilidad de tener un espacio propio. Woolf contrasta que al hombre, se le permitía trabajar a solas en su estudio, mientras que la mujer no tenía un espacio que fuera únicamente suyo. Por lo general debía estar en la sala o en la cocina.



2. Entre lo íntimo y lo político:

la(s) figura(s) de Karen Lamassonne

“De Karen Lamassonne siempre se ha hablado en relación a alguien o algo más,” –menciona una guía del Museo La Tertulia– “claro que sé quién es, porque es como parte de tu historia que te toca tangencialmente. Pero de ella siempre se ha hablado como *la novia de Luis Ospina* o como *parte del Grupo de Cali*. Su obra casi nunca se menciona.”²⁰ Si bien un aspecto muy importante de la vida de Lamassonne fue su relación con “Poncho” –así se refiere cuando habla del director de cine Luis Ospina– y su incursión en el campo cinematográfico fue muy valioso tanto para las películas en las que trabajó como para su producción artística paralela, resulta muy problemático reconocer la existencia de una persona, sus aportes, sus logros o darle visibilidad únicamente en la medida en que esté relacionado a algo o alguien “más que” ella misma. Además, en el caso de Lamassonne estas relaciones siempre se ven referenciadas por figuras masculinas y las implicaciones inconscientes que dicha asociación conlleva sugiere que una mujer (femenina) sólo importa o sólo sale a colación en la medida en que tenga que ver con un hombre (masculino). En contraparte, es relevante tener en cuenta que el primer contacto de Lamassonne con la ciudad de Cali fue incluso antes de que ella conociera a Ospina. La primera visita de la artista a Cali fue para una exposición individual que la artista tuvo en la galería Exposur en el año 1975 y desde esa ocasión había sentido una afinidad muy particular con la ciudad.²¹

2.1. ¿Gestos autorreferenciales o representaciones? Serie *La Casita* (1976-1980)

La serie *La Casita* (1976-1980) recoge distintas pinturas hechas en la casa de la artista en Bogotá, a eso se debe el título de la serie. Es importante mencionar que muchas de estas piezas no tenían un título inicialmente, incluso en esa época no fueron concebidas por la artista como una serie, y que posteriormente Lamassonne o personas cercanas a ella les dieron nombre a algunas obras.²²

²⁰Conversación con Stephany Cortéz, guía del Museo La Tertulia, 30 de Marzo de 2017. (Énfasis mío)

²¹Conversación con Karen Lamassonne, 9 de Abril de 2017.

Las pinturas tienen como común denominador que son acuarelas hechas en espacios cotidianos de una casa; el patio, la habitación, la sala, el baño, la cocina y que la mayoría tienen la presencia humana. Por lo general presenta figuras femeninas en fragmentos y en algunas obras, parte de su cuerpo se ve reflejada en un espejo. De esta serie se seleccionaron dos obras, *Despejada** (1977) y *La espera* (1977).



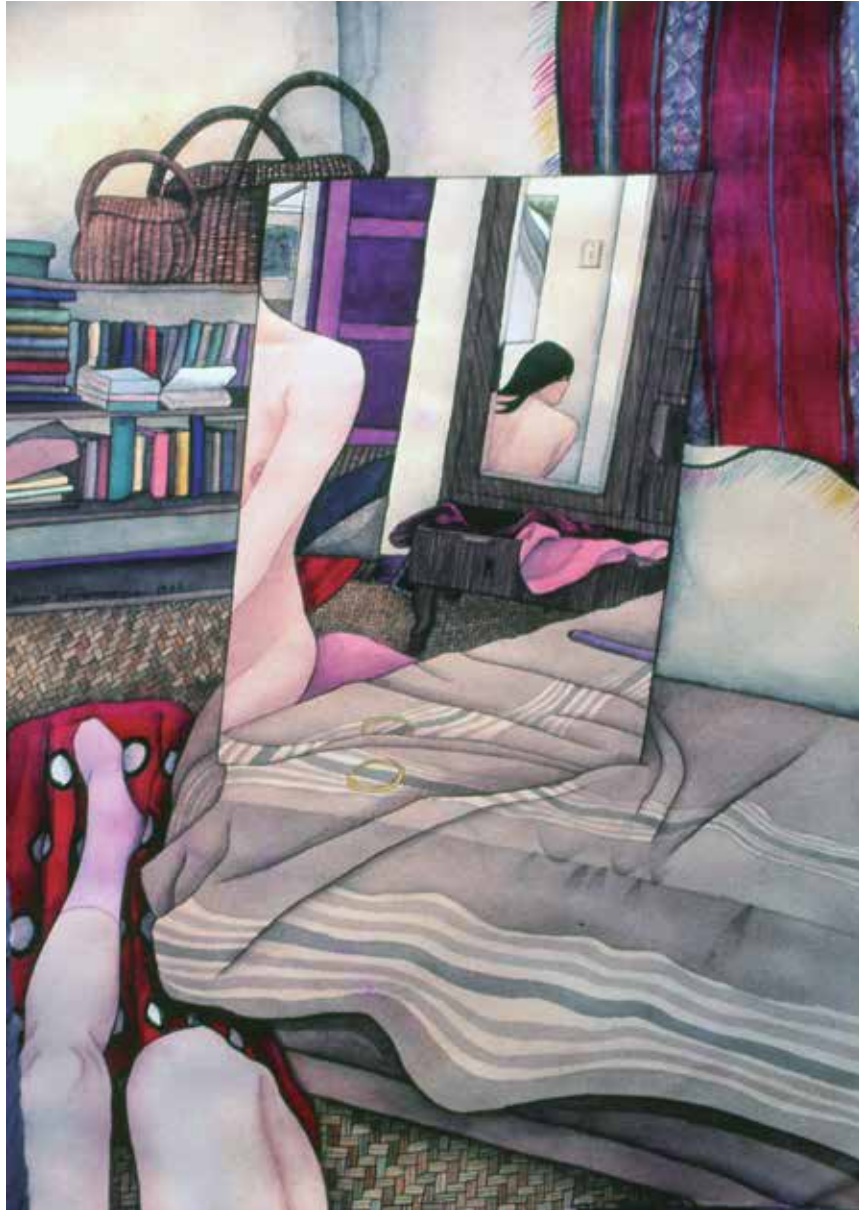
♦ 10

²²Conversación con la artista, 9 de Abril de 2017.

La espera es una acuarela que se encuentra dispuesta en formato vertical. En la parte central superior hay un espejo ovalado, que pareciera tener como marco una bandeja. Esto se deduce de los extremos horizontales del espejo, ya que en cada lado se ve un mango y en él unas cuerdas gruesas; por lo que parece que se utilizó una bandeja y que fue colgado de una manera poco ortodoxa y rudimentaria. Incluso se podría cuestionar si hay efectivamente un espejo o si lo que se ve en el interior es el reflejo de la bandeja como tal.

Ahora bien, en el reflejo de este espejo/bandeja se encuentra un segmento de una figura femenina al lado derecho, apoyada en un alfombra azul, donde también se dispone un teléfono blanco, que toca a su vez un cojín con un tono similar al de la alfombra, pero un poco más intenso y morado. De la figura femenina es posible ver parte de su torso, su brazo, y sus piernas, cruzadas, una apoyada en la otra. Sobre las piernas está una falda roja y el torso está cubierto por un saco color marrón claro. En la parte inferior de la obra hay un baúl antiguo negro, con enchapes dorados y sobre él, una serie de objetos. En la parte derecha podemos ver unos folios y revistas o cuadros. Sobre ellos un sobre de manila con su solapa abierta y al lado de éste unos papeles enrollados. Diagonal a los folios y ubicado hacia la pared, llama la atención un peculiar “florero”, que en realidad es un envase de “Leche El Pomar”. Dentro de él reposan unas flores que tapan parte del espejo y que despliegan su sombra en la pared donde se cuelga el espejo. Las flores son blancas y amarillas, están marchitándose. También se ven pedazos pequeños de papel, un cigarrillo, un cortaúñas, hilos y diapositivas de negativos de fotografía.

*Si bien en su página de internet esta obra tiene otro título -*Through the looking glass*- en una base de datos compartida conmigo por Karen Lamassonne y el artista y curador Andrés Matute se hace referencia a esta obra con este título.



◆ II

Despejada también está hecha en acuarela. En la esquina inferior izquierda encontramos unas piernas blancas con ligeros toques rosas. La persona está sentada en el piso, que tiene un patrón cuadrangular de colores verdes, azules, marrones y crema. Justo debajo de ella hay una manta roja con círculos blancos delineados por una línea negra gruesa. Al fondo se pueden observar unos estantes repletos de libros de distintos colores y tamaños, algunos entreabiertos. Encima del estante donde están dispuestos los libros, se encuentran dos canastos de mimbre. Al lado de la pared se ubica una cortina roja con un patrón de líneas verticales azules oscuras y otros patrones geométricos fucsias,

con patrones en forma de rombo y triángulo. En frente de esa cortina hay un espejo cuadrado que se encuentra encima de un colchón y una almohada. La manta que cubre el colchón es púrpura, de líneas horizontales color crema. En dicho espejo, además de reflejarse la manta, se refleja una pulsera dorada, puesta encima de la manta, un fragmento de una figura femenina y atrás de ella un mueble de madera. Este mueble de madera tiene un cajón entreabierto y un espejo. En éste se refleja la estructura ósea de una figura femenina y una cabellera negra lisa que recae en la espalda desnuda. En el espejo que está encima del colchón se ve la parte delantera de la figura, una parte del cuello, uniéndose con el brazo, la cadera y una parte muy diminuta y sutil del pezón.

Las obras en cuestión comparten un encuadre subjetivo, como si fuera la mirada desde un sujeto con un punto de vista determinado, moldeando la composición estructural de las piezas. Éstas parten de un momento que se dio en “la realidad”, por lo que puede aparecer la pregunta de un posible uso de la fotografía para realizar las pinturas. Esta pregunta se acentúa aún más si se tiene en cuenta la cercanía de Karen Lamassonne al campo de la cinematografía y lo que sucedía en el campo del arte en esa época en Colombia, cuando artistas como Miguel Ángel Rojas, Óscar Muñoz y Ever Astudillo, entre otros, utilizaban fotografías o “stillframes” de películas como punto de partida para sus composiciones. En contraste, Lamassonne no hará uso de la fotografía en sus pinturas hasta finales de la década de los ochenta, en su serie de parejas en espacios públicos de Cali y en la serie *Sueños Húmedos* (1987) donde interviene fotografías con crayola.²³ A propósito de su proceso creativo, la artista cuenta que pese a la hora que fuera, ella, espontáneamente cogía su papel y en ese sitio exacto se disponía a dibujar rápidamente la pieza. De esta manera, es primordial exaltar el rasgo de instantaneidad que cada obra conlleva. La creación de estas obras era algo del momento, no era algo premeditado, estudiado, concebido, analizado. Era un acto impulsivo:

Era registrar un momento, un instante. Algo que yo veía que realmente me conmovía, me emocionaba. Me llenaba, *it would turn me on*. Yo sentía algo que realmente me hacía vibrar. (...) Yo llegaba enrumbada a la casa por la noche y de pronto veía algo y lo tenía que dibujar. Todo era en un instante. Yo sentía que era un santuario. Muchas veces mi trabajo era para registrar.²⁴

²³Esta serie hace parte de la exposición *Frecuencia Doméstica: Tania Candiani, Sandra Llano-Mejía, Karen Lamassonne* en la galería Instituto de Visión. La exposición está desde el 1 de Abril hasta el 10 de Junio de 2017.

Es pertinente traer a colación su bagaje cultural en relación al cine. Éste tuvo presencia desde muy temprana edad en la vida de Lamassonne, ya que cuando pequeña solía ver muchos programas de cine por televisión.²⁵ Esto, sin duda, influyó la manera en que componía sus obras:

Yo estaba armando en mi pintura un cuadro que era un fragmento, de toda una realidad que yo tenía alrededor porque yo no estaba trabajando de una fotografía, yo estaba escogiendo un encuadre de todo esto. Es como si estuviera filmando, ¿no? Escogiendo ese espacio. Yo creo que mi obra fue muy fotográfica aunque yo no estaba utilizando una cámara. (...) Yo sí era como una cámara pero sin estar usando una cámara.²⁵

Lo mismo sucede con el autorretrato. La intención no era dar cuenta de la mujer en tanto Karen Lamassonne como tal. El hecho de que eran autorretratos, además de tener que ver con la cuestión de espontaneidad, se vinculaba a que pagarle a modelos para pinturas implicaba un gasto que Lamassonne no tenía el lujo de darse. Entonces, lo más fácil para pintar figuras humanas, que tanto le interesaban en su exploración artística, era hacer uso de espejos. En ocasiones también pintaba a amigas o seres cercanos. Al respecto Lamassonne comenta: “Yo no sé si en el fondo estaba pensando ‘estoy haciendo un autorretrato’, no. Sino que era por tener una figura dentro de esa composición. Podría ser ‘la mujer’, pero *sucedía que era yo.*”²⁷

A raíz de la cuestión de cómo Lamassonne se pinta, se mira y se (re)construye a través de sus obras surgen ciertos interrogantes: ¿cómo verse a uno mismo *realmente*? ¿hay acaso un sí mismo que ver? ¿de qué modo influye eso en la manera en que percibimos nuestras posibilidades, nuestras potencias, lo que vale y el modo en que nuestro entorno puede apresar o presentar quiebres? El vínculo entre el fragmento y la mirada subjetiva propone una potencia de la desidentificación y el anonimato. El plano subjetivo supone situar al espectador dentro de una experiencia singular, donde el panorama no es mostrado de manera objetiva y completa. Por el contrario, presenta una visión de las cosas desde una perspectiva determinada, parcial, donde el conocimiento de las cosas que

²⁴Conversación con Karen Lamassonne, 9 de Abril de 2017.

²⁵Ibid.

²⁶Ibid.

²⁷Ibid, énfasis mío.

observamos es delimitado, finito. No obstante, es muy pertinente distinguir el hecho de que no hay una presencia de ese rostro que se mira a sí mismo, que observa su entorno y a los otros. Los planos se presentan fraccionados, por mitades, por pedazos. No hay una correspondencia unívoca entre lo que se muestra y quién lo muestra.

En cuanto a que el rostro es siempre la referencia para atrapar un índice de expresividad, se puede hablar de una cierta opacidad afectiva en la obra de Lamassonne. Reconocemos su presencia y la manera en que los cuerpos se apropian de este espacio, pero la obra se rehúsa a ser interpretada en términos afectivos. Aquí se franquea en cierta medida el vínculo entre cuerpo, deseo y afecto y por ende, se presenta una apertura de múltiples significados, ya que las figuras no presentan un cierre totalizante en lo que manifiesta. Esta estrategia de borramiento de los rostros puede asociarse a cómo las relaciones de poder devienen históricamente. Lamassonne revierte este sistema de borramiento que ha operado en discursos, espacios, prácticas hegemónicas, de manera que el anonimato se vuelve un mecanismo emancipante para poder devenir *otro*.²⁸

En este sentido, así Karen Lamassonne se plasme a ella misma, no se puede distinguir de cualquier otra mujer, en cierta medida no representa a nadie en particular. Por este motivo, se puede afirmar que en estas obras de Lamassonne hay también un distanciamiento entre una creación de figuras y una representación. Entonces, no es un esquema compositivo subjetivizante y autoafirmador, sino que su cuerpo pone en duda la relación entre quién figura y para quién figura.

La mirada subjetiva pero a la vez desidentificada anónima, oscila entre la implicación afectiva y la distancia explicativa.²⁹ La imagen sale de su uso representativo e identificador, que implica que el cuerpo pueda sentirse y pensarse de otra manera. La mirada subjetiva y a la vez anónima, singular, una mirada desplazada, alterada con respecto a sus sujeciones, plantea un yo que es otro, otro que escapa a esas prácticas discursivas explicativas. Otro que deviene incesantemente otro, un otro que es flujo. Así como las obras de Lamassonne huyen de estas lógicas representativas e identificadoras,

²⁸Lo anónimo permite, siguiendo a Rancière, formular un “paisaje inédito de lo visible, formas nuevas de individualidades y de conexiones, ritmos diferentes de aprehensión de lo dado, escalas nuevas(...) la política propia del arte en el régimen estético consiste en la elaboración del mundo sensible de lo anónimo, de los modos del eso [cela] y del yo [je], de los que emergen los mundos propios de los *nosotros* políticos.” *El espectador emancipado*, 67.

²⁹Retomando la idea de un arte de la contra-información desglosada por Didi-Huberman en “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”.

se distancian de sus pretensiones informativas y objetivas. En palabras de la artista: “Es un cuerpo, no necesariamente soy yo. ‘Pero esa es usted’ -me decían-. Sí, pero es un cuerpo, es una figura. ‘¿Pero quién es?’ ¡Qué importa!”³⁰

Del mismo modo, se franquea la frontera entre lo que merece ser plasmado en una obra de arte y lo que no. La exploración del sujeto femenino sólo ha valido en la historia en la medida en que se equipara a narraciones mitológicas, que se idealizan o se retratan bajo la mirada y paradigmas patriarcales.³¹ Entonces, la mujer se visibiliza únicamente en tanto que sacada del espacio que le ha sido otorgado, impuesto y sometido históricamente, que es, a la vez, su espacio. La mujer en su cotidianidad no figura y sólo lo hace cuando es observada, por lo general, desde la mirada masculina. Las figuras que Lamassonne despliega no están sexualizadas heteronormativamente ni están allí con un objeto particular. Estas figuras no esperan de manera anticipada alguna reacción por parte del espectador.³²

En este sentido, no se propone que valga la pena únicamente devolverle la mirada a la mujer en tanto que desafiante y siendo equiparada a narraciones ya exaltadas y consagradas, como la venus púdica, sino que la mujer, dentro de su contexto privado e íntimo se visibiliza por su potencia y sus apropiaciones que exaltan la singularidad. El sujeto femenino se re-figura dentro de su entorno y en sus actividades usuales que además, no son homogéneas incluso en su repetición diaria.

Las obras que conforman *La Casita* podrían verse como una comprobación de existencia, que parte de un deseo testimonial, casi como una versión del cogito cartesiano. Es decir, “me pinto, luego existo”. Pero tendríamos que indagar entonces qué sería el *me* de las composiciones, porque el dar cuenta de estos espacios como el baño, la habitación, la cocina es también una forma de hacerlos propios y de desplegar lo que uno “es” en ellos. Sin embargo, en esos procesos de traducción ocurren cambios que distancian las obras de ser únicamente un registro. Al elegir encuadres determinados,

³⁰Conversación con la artista, Abril 9 de 2017.

³¹En su ensayo *Un cuarto propio*, Virginia Woolf narra cómo al buscar libros cuyos contenidos trataran sobre ser mujer, todos eran escritos por hombres.

³²Esto puede diferir por ejemplo, de la *Olympia* de Manet ya que, tanto la postura frontal de su cuerpo como su mirada directa al espectador sugieren, ese gesto desafiante, transgresivo e insinuante donde además se asume que es de antemano un espectador hombre. También se ve presente, el reconocimiento y la alteración de una tradición iconográfica de la mujer mirándose al espejo, en obras como *La Venus en el espejo* de Velázquez.

al dibujar y pintar, ocurre una deformación que distancia a las obras de una pretensión objetiva, informativa o explicativa. En el proceso creativo, se devienen otras maneras de ver a la mujer en relación con su contexto circundante. Con la intención de constatar un momento de la existencia, mediante la ficción –entendida en los términos que Jacques Rancière formula–, sus obras devienen más que un testimonio verídico.³³

Entonces, la obra temprana de Lamassonne sería un arte “testimonial” cuyo propósito más que mostrar “la realidad de las cosas”, hace visible eso que así siempre está a la vista o a la mano, quizás no hemos sabido cómo abordar de un modo que no refuerce una identidad estática, dónde la mujer sólo es o puede ser en la medida en que cumple con lo establecido en los espacios domésticos o cuando sale a ser parte de la esfera pública.



2.2. El umbral entre lo público y lo privado en la serie *Baños* (1976 – 1980)

—
37

El baño es un espejo. Allí siempre somos auténticos. Además es un lugar grato porque allí limpiamos nuestro cuerpo por dentro y por fuera. La higiene es agradable y eso se sabe desde la antigüedad, pues griegos y romanos hicieron de los baños y sus rituales de limpieza todo un ceremonial.

- Karen Lamassonne

La exposición *Baños* consistía en 20 pinturas de acuarela hechas entre Bogotá y Cali, que muestran múltiples escenas cotidianas dentro de diferentes baños. Se ven distintas partes de los ba-

³³“Las estrategias de los artistas que se proponen cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, de hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos. Ése es el trabajo de la ficción. La ficción no es la creación de un mundo opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce. Es el trabajo que produce *disenso*, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarlos con sujetos, la manera en la que nuestro mundo es poblado de acontecimientos y de figuras.” Rancière, 66-67. (Énfasis mío)

ños así como varias acciones que se hacen en él: desde bañarse hasta orinar, o simplemente acercarse al lavamanos u observarse en el espejo. Lamassonne recrea las escenas de modo tal como si el espectador estuviera en el baño –en parte, gracias a una continuidad estilística de ángulos como si fueran planos subjetivos y de la idea del fragmento, como se examinó previamente en la serie *La Casita*–. De esta forma, Karen Lamassonne no nos muestra en sus obras toda la estructura y los componentes que se encuentran en un baño, siempre elige pedazos y escenas. Añadido a eso, da cuenta de las posibles diferencias que pueden haber en los baños. Plasma orinales, bidets, tinas, duchas. Cada escena y cada baño es distinto.

El hilo conductor que modula la serie tiene que ver con estas escenas de la cotidianidad de las cuales no se suele hablar, mucho menos ver o presenciar como *voyeur*. Son actos tan íntimos y a la vez tan recurrentes que pasan desapercibidos, tanto por un componente moral como por su “falta de importancia” ya que son actos que, a la luz pública carecen de valor. Sin embargo, es pertinente resaltar que hay un juego entre lo público y lo privado. Esto sucede en parte porque se enfatiza esta contradicción acerca de que lo que ocurre en los baños es algo que no debe ser visto, comentado y debe ser hecho únicamente en la intimidad. Simultáneamente es algo banal, poco trascendente, justamente porque es algo que se asume que todos hacen pero nadie debe intercambiar sus experiencias al respecto, estas acciones no deberían hacer parte del lenguaje.³⁴ Incluso, los términos recurrentes para aludir o describir alguna acción que le pertenece propiamente al espacio del baño, es de por sí vista de manera peyorativa.

Dentro de la construcción de las obras, Lamassonne pone en evidencia el carácter ambiguo del baño. Como es tan recurrente, no es algo que hagamos únicamente en un espacio que nos pertenezca. Poniéndolo de forma coloquial, no solamente “orinamos” en *nuestro* baño. Esto es revelado en el proceso de composición de las piezas, ya que ella no pinta únicamente en el baño de su casa. En una entrevista con Carlos Duque, Lamassonne dice: “Durante un año entero no hice otra cosa que

³⁴Dentro de la realización de *acápite*, hubo implícito un dilema “moral” ya que las palabras para describir las escenas vistas eran siempre poco formales y muy coloquiales. Esto también corrobora la dificultad de entablar un diálogo “serio” al respecto y trae también la pregunta de por qué no utilizar las palabras con las que nos referimos a esos objetos en su día a día. Esto también tiene que ver con cómo ser “pulcro” en la escritura, con una necesidad, más dentro de los ámbitos académicos, de estar a la altura gramatical, de utilizar palabras apropiadas y acertadas dentro de las disciplinas. Además, el sentir la necesidad de no conceder informalismos en un texto académico.

pedir prestado el baño. Sitio a donde llegaba me iba directo al baño. Pasaba horas enteras sentada en el baño.”³⁵ De esta manera, se empieza a cuestionar entonces dónde empieza el lugar que se considera “público” y dónde termina, así como cuál es la frontera entre lo público y lo privado y qué diferencia a un espacio del otro.

El pintar baños ajenos trae a colación un punto ambiguo sobre una acción que únicamente podemos hacer solos. De acuerdo con Lamassonne, “es el único lugar donde podemos entrar y cerrar la puerta. Es casi el único sitio donde es válido estar solos.”³⁶ En ocasiones, un lugar privado e íntimo



◆ 12

³⁵Carlos Duque. “Karen Lamassonne: Cuando la pintura se mete al baño” *El Espectador: Magazin Dominical* (Bogotá, Colombia), Abril 24 de 1983, 22. (Énfasis mío)

³⁶Conversación con Karen Lamassonne, Abril 9 de 2017.

pueden no ir de la mano, no ser sinónimos. Esto sucede en un baño debido que es un acto sumamente íntimo pero, en ocasiones, se hace en un espacio que no nos es propio y al que quizás nunca hemos entrado antes.

Ahora bien, para revisar particularidades de la serie se eligieron las obras *Medias Rojas* (1979) y *Baños I* (1979). La pintura *Medias Rojas* fue hecha en Bogotá. Desde la parte superior del cuadro se ve parte de una tubería roja y no sé sabe bien a qué componente pertenece o dónde es su desembocadura. Atrás de ésta, vemos parte de una pared cubierta en baldosas blancas. Al ir bajando en la obra, la pared se encuentra con el piso. Éste también está hecho de azulejos pero estos tienen un patrón compositivo de lozas blancas hexagonales que van formando una cuadrícula. Dentro de cada cuadrado formado hay una flor –hecha también por estos hexágonos más pequeños– que tiene un color verde menta, muy cercano al azul. En el piso vemos una caracola, ubicada en la mitad del cuadro y junto a ella una “chupa”.³⁷ En la parte inferior, formando una diagonal hacia la izquierda, se encuentra el regazo de unas piernas semidesnudas. Se alcanza a ver gran parte de la piel blanca de la persona y llegando a las rodillas se ven unas medias de un color rojo intenso y una ropa interior blanca. Sobre la figura de esta composición podríamos asumir, por el hecho de estar sentada y por las prendas que viste, que es femenina. Pero el fragmento retratado no deja abstraer y apuntar acertadamente si es un hombre o una mujer. Es una figura andrógina cuyo contexto espacial nos da señas para tildarla como femenina, pero no se sabe realmente si es mujer.

³⁷El objeto que es comúnmente utilizado para destapar el inodoro cuando no funciona bien.



♦ 13

En la acuarela *Baños I* (1979) la mayor parte del cuadro es ocupado por los baldosines que forman el piso de un baño. Estos son de color blanco, pero se puede ver que cada baldosín hexagonal tiene un tono distinto y se contrastan con una figura formada a partir de azulejos color rosa. En el piso reposa un rollo de papel higiénico, que se encuentra muy cerca de una pared. De la esquina superior derecha emana la espalda de una figura humana. De esta figura también se pueden ver sus brazos, su torso, sus pies y parte de su pierna izquierda, que está doblada. La persona dibujada está desnuda y tiene una posición similar a estar en cuclillas. Está sentada en un bidet, del cual se puede observar sus llaves y su apoyo emergente del piso.

El primer lugar donde se exhibió la muestra fue en el Club de Ejecutivos de Cali, el 22 de

noviembre de 1979. Miguel González, en un texto sobre esta exposición, señala que la obra de Lamassonne agrade tanto en su temática como en su técnica. Asimismo, el curador postula “Karen Lamassonne, se me antoja crítica y humorista, a la manera de Buñuel y por el sendero estrecho del distanciamiento.”³⁸ La sala donde se montó la exposición servía también como un espacio para conferencias o charlas. Tan sólo dos días después de haber inaugurado, Enrique Holguín dio una conferencia para Colseguros y en un momento exclamó “¡No puedo seguir con esas obscenidades colgadas enfrente de mí!” y acto seguido, se descolgaron las obras que componían la exposición. Al contarle al artista Umberto Giangrandi que habían descolgado su exposición, le dijo a Karen Lamassonne: “Es que mijita.. ¿por qué hace eso?” y ella no entendía por qué nadie le había dicho que su obra era atrevida antes de que eso sucediera. Ella no sentía que alguien se podía escandalizar, ya que ni siquiera sus padres decían nada al respecto, al menos no directamente. Una de sus modelos para la serie, una amiga neoyorkina, le insinuó, momentos previos a la inauguración, que esos cuadros podían ser atrevidos incluso para la ciudad de Nueva York. Sobre este suceso, Lamassonne menciona que se sorprendió, pero que le alegró que *algo* hubiera sucedido.³⁹

A partir de este incidente surgieron varios artículos de prensa al respecto. Uno de ellos, fue el de la columna *Sunset Boulevard* de Luis Ospina en Cali, donde se cuestiona por qué sentir asco por plasmar un baño, si incluso ya grandes nombres de la historia del arte como Renoir, Duchamp, Toulouse-Lautrec y David habían incursionado en esta temática. Al hacer una reseña de la exposición en las ciudades donde itineró después, como Medellín y Bogotá, solía nombrarse este acontecimiento. Incluso posteriormente, ese incidente se recordaba: al hablar sobre una exposición que Karen Lamassonne tuvo en 1989 en el museo La Tertulia, Sandro Romero Rey saca a flote el incidente y sobre éste indica que “[d]esde aquel día, me di cuenta que en Karen el escándalo existía a pesar de ella misma.”⁴⁰

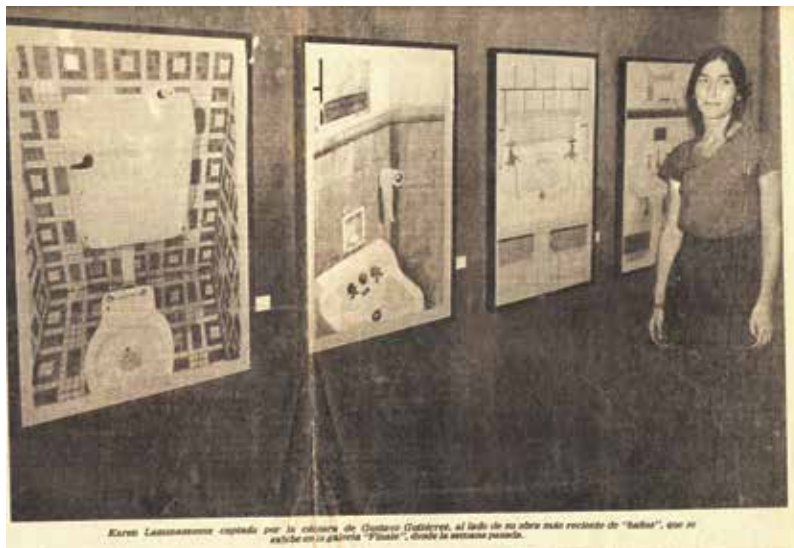
La polémica sobre esta serie no se quedó únicamente con este incidente. Cuando *Baños* fue expuesto en Bogotá, se pone en duda la calidad de las obras de Lamassonne. Esto se ve reflejado

³⁸Miguel González, Catálogo de la exposición “Baños”. Cortesía de Karen Lamassonne y de Andrés Matute.

³⁹Conversación con la artista, 9 de Abril de 2017.

⁴⁰Sandro Romero Rey. “La venida de Karen Lamassonne” *El Espectador: Magazín Dominical*. (Bogotá, Colombia) 23 de Abril, 1989, 12.

en el artículo escrito por Germán Ferrer-Barrera, al comparar la obra de la artista con una obra del artista pop Tom Wesselmann. Para el autor, Lamassonne se copia de la obra *Bathtub* (1963) del artista norteamericano, considerando la serie de *Baños* inauténtica, tanto en su técnica como en su contenido.⁴¹ Tres años después, Carlos Duque vuelve a traer a colación esta comparación y dice “No son los baños asépticos y perfumados de Tom Wesselmann. Los baños de Karen expresan en forma clara y directa su propia intimidad. La intimidad de su piel sin maquillajes ni aguas de colonia.”⁴² Para Duque, la propuesta artística de Lamassonne da cuenta de un acercamiento fidedigno sobre lo que sucede en los baños. Dejando la obra de Wesselman como una imagen idealizada y artificial, mostrando así el “deber ser del baño” y dejando por fuera las múltiples y diversas posibilidades de lo que puede suceder dentro de él.



♦ 14

LO MEJOR
Individuales (Nacional):
 Los dibujos de Ever Astudillo, Oscar Muñoz, Rodolfo Vélez y Lucy Tejada. Las fotografías de Fernell Franco. Los monotipos de Umberto Giangrandi. Las serigrafías de Hugo Zapata. Las pinturas de Ana Mercedes Hoyos. Las acuarelas de Karen Lamassonne., y los aparatos mecánicos de Feliza Bursztyn.
Individuales (Internacional):

♦ 15

⁴¹Germán Ferrer-Barrera. “Notas sin margen: ¿Coincidencia... o plagio?” *El Siglo* (Bogotá, Colombia) 14 de Febrero de 1980, 16.

⁴²Duque. “Karen Lamassonne: Cuando la pintura se mete al baño”, 22.

Entonces bien, retomando las observaciones previamente mencionadas de Miguel González, ¿qué puede tener de crítica y humor piezas como *Baños I* y *Medias Rojas*? También, es muy dicente el hecho de que esta exposición no pasara desapercibida por el señor que menciona Lamassonne. ¿En qué radica la “obscenidad” a la que se refería? En el capítulo “Las desventuras del pensamiento crítico” del libro *El espectador emancipado*, el filósofo francés Jacques Rancière cuestiona y reflexiona sobre obras de arte y lineamientos de ciertos pensadores del siglo XX que han sido exaltados por su carácter “crítico”. Para el autor, lo que para muchos se cataloga como “crítico” consiste en enfrentar al espectador con algo que no sabe ver o mostrarle una realidad que se ignora o no se quiere observar. En este sentido, el presentarle estas imágenes al espectador tiene una finalidad particular, quiere causar un propósito específico en él.⁴³ En contraparte, Rancière postula que no hay evidencia de que el tener conciencia o conocimiento sobre un acontecimiento lleve implícito un deseo por alterar la situación en cuestión. Además, estas tácticas que siguen perpetuando la tradición de la crítica “continúan denunciando una *incapacidad de conocer* y un *deseo de ignorar*. Y señalan siempre la culpabilidad en el corazón de la negación.”⁴⁴ Al continuar reproduciendo esta lógica, se cierra el horizonte de expectativa apuntando a mantener ordenes de sentido inmóviles y fijos, ya que se queda dando vueltas en el mismo círculo. Así pues, salir del círculo implicaría crear un nuevo horizonte de sentido, nuevos preceptos que impulsen a desestabilizar esos modos pre-establecidos de significación, de decir, de ver y de sentir. Al abogar por un cambio de trayectoria, se orienta a la emancipación dentro de un nuevo ensamblaje de lo que se percibe y quiénes perciben nuevos y diversos panoramas de lo posible.

En este orden de ideas, es viable equiparar *Medias Rojas* y *Baños I* como escenas de disenso. De esta forma, la composición de las obras no entraría en una discusión que las cataloguen dentro de un rango de verosimilitud con la realidad o si es un simulacro que reemplaza lo real. Por contraparte,

⁴³Las fallas que revelan obras como las de Josephine Meckeeper o postulados como los de Guy Debord, Jean Baudrillard y Peter Sloterdijk tienen que ver, a los ojos de Rancière, con que el mecanismo utilizado para realizar su denuncia es hecho a costa de reproducir su lógica y señalar su inescapabilidad. Los pensadores previamente mencionados formulan una crítica que indican lo difuso que se ha vuelto en la actualidad, poder distinguir entre ilusión o realidad, entre un simulacro y el objeto real. Se ha llegado al punto de que, como señalaría Heidegger, vivimos en una época del mundo como imagen o, en palabras de Debord vivimos en una sociedad espectacularizada, donde todo se vuelve objeto de consumo y/o mercancía.

⁴⁴Rancière. *El espectador emancipado*, 36. (Énfasis mío)

se estimularía a plantear en otros términos, –a parte de la moral, lo “bien visto” o lo “mal visto”– la manera en que nos relacionamos y concebimos un baño:

Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Por eso, toda situación es susceptible de ser hendida en su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación. Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades.⁴⁵

De esta manera, se invita al espectador a reevaluar sus reacciones frente a las obras, a saber, cómo puede ser posible que algo que el sujeto hace todos los días, el lugar por excelencia donde hay procesos de higiene y limpieza, sea considerado una obscenidad, o por qué un acto tan común, tan familiar para cualquiera y para todos, tan banal, puede ser visto como atrevido. En ese sentido, podría decirse que las escenas de disenso emergentes en las obras se desbordan a ellas mismas, creando campos de disputa, polémica, debate y diálogo que excede a las obras en sí. Esto sucede en tanto que no se trata de comunicarnos en el sentido de que todos pensamos lo mismo sino de pensar de otro modo, de encontrar nuevos modos de decir o de plasmar las cosas. De esa forma, se da lugar a nuevos escenarios de disputa, donde convergen tensiones y posibilidades que difieran de un deber ser. En las escenas en ningún momento se muestran excrementos, ni siquiera fluidos corporales de cualquier tipo como orines o saliva. Tampoco hay una exaltación de los órganos genitales ni de acciones que jueguen explícitamente con una cuestión moral o escatológica, como podría ser masturbarse o incluso vomitar. Gracias a lo que se pone en escena, Lamassonne muestra la variedad de espectros y detalles que acontecen en un baño, que hay más de un acercamiento posible, una variedad de ángulos y distintos puntos de enfoque que no se reducen a catalogar una acción como higiénica o sucia, como apropiada o no. En ese sentido, confronta las posibles contradicciones entre nuestras capacidades afectivas y conceptuales. En otras palabras, se cuestiona qué es apto para ser visto y en qué espacios o, como menciona Lamassonne, por qué para algunas señoras de “alta alcurnia” resulta tan ilógico e indecente colgar un cuadro de un bidet en la sala de una casa.⁴⁶ Es importante recalcar

⁴⁵Rancière, 51-52.

⁴⁶Duque. “Karen Lamassonne: Cuando la pintura se mete al baño”, 22.

que la temática del baño tiene un énfasis pudoroso más acentuado en relación a la mujer y lo que sucede en ese espacio en relación a sus flujos vaginales, particularmente a la menstruación.

Paralelamente, las obras invitan a analizar cómo pensamos y construimos lo “común”. Es decir, qué se entiende al enunciar un espacio común, respecto a qué se define y dónde se ubica éste en relación a lo privado y lo público.⁴⁷ *Baños* puntea hacia una reinención del sensorium común, ya que expone un tejido de experiencias compartidas donde podemos sentir el lugar del otro como propio y sentir nuestro lugar como uno otro. Lo público se vuelve privado y lo privado se vuelve público, tanto al caer en cuenta que en el acto mismo cotidiano que involucra un baño como orinar, se hace uso de espacios públicos, como en expulsar los actos íntimos de su esfera privada y sacarlos a la esfera pública mediante el acto de pintar esas escenas y su posterior exhibición. Lo último también impulsa a plantear que lo privado y lo público no son alteridades radicales. De hecho, pensar a otro como una alteridad total es despolitizarlo porque sería asumir que no nos toca, donde no habría nada en común, donde no podría afectarnos. En ese sentido, las obras de Lamassonne llevarían a postular que lo común también se construye desde lo singular, desde los actos que se realizan en privado. Al moldear las fronteras que alejan y diferencian lo público de lo privado para acercarlas o enfatizar la incertidumbre que en ocasiones traza sus límites, invitarían a repensar lo que está en juego cuando se habla de un ser-en-común.



2.3 *Secretos delicados* (1982) y la experimentación con la imagen en movimiento

Karen Lamassonne comenta que gracias a su incursión en el cine, particularmente al crear el storyboard de la película *Pura Sangre*, llegó a conocer lo que implica hacer un largometraje, las posiciones de la cámara, la postproducción, la edición de sonido y la construcción y deconstrucción del

⁴⁷Es interesante ver el análisis que hace Hannah Arendt de la esfera pública y la privada en *La condición humana*. Sobre lo público, Arendt se refiere por un lado a todo lo que puede ser visto y oído por todos y por otro lado, lo público en tanto que el mundo propio porque es *común* a todos, y puede unir y separar a sus habitantes simultáneamente.

guión. En ese momento, la artista recuerda que estaba empezando a utilizarse el vídeo para rodajes. El caso de la película *Carne de tu carne*, es un ejemplo donde se hace uso del vídeo como herramienta, para ensayar antes de grabar en película. Durante ese rodaje fue que le surgió la idea a Lamassonne para hacer una película y grabarla en una cámara de vídeo. Esta creación fue *Secretos Delicados* (1982).⁴⁸

Ella no sabía si quería ser videoartista hasta dos años más tarde, en Nueva York, donde filmó *Ruido* (1984). No había gente trabajando en ese medio, no había festivales, era difícil saber qué hacer con él. El vídeo se pensó como parte de una instalación, con acuarelas y vídeos.⁴⁹ Durante la grabación del vídeo empezaron a salir cosas de maneras espontáneas y orgánicas. Al respecto su amigo, el escritor Sandro Romero Rey, menciona:

Según cuentas, el asunto nació de la fusión de algunos de sus sueños. Pero todos los que actuamos allí participamos como si se tratase de un film neo-realista. Nos conocíamos demasiado como para no entender que los sueños de Karen eran, a no dudarlo, el punto de partida para sus realidades creativas. Porque sus trabajos, desde hacía mucho tiempo, eran un coctel de pesadillas y vida cotidiana perfectamente articulados, los cuales sólo necesitaban del movimiento del video para que se transportasen a una nueva dimensión de su espíritu.⁵⁰

También mostró parte del storyboard de *Pura Sangre* y 4 dibujos que hacen parte de la serie titulada *24 cuadros por segundo*, donde le rinde homenaje a distintos artistas como Fernando Botero, Santiago Cárdenas y Darío Morales. Estos llevan en su título, el apellido del artista al cual le rinde homenaje. Por ejemplo, el dibujo titulado “a Cárdenas” hace una apropiación de una obra del artista bogotano Santiago Cárdenas (1937). De estos dibujos hay uno que llama la atención por su título “a la masón”, siendo un homófono de su propio apellido. Esta obra da cuenta del humor como un aparato crítico, ya que permite hablar -o en este caso figurar- y desestabilizar ciertas jerarquías, ciertas maneras de acercarnos a temas a los que comúnmente nos referiríamos con sobriedad y formalismos.

⁴⁸La Redhada Colectivo. “Karen Lamassonne”. (Video de Youtube, 22.15 min, septiembre 12 de 2016), <https://www.youtube.com/watch?v=jWtrovGzH-M>

⁴⁹Esta obra se mostrará en septiembre en la exposición *Radical Women: Latinamerican Art 1960 - 1985* en el Hammer Museum en Los Ángeles

⁵⁰Texto escrito por Sandro Romero Rey a petición de la artista. (No publicado)

♦ 16



Secretos Delicados se grabó en Cali y su rodaje duró 3 días. Fue tan corto su rodaje en parte porque la cámara no le pertenecía. La edición del vídeo se realizó en Bogotá. Lamassonne no tiene muchos recuerdos sobre algo particular de este evento, pero sobre el vídeo *Secretos delicados* menciona:

Los *secretos delicados* son un poco eso, ¿no? Son como recuerdos, son cosas que necesitaba sacarme de adentro, como recuerdos o cosas que me dolían, que de pronto me habían impresionado en la vida y al plasmar eso en un vídeo pues le ayuda a uno. Para mí, mi obra es un poco eso, mi expresión social, en el sentido que yo como ser necesito expresar esas cosas que me duelen o que me afectan.

En Cali yo era otra persona.⁵¹

Sobre esta última anotación, Karen cuenta que ahora puede observarse y que parte de ese cambio se debe a la maternidad. Antes hacía las cosas más espontáneamente. Ahora, toma otro tipo de decisiones, se mide un poco más y que “sigue siendo la misma pero en mejor”.⁵² Esos años fueron

⁵¹La Redhada Colectivo. “Karen Lamassonne”. (Video de Youtube, 22.15 min, septiembre 12 de 2016), <https://www.youtube.com/watch?v=jWtrovGzH-M>

⁵²Conversación con la artista, 9 de abril de 2017.

fantásticos, según ella, porque parecen una fantasía. Por los viajes, por los riesgos, por la obra que se produjo. Cuenta también que le alegra el creciente interés sobre su obra, que es como si su obra no hubiera envejecido. Todo lo contrario, siente que ha rejuvenecido dado que de pronto en esa época no la podían entender como hoy en día.



♦ 17



♦ 18



♦ 19



♦ 20

En la primera escena del vídeo se muestra un cuarto donde las ventanas abiertas dejan que la tela de las cortinas se mueva gracias al viento. En un momento, una mujer que se recostaba en la cama parece despertar. Segunda escena: un bidet donde, con un color rojo –similar al del flujo vaginal- se escribe el título de la obra y poco a poco, a medida que se baja el agua, se va borrando y va siendo absorbido por el sifón. Acto seguido, se muestra a un señor cargando una bebé, pero el plano se ve desde una jaula con pájaros adentro. Personas desnudas nadando, una niña pequeña con una mancha roja en su entrepierna moviéndose en una cama. Unas manos femeninas que utilizan un jabón con pelos pegados para limpiarse dentro de una tina. Un plano secuencia de unas baldosas de baño que al cambiar el movimiento de la cámara muestran un espejo que reposa desde el piso y refleja las piernas de una mujer, paralela a un retrete. Se vuelve a mover la cámara y se ven unas cortinas color rosa que dan pie a una ducha, donde aparece regada en el piso una prenda de vestir y una concha. Un corredor y unas escaleras donde personas que visten pinturas y atraviesan el espacio. Cada una de estas escenas se fragmentan y se repiten, sin un orden específico establecido. El dispositivo sonoro que acompaña a las imágenes oscila entre el ruido de ciertas de las actividades que los individuos hacen y ambientación atmosférica de canciones que hacen parte de la cultura popular.



Ahora bien, ¿qué está en juego en esa visión de lo doméstico y lo femenino? ¿Cómo operan estos dispositivos estéticos si se vinculan con una idea de feminidad; en el jabón con pelos, en esa niña que de piernas abiertas, que, –haciéndole una referencia a Courbet– da un giro irónico insinuando que se desarrolló prematuramente? En esos retratos lo que se muestra como un lugar propio, de su espacio y su cuerpo, consiste en un gesto autobiográfico.



♦ 22

Las figuras de Lamassonne, dan cuenta de las relaciones de poder que las afectan, así como de su capacidad de fuga. La cuestión de sutiles gestos de emancipación y apropiación, de romper con una rutina homogénea, esos quiebres por medio de la ficción, proponer una manera de situarse en lo doméstico que no resulta opresiva ni que se asocie a paradigmas esencialistas. Lo privado se suele vincular a lo íntimo –aunque, como se mencionó anteriormente, no siempre son sinónimos– en tanto que es un espacio donde la mujer ha logrado desinhibirse de las regulaciones impuestas por la sociedad y expresar sus pensamientos y sentimientos. Un lugar donde la mujer se despliega a sus anchas y logra dejar de lado las connotaciones sociales que le han sido impuestas en la esfera pública. Lo doméstico sería entonces, un sitio apolítico, asocial, aparentemente neutro. En *Secretos delicados* la yuxtaposición de espacios de lo doméstico y lo cotidiano intercambiándose y mezclándose resul-

ta muy significativo. Poner a circular fragmentos de un baño, darles en cierta medida vida propia, disloca la connotación regular que se inscribe en este espacio. Como un sitio privado, cerrado, fuera de la vista pública, donde además las acciones que discurren allí no deben ser si quiera un tema de conversación. Esta tensión entre la limpieza y la suciedad, la pulcritud y la excreción no son cuestiones que atañen a la luz pública, que se les deba otorgar un sitio en *la polis*, a menos que se relacione con un tema de salud pública.

Al plasmar las actividades mostradas en *Secretos delicados*, –como personas desnudas con pinturas de baños o en patines de dos ruedas recorriendo la casa– se reconoce que lo público y lo privado no son divisiones binarias y opuestas. Gracias a esa exaltación irónica de las acciones que pone en escena el vídeo, se muestra que el espacio privado es de antemano, un espacio público en la medida en que no está inmune a las relaciones de poder ejercidas desde “afuera” y que no es únicamente un espacio de refugio. Lo privado es y ha sido, un espacio de disputa, cargado de violencia y explotación que penetra en las fibras más íntimas del sujeto femenino.⁵³

Tanto en el espacio privado como en el público, opera un sistema de conocimiento que restringe las posibilidades que la mujer tiene de asumirse a ella misma, dirigiéndola únicamente bajo una lógica dialéctica de opuestos binarios. Ésta lógica, sólo puede definirse a ella misma de manera unitaria, estática, homogénea, que tiene que diferir en todo sentido, de lo que se espera de un hombre. Oposición que de antemano está jerarquizada: Hombre–mujer, Superior–inferior, público–privado, actividad–pasividad.⁵⁴

Entonces, más que subvertir o igualar esta relación dicotómica, se rompe este esquema que propone reconfigurar de manera no jerarquizante ni moralizante lo que atraviesa al sujeto femenino y los espacios desde dónde discurre esta discusión, y donde la diferencia no sea asumida de manera peyorativa. Se revalora lo privado, incluso lo pasivo, pero no equiparándolo a su “opuesto” sino repensando

⁵³Griselda Pollock. *Generations & Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*. (Londres: Routledge, 1996): 7.

⁵⁴Como menciona Hélène Cixous: “todo se basa, a través de los siglos, en la distinción entre lo Propio, lo mío, o sea, el bien, y lo que lo limita: luego, lo que amenaza mi-bien (entendiendo siempre por bien sólo lo que es bueno-para-mí) es el otro. ¿Qué es el <<Otro>>? Si realmente es <<el otro>> no hay nada que decir, no es teorizable. El otro escapa a mi entendimiento. Está en otra parte, fuera: otro absolutamente. No se afirma. Pero, por supuesto, en la Historia, eso que llamamos <<otro>> es una alteridad que se afirma, que entra en el círculo dialéctico, que es el otro en la relación jerarquizada en la que es el mismo que reina, nombra, define, atribuye <<su>> otro.” *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. (San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995): 24-25.

cómo estos espacios pueden propiciar un devenir de la identidad que no sea unitaria, ni limitante, ni esencialista, ni estática, ni excluyente. Se invita también a reformular la relación entre cuerpo y deseo, donde los afectos propicien una potencia de alteración de los cuerpos.



Conclusiones

[S]aber no saber, en no dejarse encerrar en un saber, en saber más o menos sólo lo que uno sabe, en saber no comprender, sin situarse nunca más acá. No se trata de no haber comprendido nada, sino de no dejarse encerrar por la comprensión. Cada vez que sabe algo, supone un avance. Enseguida hay que lanzarse hacia el no saber (...)Ver el mundo con los dedos ¿acaso no es eso la escritura por excelencia?

-Hélène Cixous

A la luz de esta investigación y del interés en reflexionar sobre cómo crear una narrativa desde la historia del arte que problematice y ponga en duda la mirada dominante y las consecuencias que eso desencadena, se vio imperativo narrar historias del arte desde lo político para evitar discursos esencialistas y reconocer los efectos –y afectos– del lenguaje dentro del mundo de lo perceptible: revisar sus omisiones, sus silencios y sus lugares comunes. En el estudio de caso de Karen Lamassonne, se podría enfatizar la posibilidad de movilidad dentro de la geografía como una manera de enriquecer los modos de ver, de hacer, de pensar, de decir, de sentir. Asimismo, se ampliaría la concepción de un lugar de pertenencia no visto únicamente desde una nacionalidad sino desde lo femenino. Así, sus viajes y convergencias culturales aumentarían o ampliarían lo que se entiende por femenino.

En contraparte, las prácticas artísticas permiten reconfigurar y reconstruir los imaginarios sociales, proponer otras figuras e imágenes –que pueden eventualmente ser reapropiadas– y nuevos modos de concebir el porvenir, el presente y el pasado. Es por esto que en la obra temprana de Karen Lamassonne se puede examinar una redistribución de lo que se tiene en cuenta, distinto a lo que comúnmente se le suele dar prevalencia, notoriedad o superioridad.

A la luz de los diálogos con las obras elegidas de las series *La Casita* (1976-1980) y *Baños* (1976-1980) y del video *Secretos Delicados* (1982), así como de la conversación tenida con la artista, es posible concluir que las obras de Karen Lamassonne pueden pensarse como ejercicios emancipatorios. Esto es así porque a través de sus creaciones logran exceder y sobrepasar lo que se espera de ella, las expectativas que se tienen de la mujer y de lo femenino. Tanto en las pinturas mencionadas como en el video, es importante vislumbrar la construcción de la identidad en sus retratos mediante la fragmentación y la mirada subjetiva. Resaltar el fragmento y el plano subjetivo como elementos

compositivos exaltan dicha emancipación ya que sugieren una configuración de la identidad que no está ceñida por un orden de sentido o una representación estática y fija, que no restringe las posibilidades de cambio. De esta manera, hay un alejamiento de la noción de representación en tanto que ejercicio mimético que impone una identificación fijadora. Por el contrario, se apuesta a una creación de figuras ya que si bien el punto de partida de la artista es su propia imagen, su reflejo, el crear figuras anónimas –que son simultáneamente autorretratos– permite entablar una relación con la obra que oscila entre cercanía y distanciamiento. Es decir, el sujeto representado puede ser un “yo” pero puede ser también otro. De esta forma, se abren los horizontes y las posibilidades para devenir: devenir–otro, devenir–mujer a través de y en las obras mismas.

Dentro del proceso creativo de la artista es fundamental la relación entre la instantaneidad y la espontaneidad. Es decir, que son obras que no son planeadas y que parten de una elección esporádica de un momento y de un lugar determinado de un espacio doméstico. Es querer enmarcar los actos que pasan desapercibidos dentro de la vida diaria. Ya no se presenta el acto “tradicional” a los que se suele asociar a la mujer, como por ejemplo, cocinando para su familia, cuidando de los enfermos y niños, limpiando el baño o acicalándose para una cita especial. Así, causan una revaloración entre historias o momentos que merecen ser mostrados o narrados y los que no. Ya no se muestra un acontecimiento histórico ni una denuncia social. Las obras de Lamassonne valen por su carácter esporádico y cotidiano, donde incluso no hay algo en particular que contar. Ahora, vale el momento dentro de su instantaneidad, desde el acontecimiento singular y no por su relación con una historia por fuera de la composición.

Las obras también permiten replantear las acciones asociadas al espacio doméstico, íntimo y privado dirigiéndolas hacia una cuestión de lo común y el espacio público. También apuntan a reflexionar sobre la construcción que diferencia a un espacio público de uno privado y viceversa. Sugieren repensar la relación entre lo común y lo íntimo, y lo público y lo privado apuntando a discutir estos términos donde uno no es el opuesto del otro. De esta forma, puede haber una exaltación y singularización de lo doméstico, lo privado y/o lo íntimo donde el juego entre estos posibilita nuevas conexiones y relaciones de sentido entre ellos. Lo mismo sucede con términos que usualmente han sido visto como sus sinónimos, es decir, lo común y lo público o lo íntimo y lo privado. En cada

uno de estos espacios o lugares se encuentra la posibilidad de construir y reconstruir la identidad que disloca un sistema de conocimiento y de verdad, mostrando que éstos son, en todo caso, provisorios y parciales.

En este orden de ideas, la obra temprana de Karen Lamassonne es política en la medida en que propone –de manera no intencional– un nuevo modo de sentir y pensar esos espacios y la relación que establece el sujeto *con* y *en* estos espacios. Las composiciones se fundamentan a partir de indicios, partes, reminiscencias o fragmentos de un “todo”, donde se despliega una voz, un punto de vista desde su singularidad. Las obras claman otro orden de sentido donde el punto imperante no es explicar ni desglosar una situación en su cabalidad.

Es una lástima que, hasta el momento, la producción visual de esta artista ha quedado al margen de la atención de especialistas mientras que las producciones artísticas de otros personajes que hicieron parte la escena artística en Cali durante los 70 y 80, como María Evelia Marmolejo, Ever Astudillo, Fernell Franco, Luis Ospina, Carlos Mayolo y Óscar Muñoz, entre otros, han sido tenidas en cuenta y han sido objeto de estudio e investigación por teóricos y críticos del campo del arte.⁵⁵ Recientemente, ha habido una preocupación por reinsertar y presentar su obra en exposiciones como *Mujeres entre líneas*, *VIS A VIS. Muestra Internacional de Videoarte desde la perspectiva de género*, *Voces íntimas* y próximamente en *Radical Women: Latin American Art, 1960 – 1985*, donde prima la urgencia por darles un lugar a artistas femeninas que, como Lamassonne, han sido dejadas de lado en épocas precedentes. Sin embargo, en ninguna de estas exposiciones hubo la posibilidad de investigar y explorar detalladamente la obra de esta artista. Esto se debe en parte a que todas son exposiciones colectivas y en el caso de *VIS A VIS*, donde se prima la importancia de la entrada de Lamassonne al campo del videoarte, no fue posible realizar una investigación o un catálogo riguroso sobre su obra, ya que el presupuesto era muy limitado porque fue una iniciativa auto gestionada.⁵⁶

Por lo previamente mencionado, vale la pena continuar en un futuro las investigaciones sobre la producción de Karen Lamassonne. Los momentos, situaciones y acciones mostrados en su

⁵⁵Ejemplo de esto son trabajos realizados por María Iovino, Katia González Martínez, María Margarita Malagón y Sonia Patricia Vargas, entre otros.

⁵⁶Helena Martín Franco, curadora de la exposición *VIS A VIS. Muestra Internacional de Videoarte desde la perspectiva de género*. Correo electrónico, Febrero 17, 2016.

obra, así como las diferentes maneras de pensarse y sentirse, –como un sujeto particular y como un anónimo, como espectador y como metáfora– nos invita a pensar el sujeto femenino de modos no–convencionales. Son figuras heterogéneas que apelan a una imaginación –¿política?– para ser completadas, que están allí para aprehender la diferencia entre atender y entender.





Índice Fotográfico

1. Karen Lamassonne. Foto tomada por: Eduardo Carvajal, 1982.
2. Archivo de Karen Lamassonne. Cortesía de la artista y de Andrés Matute.
3. Archivo de Karen Lamassonne. Cortesía de la artista y de Andrés Matute.
4. Archivo de Karen Lamassonne. Cortesía de la artista y de Andrés Matute.
5. Centro de documentación del Museo La Tertulia,
6. Archivo de Karen Lamassonne. Cortesía de la artista y de Andrés Matute.
7. Centro de documentación del Museo La Tertulia,
8. Centro de documentación del Museo La Tertulia,
9. Centro de documentación del Museo La Tertulia,
10. *La espera*, Karen Lamassonne. Bogotá, 1977.
11. *Despejada*, Karen Lamassonne. Bogotá, 1977.
12. *Medias Rojas*, Karen Lamassonne. Bogotá, 1979.
13. *Baños I*, Karen Lamassonne. Bogotá, 1979.
14. Archivo de Karen Lamassonne. Cortesía de la artista y de Andrés Matute
15. Archivo de Karen Lamassonne. Cortesía de la artista y de Andrés Matute
16. *A la masón*, de la serie *24 cuadros por Segundo*. Karen Lamassonne, 1982
17. Fotos durante el rodaje de *Secretos Delicados* tomadas por Eduardo Carvajal, 1982. Archivo de Karen Lamassonne. Cortesía de la artista y de Andrés Matute.

Dirección, Guión: Karen Lamassonne

Fotografía y Cámara: Fernell Franco, Eduardo Carvajal y Karen Lamassonne

Dirección Artística: Karen Lamassonne

Montaje: Fernando Revollo

Fotofija: Eduardo Carvajal

Reparto: Sandro Romero, Fernell Franco, Hernando Tejada, Miguel González,

Carlos Mayolo, Eduardo Carvajal, Sabrina Franco, Claribel Arango y Karen

Lamassonne

Formato: ½", color

Duración: 23 min.

Grabado en Cali y Editado en Bogotá.

Archivo de Karen Lamassonne. Cortesía de la artista y de Andrés Matute.

18. Fotos durante el rodaje de *Secretos Delicados* tomadas por Eduardo Carvajal, 1982. Archivo de Karen Lamassonne. Cortesía de la artista y de Andrés Matute.
19. Fotos durante el rodaje de *Secretos Delicados* tomadas por Eduardo Carvajal, 1982. Archivo de Karen Lamassonne. Cortesía de la artista y de Andrés Matute.
20. Fotos durante el rodaje de *Secretos Delicados* tomadas por Eduardo Carvajal, 1982. Archivo de Karen Lamassonne. Cortesía de la artista y de Andrés Matute.
21. Stillframe de *Secretos Delicados*. Disponible en <http://registrounico.bibliotecanacional.gov.co/content/pioneros-videoarte>
22. Stillframe de *Secretos Delicados*. Disponible en <http://registrounico.bibliotecanacional.gov.co/content/pioneros-videoarte>
23. Fotos durante el rodaje de *Secretos Delicados* tomadas por Eduardo Carvajal, 1982. Archivo de Karen Lamassonne. Cortesía de la artista y de Andrés Matute.



Bibliografía

- Arcos Palma, Ricardo Javier. "La estética y su dimensión política según Jacques Rancière." *Nómadas* 31 (2009): 139-155.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Benjamin, Walter. *El Narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007
- Braidotti, Rosi. "Devenir animal, o la diferencia sexual reconsiderada." En *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Ediciones Akal S.A, 2005.
- Charalambos, Gilles. "Aproximación a una historia del videoarte en Colombia", accedido el 16 de Febrero de 2017, <http://bitio.net/vac/contenido/historia/index.html>
- Cixous, Hélène. "La joven nacida." En *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1995.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y Clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.
- Didi-Huberman, Georges. "La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética." En *Alfredo Jaar. Política de las imágenes*. Santiago de Chile: Materiales Pesados, 2014.
- ----- . *Confronting Images. Questioning the ends of a certain history of art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 2005.
- ----- . *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012.
- Duque, Carlos. "Karen Lamassonne: cuando la pintura se mete al baño." *El Espectador: Magazín Dominical* (Bogotá, Colombia), Abril 24, 1983.
- El País (Cali, Colombia.) "Hoy se inaugura el Salón Nacional de Arte Joven", Julio 10, 1977.
- Fernández Uribe, Carlos Arturo. *Arte en Colombia. 1981-2006*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2007.
- Ferrer-barrera Germán. "Notas sin margen: ¿Coincidencia... o plagio?" *El Siglo* (Bogotá, Colombia) 14 de Febrero de 1980.
- Gil Tovar, Francisco. *El Arte Colombiano*. Bogotá: Plaza & Janés, 1985.
- González Martínez, Katia. *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en la década de los setenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura – Universidad de los Andes, 2015.
- González, Miguel y Franco, Fernell. *Apuntes para una historia del arte en el Valle del Cauca durante el siglo XX*. Cali: Corporación artística Cultural Salamandra del Barco Ebrio, 2005.

- González, Miguel. “Baños”, Museo de Arte Moderno de Cali, Noviembre de 1979, disponible en <http://www.karenlamassonne.com/reviews/banos.html>
- ----- . “Salón de artistas jóvenes” *El País* (Cali, Colombia) Julio 9 de 1977.
- ----- . “Unos que pintan y otros que esculpen”. Julio 29 de 1977.
- ----- . “Fotografía y dibujo” *El País* (Cali, Colombia), Julio 30 de 1977.
- Guerrero, Diego. “MamBo 45 años en unas pocas anécdotas.” *El Tiempo* (Bogotá, Colombia), Junio 22, 2008. Consultado abril 12, 2017. Disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2984755>
- Jaramillo, Carmen María. *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño – Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012.
- ----- . *Mujeres entre líneas: una historia en clave de educación, arte y género*. Bogotá: Ministerio de Cultura – Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2016.
- La Redhada Colectivo. “Karen Lamassonne”. Vídeo de YouTube, 22:15min, Septiembre 12 de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=jWtrovG2H-M>
- Márceles Daconte, Eduardo. “Predominio de la trivialidad y de la moda...” Agosto 21, 1977.
- Martín Franco, Helena. “Memorias. Resumen *VIS A VIS*.” Montreal: 26 de Diciembre de 2016, Documento no publicado.
- Pini, Ivonne. “Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a los años ochenta).” *Ensayos. Historia y teoría del arte* No 10, (2005): 179 - 212.
- Pollock, Griselda. *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*. Londres: Routledge, 1996.
- ----- . *Vision and Difference. Feminism, femininity, and the histories of art*. Nueva York: Routledge, 2007.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.
- Serrano, Eduardo. *Cien años de arte colombiano. 1886-1996*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá – Villegas Editores, 1985.
- ----- . *VII Salón Atenas*. (Catálogo) Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1982.

- Vargas Martínez, Sonia Patricia. “María Evelia Marmolejo: rescate, discurso y representación.” Tesis de Maestría, Universidad de los Andes, 2015.
- Romero Rey, Sandro. “La venida de Karen Lamassonne” *El Espectador: Magazín Dominical*. (Bogotá, Colombia) 23 de Abril, 1989.
- Valverde, Umberto. “Incierto arte joven.” *El pueblo opina* (Cali, Colombia) Julio 20, 1977.
- Zawadski, Clarita. “Siempre protestar.” *El País* (Cali, Colombia), Julio 27, 1977.



Agradecimientos

Karen Lamassonne

Andrés Matute

Laura Quintana

Isabela DiMarco

Centro de documentación Museo La Tertulia

Departamento de Historia del Arte de la Universidad de los Andes

Gracias por toda la ayuda para la realización de este proyecto.

