



«La firma del acta de Independencia, de Cecilia Porras»
Fuente: Colección Museo Histórico de Cartagena

Visionarias de la perspectiva de género en el arte contemporáneo del Caribe colombiano

Visionaries. Of the Visual and Performative in the Contemporary Art of the Colombian Caribbean
Visionárias. Do visual e performático na arte contemporânea do Caribe colombiano

Alexa Cuesta Flórez
Colectivo La Redhada
(Cartagena, Colombia)
laflorcuesta@gmail.com

Este artículo hace parte de la investigación curatorial producto de la Beca Héctor Rojas Herazo 2013 —otorgada por el Observatorio del Caribe y el Ministerio de Cultura—, que fue realizada en Cartagena entre agosto y diciembre de 2013. El documento completo está dividido en dos partes; las dos versiones han sido revisadas y reducidas para su publicación en textos académicos. El escrito que sigue corresponde a la primera parte de la investigación. La segunda, titulada «Visionarias. De lo visual y performático en el arte del Caribe colombiano», hace parte del libro *Todos me miran. América Latina y el Caribe desde los Estudios de género*, editado por Mercedes Ortega y Julio Penenrey.

doi:10.11144/Javeriana.mys21-42.vpga

Resumen

La perspectiva de género en el arte del Caribe colombiano se puede contextualizar con el movimiento feminista planetario. La comparación se establece en las creaciones de mujeres artistas de esta región, ya que subvierten, manifiestan y revelan con denotada libertad expresiva, no solamente sus inquietudes intimistas, sino toda una serie de cuestionamientos a las condiciones que culturalmente se le han impuesto a la mujer en el Caribe. Son dos generaciones diferentes; las primeras, analizadas en esta entrega, pueden ser catalogadas como pioneras de la perspectiva de género en el arte colombiano. Las segundas, consolidan problemáticas en apuestas individuales, de manera diaspórica y cada vez más comprometidas con el movimiento social de mujeres. En ambos casos lo hacen a través de las artes visuales, audiovisuales, performáticas e híbridas. Estamos ante artistas vanguardistas, de las artes visuales y performáticas en el Caribe colombiano; preferimos llamarlas, en ambos casos, visionarias.

Palabras clave

artistas pioneras del Caribe; perspectiva de género en arte; artes visuales y feminismo; *performance* Caribe

Abstract

Gender perspective in the Colombian Caribbean art can be contextualized within the worldwide feminist movement. The comparison is established in the artwork of female artists from this region, as they subvert, demonstrate, and reveal with poignant expressive freedom, not only their intimate concerns, but a whole series of questions to the conditions that have been culturally imposed on women in the Caribbean. They come from two different generations. The first generation, analyzed in this installment, can be defined as the pioneers of gender perspective in Colombian art. The second generation consolidates issues through individual pledges in a diasporic way and increasingly committed to the social women's movement. Both generations do this through performative, hybrid, visual and audiovisual art. These are avant-garde artists of the visual and performative art in the Colombian Caribbean. We prefer to call them, in both cases, visionaries.

Keywords

Pioneering Artists from the Caribbean; Gender Perspective in Art; Visual Arts and Feminism; Caribbean Performance

Resumo

A perspectiva de gênero na arte do Caribe colombiano pode se contextualizar com o movimento feminista global. A comparação estabelece-se nas criações de mulheres artistas dessa região, pois subvertem, manifestam e desvelam com denotada liberdade expressiva, não apenas as suas inquietudes intimistas, mas toda uma série de questionamentos às condições que culturalmente já foram impostas sobre as mulheres no Caribe. Trata-se de duas gerações diferentes; as primeiras, analisadas nesta entrega, podem ser classificadas como pioneiras da perspectiva de gênero na arte colombiana. As segundas, consolidam problemáticas em apostas individuais, de maneira diaspórica e cada vez mais comprometidas com o movimento social de mulheres. Em ambos os casos fazem-no através das artes visuais, audiovisuais, performáticas e híbridas. Estamos ante artistas vanguardistas, das artes visuais e performáticas no Caribe colombiano; preferimos as chamar, em ambos os casos, de visionárias.

Palavras-chave

artistas pioneiras do Caribe; perspectiva de gênero na arte; artes visuais e feminismo; performance Caribe



De las artes plásticas a la visualidad y performatividad: perseverando en la identidad de género o inmersas en una perspectiva de género intimista

Cuando nos referimos a las categorías de *artes plásticas*, *artes visuales* y *arte performático*¹ hacemos alusión a una diferenciación de las disciplinas en el estudio de la praxis artística contemporánea, alejándonos de la historicidad lineal (arte premoderno, moderno o postmoderno), para centrarnos en el análisis de la relación del sujeto-artista con diferentes cuestionamientos socioculturales. Las artistas investigadas no son ajenas a la fluctuación interdisciplinaria; por el contrario, se valen de ella a la par que consolidan una obra cargada de significación en la temática de la perspectiva de género, la cual se transversaliza o se permea entre las diferentes disciplinas sin menoscabar su calidad o su rigor artístico.

En esta misma dirección, al desligar las prácticas visuales de la forma de percepción visual como metodología de análisis de las obras de las artistas investigadas (obra temprana y tardía), asumimos el riesgo de desglosar un poco más la conceptualización de lo visual en el arte, desde la praxis artística, y lo que significa su relación directa con la realidad. Intentamos, así, hablar desde las prácticas de la visualidad contemporánea, tales como las artes visuales (fotografía y videoarte) y las artes performáticas (*performance*, *body art*, *happenings*, arte de acción, etc.), estableciendo una diferencia de forma mas no de contenido con las artes plásticas tradicionales, las cuales también se pueden analizar desde lo visual, pero haciendo una clara distinción entre la imagen real presentada y la re-presentada.² Así, el estudio de las obras se propone entonces desde el campo post-histórico o contemporáneo alusivo a las nuevas tecnologías de

presentación de la *realidad*, aquellas que utilizan medios tecnológicos de captura real en donde el factor tiempo, el espacio y la experimentación juegan un papel importante, dando paso a las hibridaciones o fluctuaciones interdisciplinarias. Lo constatamos en algunas obras de las que considero pioneras de la perspectiva de género en el arte colombiano y por supuesto del arte de la región Caribe: Cecilia Porras y Delfina Bernal.

La firma del Acta de independencia de Cecilia Porras: primera justificación

Aguzar la mirada sobre un lienzo conmemorativo fue el mayor detonante de los postulados que sostienen esta investigación. Al observar con detenimiento cómo aparecen el nombre y apellido de la artista *Cecilia Porras* (Cartagena, 1920-1971) en la hoja en blanco que representaba el Acta de Independencia de Cartagena, en el cuadro del mismo título —de dimensiones 200 x 204 cm, sin datar, expuesto de forma permanente en la sala dedicada a la historia de la ciudad, en el tercer piso del Museo Histórico (Figura 1)—, se fue develando ante nuestros ojos una clara metonimia del acto independentista proclamado por esta ilustre artista. Nos encontramos posiblemente ante un hecho identitario y revolucionario en el arte, bajo la perspectiva de género del Caribe colombiano; Cecilia³ firma el cuadro en la hoja en blanco del acta; punto de luz que compone el espacio pictórico. La artista narra de manera realista el mismo instante en que la Junta Suprema de Gobierno, presionada por los hermanos Gutiérrez de Piñeres y demás próceres ilustres, esperaba su turno para firmar el acta, aquel 11 de noviembre de 1811, en el Palacio de la Proclamación.

1 El arte performático también se encuentra inmerso en el concepto de artes vivas (Body Art, Arte de Acción, Performance, Happenings, etc.). Así mismo, el arte performático se desliga del área de las artes escénicas, de lo teatral, del monólogo, de las tablas, de la escenografía, etc.

2 Keith Moxey, «Los estudios visuales y el giro icónico», *Estudios Visuales*, n.º 6, <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm> (consultado el 6 de enero de 2014).

3 De aquí en adelante las artistas se mencionarán por sus nombres y no por sus apellidos, ya que algunas de ellas utilizan diferentes apellidos de casada en el transcurso de sus carreras profesionales o deciden utilizar el apellido materno.



Figura 1.
La firma del acta de independencia
Cecilia Porras
Ca. 1963-1964
Óleo sobre tela
200 x 204 cm (detalle)
Colección Museo Histórico de Cartagena

Tal descubrimiento motivó comenzar la redacción de este escrito bajo la perspectiva de género, propuesto como temática en la praxis artística contemporánea de las artistas investigadas. Así, toda la investigación se sustenta en el análisis de la versatilidad técnica como motor de ideas artísticas basadas en los cuestionamientos a las culturas impuestas, y encaminadas a consolidar la perspectiva de género en el arte del Caribe colombiano, bajo el lema de la libertad de expresión y las identidades de género o sexuales.

Problematización y contextualización sociocultural

Antes de iniciar la descripción de las obras de las artistas que harán constar las hipótesis planteadas en el proyecto de investigación, como pioneras y visionarias de la perspectiva de género en el arte del Caribe colombiano,⁴ se hace necesario situar en contexto el tema del movimiento social de mujeres en Colombia y en especial en la región Caribe; el subtema del feminismo en las artes y, por otro lado, aludir de manera crítica al acontecer de los diferentes campos del arte en esta región.

4 Tal cual lo reflejamos en el proyecto de investigación presentado para optar por la beca concedida en el mes de agosto del año 2013.

Según Socorro Ramírez,⁵ dos etapas precursoras son destacables en el plano del feminismo colombiano en la primera mitad del siglo XX:

La primera etapa, entre 1930 y 1943, es de toma de conciencia colectiva y de construcción de los primeros espacios feministas. La lucha fue entonces por el derecho de la mujer a administrar los bienes, por su independencia económica dentro del matrimonio, por el acceso a la educación secundaria y universitaria, así como a los cargos públicos. La segunda etapa, la de la lucha por el voto, se desarrolló entre 1944 y 1948 y constituyó el auge del movimiento. Esta vez en tanto sufragistas pusieron en cuestión la ausencia de su voz, de su voto y de su condición de ciudadanas. Para reclamar su participación en la vida política, presionaron desde las barras de la Cámara e hicieron giras educativas por todo el territorio colombiano. Surgieron diversas organizaciones y se realizaron dos Congresos Nacionales Femeninos, el primero de los cuales tuvo lugar en 1945 [...].⁶

En la segunda mitad del siglo XX, se dieron algunos procesos socioculturales y políticos que han permitido a las mujeres ocupar espacios, otrora prohibidos, como el del derecho al voto desde el 1ero de diciembre de 1957, hecho documentado en un video de archivo recuperado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.⁷ Se recuerda igualmente

5 Luz del Socorro Ramírez Vargas (Neiva, 1954), postdoctorado, Institut des Hautes Études de l'Amérique latine (IHEAL), Universidad Sorbonne Nouvelle, París III. Primera candidata a la presidencia de Colombia, en 1978, con una plataforma de reivindicaciones feministas. Investigadora del Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Colombia. «En 1978, a sus 24 años, Socorro se lanza como candidata a la Presidencia. La campaña fue una tribuna de denuncia política y de planteamientos, como la despenalización del aborto, la libre opción sexual y los derechos de los homosexuales», Luz Jaramillo Campo, «Socorro Ramírez», *Semana*, <http://www.semana.com/especiales/articulo/socorro-ramirez/75393-3> (consultado el 9 de enero de 2014).

6 Socorro Ramírez, «Las precursoras colombianas del feminismo», *Mujer/Fempress: Red de Comunicación Alternativa de la Mujer*, n.º 121 (1991): 12.

7 Las imágenes corresponden al Noticiero *Actualidad Panamericana*, que entre 1956 y 1972 presentó información nacional e internacional bajo la dirección de Álvaro Escallón Villa. Los registros fueron filmados

que, en la agenda de la Asamblea General de la ONU de 1967 (Resolución 2263 XXII, Asamblea 7 de noviembre de 1967) se acoge la Declaración sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer, lo cual abrió el camino para la igualdad de derechos, premisa importante para que en las décadas del setenta y del ochenta se abriera paso el más grande movimiento social de mujeres en este país.

Según Doris Lamus,⁸ el feminismo en Colombia tiene una segunda oleada (1975-2005), en la que los cuestionamientos a la vida privada de las mujeres salen a la luz pública como movimientos sociales: «La trasgresión fundacional con la cual las mujeres emprenden este proceso, tiene lugar en la década de los años 70, en el contexto de la revolución de lo cotidiano, de lo privado y lo íntimo, la cual inaugura un feminismo subversivo, antisistémico, radical y crítico del patriarcado y las instituciones que lo sustentan».⁹

Si enfocamos el lente hacia el movimiento feminista propuesto por mujeres del Caribe colombiano, destacamos el importante aporte de las del sector rural. Estas mantuvieron un alto historial de reclamación por los espacios culturales y por sus derechos civiles y ciudadanos ligados a la tenencia de las tierras y la lucha obrera-sindical. Se recuerda, por ejemplo, a la célebre María Barilla, activista sinuana nacida en Ciénaga de Oro en 1887, quien es descrita por la investigadora Yusmidia Solano:

La combinación de su compromiso social con su alegría y capacidad de goce, expresada en su exquisito, rítmico y majestuoso baile, hicieron de esta mujer un símbolo de mujer sinuana y por extensión de la mujer popular costeña. Ella fue propagadora y partícipe de grandes gestas libertarias triunfantes de los oprimidos de las sabanas de Córdoba y protagonista principal de la creación y extensión del porro como música cadenciosa, vivencial y melodiosa...¹⁰

Se reconocen los años 20 del siglo XX como la época insigne para la conquista de nuevos espacios culturales, comunicacionales y políticos por parte de mujeres de esta región. Una barranquillera fue «la primera locutora del país, Emma Revollo Samper, en la Voz de Barranquilla en 1929».¹¹ Las primeras periodistas, Carolina Viña de Vives y Amira de la Rosa, remitían por esos años sus columnas al *Diario del Comercio*.¹² Amira, poetisa y escritora, fue igualmente «la primera mujer diplomática, al ejercer como consejera cultural de Colombia en España por cinco años».¹³

Los retratos más contundentes sobre la situación socioeconómica y cultural de la mujer barranquillera de los años cuarenta y cincuenta los encontramos, por ejemplo, en los escritos literarios de la barranquillera Marvel Moreno, que en su vida real pasó de ser reina del Carnaval de Barranquilla, en 1959,¹⁴ a escribir cuentos y novelas bajo la perspectiva de género en un amplio repertorio libertario y crítico sobre la mujer de la élite barranquillera y el condicionamiento sociocultural impuesto a esta, del cual la autora pretende exorcizarse:

¿De dónde habían sacado el cuento de que el acto sexual debía ser para ellas fuente de placer? ¿Cómo, con sus órganos atrofiados? ¡Ja!, las teorías, todas las conocía y de todas se reía. Freud, su historia de la mujer normal, la sensibilidad pasando del clítoris a la vagina.

en 35 mm y se encuentran en el archivo de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, http://www.youtube.com/watch?v=Z_8JgeZ0d4 (consultado el 13 de octubre de 2013).

8 Doris Lamus Canavete, nacida en Barranquilla, cursó estudios de Sociología en la Universidad Autónoma del Caribe en Barranquilla; de Maestría en Ciencias Políticas en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO, Quito, y de Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Quito, Ecuador. Profesora titular del Instituto de Estudios Políticos de la Universidad Autónoma de Bucaramanga. Feminista y activista.

9 Doris Lamus Canavete, *De la subversión a la inclusión: movimientos de mujeres de la segunda ola en Colombia 1975-2005* (Bogotá: ICANH, 2010), 13.

10 Yusmidia Solano, *Regionalización y movimiento de mujeres. Procesos en el Caribe colombiano* (San Andrés: Ed. Universidad Nacional de Colombia - Sede Caribe, 2006), 68.

11 Solano, *Regionalización y movimiento de mujeres*, 60.

12 Solano, *Regionalización y movimiento de mujeres*, 69.

13 Solano, *Regionalización y movimiento de mujeres*, 69.

14 En la actualidad, ser reina del Carnaval de Barranquilla constituye un espacio reservado a las hijas de familias de la élite barranquillera.

Maricadas, sólo eran maricadas. Él, Álvaro Espinoza, con toda su experiencia, no había encontrado jamás el primer caso. El órgano silencioso seguía siendo silencioso toda la vida. Porque la naturaleza lo había querido así. Porque la mujer podía engendrar cumpliendo en esa forma su destino de hembra humana sin necesidad de pasar por el orgasmo. Un orgasmo que nacía y moría en la perversión. La única manera de provocárselos era a través de caricias manuales... o bucales, precisó Álvaro Espinoza con una repentina contracción de asco. Se necesitaba ser un degenerado para llegar a esos extremos, haber perdido todo respeto de sí mismo. Pero ya se lo decía su padre cuando él hacía su primer año de medicina: las mujeres son como los negros, si les aflojas las riendas se te desbocan.¹⁵

En la década de los años setenta, figuraron las denominadas *mujeres de perrenque*; siguiendo a la investigadora Solano, mujeres rurales que «se caracterizaron por tener mucha fuerza, capacidad de lucha, decisión y coraje, además de una capacidad de trabajo casi inagotable que les permitió afrontar los más variados trabajos y actividades». ¹⁶ Ellas han sido parte fundamental del histórico movimiento social de mujeres a nivel regional, en un completo panorama activista, trabajando desde la colectividad a finales de esta década convulsa: «[...] en Barranquilla Grupo Amplio de Mujeres (GAM); en Cartagena la Organización Feminista La Mujer, en Sincelejo, Ovejas y Montería el grupo Combate Mujer, en Santa Marta y Valledupar mujeres militantes pertenecientes al PSR (Partido Socialista Revolucionario)». ¹⁷

Pese a este panorama favorable, el contexto Caribe se sigue definiendo como históricamente patriarcal, sexista, tradicionalista, conservador y clasista, y aún hoy, en pleno siglo XXI, se perfila de manera hostil para el desarrollo de cualquier personalidad librepensadora, crítica y progresista.

Todo este esfuerzo de nuestras antecesoras en el campo cultural y político puede resultar en vano e invisibilizado si el *microchip*

sigue inserto en la perpetua visión androcéntrica y patriarcal de la historia reconocida como occidental. Así, volviendo a los campos que nos corresponde analizar, las premisas hegemónicas siguen condicionando a las artistas plásticas y visuales de esta periferia Caribe, quienes deben traspasar las barreras descritas anteriormente y seguir en la lucha constante para mantener visibles sus producciones en la esfera pública. Ellas reflejan en sus creaciones las vicisitudes inherentes a su condición. En pleno siglo XXI, las mujeres artistas del Caribe colombiano siguen sin ser las protagonistas de la literatura artística, como sí sucede con la representación masculina. Se sigue obstaculizando el conocimiento sobre su aporte y se niega la reformulación de su inclusión en los diferentes movimientos socioculturales.

¿De dónde puede venir esta exclusión? Al parecer, desde la Ilustración (siglo XVIII), cuando se decide categorizar por periodos de evolución el pensamiento humano, incluida la creación artística, con lo cual nacen las áreas pertenecientes desde entonces al campo de las ciencias sociales o humanas: la historia del arte, la estética, la teoría del arte y la crítica. Sin embargo, la figura o rol de la mujer creadora, prácticamente sigue desaparecida de la escena artística desde aquellos relatos, tal cual lo describe Griselda Pollock:

Las palabras lo revelan todo. Cuando queremos rendir homenaje hablamos de los *vieux maîtres*. No existe equivalente femenino de esta expresión. Si decimos *vieille maîtresse*, las connotaciones son de todo un género. Esta diferencia es muy reveladora: la MUJER, es decir el sexo. La asimetría entre el *maître* evocando las nociones de poder, de dirección, de autoridad, de respeto, y la *maîtresse*, evocando aquellas de sexualidad ilícita, de dependencia, de servicio, y de cuerpo traduciendo una decisión estructural dentro de la cultura en general, inscrita en el seno mismo del lenguaje. Esto tiene como consecuencia inmediata la ausencia aparente de mujeres pintoras en los grandes textos de historia del arte, y más grave aún la imposibilidad de inscribirlas.¹⁸

15 Marvel Moreno, *Algo tan feo en la vida de una señora bien* (Bogotá: Pluma, 1980), 147-148.

16 Solano, *Regionalización y movimiento de mujeres*, 69.

17 Solano, *Regionalización y movimiento de mujeres*, 81.

18 Griselda Pollock, «Historia y política. ¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?» *Feminisme, art et histoire de l'art*,

Es desde ese momento historicista cuando el artista genio-blanco-anglosajón aparece en la cúspide del arte occidental, arrullado por el poder cultural institucionalizado; contratado por burgueses, la curia o la aristocracia, o rescatado por mecenas o investigadores. Así, durante siglos sigue siendo figura predominante en los estudios e investigaciones histórico-teóricas y críticas.

Paralelamente, la mujer artista es invisibilizada y relegada al estatus de aprendiz, musa, consorte, modelo o, máxime, productora de obras de corte *femenino*: «La creatividad masculina dependía de la existencia de patrones en los que lo femenino era, ora una musa, ora una mujer niña, ora un prostituta, ora una diosa, pero nunca un sujeto pensante».¹⁹

Las nuevas historiadoras, críticas y teóricas del arte feministas (Pollock, Deepwell, Fernández Cao, Kordero, Sáenz)²⁰, que plantean la falta de visibilidad de la obra de mujeres artistas en los diferentes campos de la cultura, comienzan a determinar como necesaria y urgente la inclusión, en sus investigaciones, de temáticas inherentes al condicionamiento del rol femenino impuesto por las culturas occidentales patriarcales, señalando que solo desde la perspectiva de género se puede develar las imposición hegemónica y/o masculinizante en la cultura occidental:

Hemos evidenciado y hemos tratado de restituir lo que se había robado a las mujeres: su capacidad de crear, de plasmar y de interpretar, su potencial creativo, su existencia, y, lo que es más importante para nosotras: su legado artístico que abre puertas a una historia del arte que no las elimina, sino que al in-

cluir las amplía y revisa en profundidad los conceptos básicos sobre la cual se sustenta.²¹

Esta falta de visibilidad se proyecta sobre el arte de la periferia, fuera de la institucionalización de la cultura, como una pandemia degradante. En el Caribe colombiano se siguen excluyendo las prácticas artísticas bajo la perspectiva de género de cualquier campo del arte. Este hecho es perpetuado por la falta de crítica de arte regional y local, la nula teorización y la indiferencia del mercado. A esta problemática se debe sumar el hecho de que el arte de esta región sigue en una etapa premoderna, anquilosada en prácticas tradicionales de representación figurativa, tendientes a promocionar los clichés culturales del folklore costeño.

Es el momento de recordar que, desde los años setenta, el feminismo global ya se enfrentaba al sistema de las artes: las mujeres artistas anglosajonas en colectivo se dieron cuenta del orden patriarcal y sexista que existía en las instituciones culturales:

Colectivos de mujeres artistas se posicionaron en la esfera pública; ya, en el frente de batalla contra todo tipo de hegemonía patriarcal, lo personal pasó a ser político; contra las instituciones museísticas estuvieron; W.A.C (*Women's Action Coalition*) o *Guerrilla Girls*; en avenidas principales.

Las *performances*/protestas de *The Feminist Art Workers* contra las violaciones de mujeres, las guerras y el catolicismo machista, en zonas marginadas socialmente; la gran exposición de mujeres artistas afrodescendientes y su apuesta por el arte comunitario en *Where We Act. Black Women Artist* en Harlem; las obras teatrales de *Spiderwoman Theatre*; las escenificaciones de *The Lesbian Art Project*, los murales denunciando las maquilas de Judith Baca. Todos estos eventos pueden dilucidar el grado de implicación de lo sociopolítico en sus obras.²²

Campos del arte en el Caribe colombiano: panorama arribista y poca apuesta

Hacia los años cincuenta del pasado siglo se inauguraron los museos de arte moderno en el Caribe colombiano: MAMC

<http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm> (consultado el 13 de enero de 2014).

19 Juan Vicente Aliaga, *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX* (San Sebastián: Nerea, 2010), 21.

20 Griselda Pollock, *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte* (Buenos Aires: Fiordo, 2013); Katy Deepwell, *Nueva crítica feminista del arte: estrategias críticas* (Madrid: Cátedra, 1998); Marian L. Fernández Cao, coord., *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* (Madrid: Narcea, 2000); Karen Cordero e Ina Sáenz, comp., *Crítica feminista en la teoría y la historia del arte* (México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007).

21 Deepwell, *Nueva Crítica feminista*, 14.

22 Alexa Cuesta Flórez, «Feminismo, género o reivindicación en el arte del Caribe colombiano: Colectivo La Redhada», *Revista Brasileira do Caribe*, n.º 24 (2012): 430-431.

(Cartagena) y MAMB (Barranquilla). Sus excelsas colecciones de arte latinoamericano y del Caribe se consolidaron tras exposiciones colectivas que premiaron obras novedosas de artistas locales, nacionales y latinoamericanos. Ello fue posible gracias al aporte de cultores extranjeros ilustres, como el crítico y curador cubano José Gómez Sicre, agregado de la OEA, quien según el investigador Alessandro Armato apostó por el arte más novedoso de los años cincuenta del pasado siglo XX: «[...] los artistas colombianos estaban muy bien situados en el panorama de la plástica latinoamericana moderna, sobre todo porque Grau y Obregón le habían abierto a Colombia las puertas de una estética propia e independiente».²³

Sin embargo, las directivas mantienen hoy por hoy la premisa arribista de no querer apostar por el arte contemporáneo local y regional. Es decir, no se toman riesgos ni posturas críticas. Se basan en la falta de rigurosidad de las creaciones locales o regionales por el simple hecho de no contar con la visibilidad suficiente en los circuitos nacionales o internacionales. Se dejan influenciar por la cada vez más marcada e institucionalizada mercantilización del arte en la determinación de lo que se expone en sus paredes.

Es un círculo vicioso inconcebible en pleno siglo XXI, que se convierte en una brecha abierta, absurdamente instaurada y permitida por los curadores y las juntas directivas.

Por su parte, las academias o escuelas de arte del Caribe colombiano, hoy convertidas en facultades o institutos universitarios, siguen resistiéndose de manera obtusa a los cambios de paradigmas que ofrecen las prácticas artísticas contemporáneas. Los contenidos de los pensum académicos son anacrónicos frente a las nuevas tecnologías de expresión y a la interdisciplinariedad o hibridación

que caracterizan al arte actual.²⁴ Resultan exiguos igualmente los contenidos programáticos en historia del arte con énfasis en el Caribe o Gran Caribe en los currículos de las carreras de artes plásticas.²⁵

La historia del arte del Caribe se encuentra en ciernes, y se destacan pocos libros publicados;²⁶ entre ellos: *El arte del Caribe colombiano*, de Álvaro Medina;²⁷ del mismo autor: *Poéticas visuales del Caribe colombiano al promediar el siglo XX: Leo Matíz, Enrique Grau, Alejandro Obregón, Cecilia Porras, Nereo, Orlando «Figurita» Rivera, Noé León*;²⁸ y, finalmente, *El arte en Cartagena a través de la Colección del Banco de la República*,²⁹ de Isabel Cristina Ramírez Botero.³⁰ Pese al oscuro panorama de la historia del arte regional, hay que exaltar, igualmente, la existencia de textos de investigación publicados con rigurosidad, como: «Caribe espléndido. Las artes plásticas del Caribe colombiano al promediar el siglo XX», de Álvaro Medina;³¹ «Ar-

23 Alessandro Armato, «La "primera piedra": José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla», *Revista Brasileira do Caribe*, n.º 24, (2012): 389.

24 Por ejemplo, las cátedras de *performance* o de expresión corporal son inexistentes, en tanto que las clases de videoarte no cuentan con los equipos necesarios; aun así los/as estudiantes más talentosos recurren a diferentes estrategias para sacar adelante sus intereses por estas áreas.

25 A la fecha de la primera escritura de este texto (2014), seguía su curso la primera cohorte del programa de Maestría en Historia del Arte de la UNIBAC (Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar), antigua Escuela de Bellas Artes de Cartagena, en convenio con la Universidad de Antioquia. El plan académico no incluye en su pensum el estudio del arte del Caribe colombiano, ya que el profesorado proveniente de la región antioqueña no es especializado ni en el arte del Caribe ni en el del Gran Caribe.

26 Lastimosamente no podría incluirse aquí el libro *Los recursos de la imaginación: artes visuales del Caribe colombiano* (Bogotá: Panamericana, 2008/2010), de Eduardo Márceles Daconte, pues es poco riguroso; tiene errores de edición y hace falta articulación entre los capítulos.

27 Álvaro Medina, *El arte del Caribe colombiano* (Bogotá: Panamericana, 2000).

28 Álvaro Medina, *Poéticas visuales del Caribe colombiano al promediar el siglo XX* (Bogotá: Molinos Velásquez Ed., 2008).

29 Isabel Cristina Ramírez Botero, *El arte en Cartagena a través de la Colección del Banco de la República* (Cartagena: Banco de la República, 2010).

30 Reconocemos la labor investigativa de la historiadora de arte Isabel Cristina Ramírez Botero; sus artículos, conferencias y ponencias han ayudado a armar poco a poco la memoria histórica de las artes de dos ciudades, Cartagena y Barranquilla.

31 Álvaro Medina, «Caribe espléndido. Las artes plásticas del Caribe colombiano al promediar el siglo XX», *Aguaita*, n.º 15-16 (2006-2007): 91-110.

tes visuales del Caribe colombiano», de Eduardo Márceles Daconte;³² «Cecilia Porras: un hito de ruptura en las artes plásticas en Cartagena a mediados del siglo XX»,³³ de Isabel Cristina Ramírez Botero; «El arte como idea en Barranquilla»,³⁴ de Álvaro Barrios; «La crítica y la literatura de arte en el Suplemento del Caribe de Barranquilla (1973-1979)»,³⁵ de Danny González Cueto, y «La fotografía como documento histórico. El rescate de la memoria visual del siglo XX en el Caribe colombiano»,³⁶ de Danny González Cueto y Antonino Vidal Ortega, entre otros.

Por otro lado, la crítica de arte contemporáneo regional o local es débil luego de un espléndido devenir propiciado, en los años setenta y ochenta, por las tertulias y discusiones de colectivos como el *Grupo 44* en Barranquilla, publicadas en la separata «Suplemento del Caribe» del *Diario del Caribe*:

La contribución del Suplemento es parte fundamental de la historiografía crítica de las prácticas artísticas que emergieron en el Caribe de Colombia durante los años sesenta y setenta, pero también fuente primordial para reconocer las dinámicas culturales de dos décadas inmediatamente posteriores a su proyección, desde 1980 hasta el término del siglo XX.³⁷

En el campo de las investigaciones curatoriales prevalece el apoyo centralizado del Ministerio de Cultura, ante las apuestas independientes y alternas. Las primeras,

con mejores presupuestos, apoyo institucional y, por ende, mayor visibilidad a nivel nacional, siguen contaminadas de exotización y complacencia estética-formal, cada vez más tendientes a la globalización unicista de un supuesto pensamiento Caribe, y no al estudio consciente de la diversidad o riqueza visual y crítica, lo que daría pie a múltiples líneas de investigación ligadas, quizás, a la etnicidad, lo popular, el territorio ancestral y cultural, el medioambiente, la diversidad sexual y/o la perspectiva de género.³⁸

Todo lo anterior nos hace reflexionar sobre las verdaderas razones que tienen artistas de esta región para decidir emigrar a otras ciudades del país o al extranjero en búsqueda de un mejor futuro para sus creaciones o por intereses académicos y profesionales. Reconocemos, así, el aspecto diaspórico del arte del Caribe colombiano. Las mujeres artistas caribes al emigrar inician un nuevo proceso de tecnificación o reconsideración de las prácticas artísticas aprendidas en el lugar de origen,³⁹ sin embargo, no renuncian a sus temáticas personales, debido al fuerte arraigo que mantienen con sus contextos psicogeográficos.

Las rupturas o cambios de paradigmas en las artes se dan por periodos históricos en Colombia.⁴⁰ Si en los años cincuenta el paradigma fue el arte moderno o

32 Eduardo Márceles Daconte, «Artes visuales del Caribe colombiano», *Magazín Dominical/El Espectador* [Bogotá], 4 de agosto, 1985, 11-14.

33 Isabel Cristina Ramírez Botero, «Cecilia Porras: un hito de ruptura en las artes plásticas en Cartagena a mediados del siglo XX», *Memoria y Sociedad* 16, n.º 33 (2012): 100-119.

34 Álvaro Barrios, «El arte como idea en Barranquilla», *Re-vista del arte y la arquitectura en Colombia*, n.º 2 (1978): 23-24.

35 Danny González Cueto, «La crítica y la literatura de arte en el Suplemento del Caribe de Barranquilla (1973-1979). Un estudio aproximativo de su desarrollo en el Caribe colombiano». *Memorias X Seminario Internacional de Estudios del Caribe «En el Bicentenario de la Independencia de Cartagena»*, 2011, 228-238.

36 Danny González Cueto y Antonino Vidal, «La fotografía como documento histórico. El rescate de la memoria visual del siglo XX en el Caribe colombiano», *Memoria Visual del Caribe colombiano*, 2006, http://ylang-ylang.uninorte.edu.co/MemoriaVisual/doc_mvu.pdf (consultado el 4 de enero de 2014).

37 Danny González Cueto, «Crítica, prensa y arte en el Caribe de Colombia: debate desde la periferia (1973-1979)», *Revista de Historiografía*, n.º 19 (2013): 128.

38 Como las tres exposiciones bajo la perspectiva de género coordinadas por el Colectivo La Redhada: *Intritus. Género, Identidad y Poscolonialismo en la obra de mujeres artistas del Caribe colombiano* (sala de exposiciones AECID-CFCE, Cartagena, noviembre 4 a diciembre 9 de 2010); *Correcciones Marginales* (sala de exposiciones Studio XX, Montreal, abril 11 a mayo 2 de 2013; en itinerancia en Cartagena, sala de exposiciones AECID-CFCE, Cartagena, 2 al 29 de noviembre de 2013); *Vis a Vis. Muestra internacional de videoarte bajo la perspectiva de género* (Museo Histórico de Cartagena, 15 al 17 de septiembre de 2016; Alianza Francesa de Cali, 3 al 7 de octubre de 2016).

39 «En tanto mujeres artistas migradas a países del Norte se les sigue identificando como pertenecientes a culturas menores, involucradas o infra-tecnificadas», Cuesta, «Feminismo, género o reivindicación», 450.

40 «Con hito de ruptura se entiende la posición de ciertos actores sociales que han operado como pioneros y que desde sus ideas y acciones y obras inauguraron un camino de modernización de las artes y las letras en un determinado contexto», Ramírez, «Cecilia Porras: un hito de ruptura», 103 (nota a pie de página 9).

abstracto, en los setentas y ochentas lo fue el arte conceptual, que cuestionó los modos de hacer y sus nuevos significados (se incluía la fotografía). En la primera década del siglo XXI, las artes visuales, performáticas y multimediales, como puntos de inflexión, son determinantes para sintonizar las praxis artísticas de la periferia (lo local y lo regional) con las nuevas realidades del arte contemporáneo en una esfera global (nacional, internacional) hoy por hoy hipermediatizada por las redes sociales y el ciberespacio.

Las artistas presentes en esta investigación manifiestan y revelan con denotada libertad expresiva, no solamente sus inquietudes intimistas, sino toda una serie de cuestionamientos a los condicionamientos que culturalmente se le han impuesto a la mujer del Caribe colombiano. Utilizan las artes visuales, audiovisuales, performáticas e híbridas, cosechando los frutos de la más completa sub-versión feminista.

El arte moderno en Colombia, un punto de inflexión para el reconocimiento del rol de la mujer artista: el caso de Cecilia Porras, pionera de la perspectiva de género en las nuevas prácticas artísticas

Artistas plásticas reconocidas como pioneras del movimiento moderno en el arte de Colombia de los años cincuenta: Lucy Tejada, Cecilia Porras y Judith Márquez, quienes se posicionaron en los circuitos del arte en sintonía con las nuevas tendencias socioculturales. Tendencias proclamadas como iniciáticas del arte moderno en Colombia y propagadas por la pléyade de críticos emigrados,⁴¹ que encontraron en nuestro país un lugar para anidar sus creaciones literarias más arriesgadas, dando pie a la primera ruptura con las tendencias academicistas impartidas desde las escuelas de arte de

41 Hablamos de la argentina Marta Traba, del austríaco Walter Engel, del polaco Casimiro Eiger, del uruguayo Eugenio Barney Cabrera y del cubano José Gómez Sicre, entre otros.

entonces.⁴² Estas artistas fueron mencionadas por la nueva crítica en igualdad de derechos a la libertad de expresión que sus colegas varones, con lo que se descartaba o alejaba de una buena vez la tendencia tradicionalista de clasificar las obras de mujeres artistas en el ámbito de lo *femenino*. Lo confirma el pie de foto de la primera página del artículo «Tres pintoras colombianas en la Unión panamericana», de 1960, en el que Cecilia ya manifestaba: «No creo en una discriminación sexual, hay arte o no lo hay».⁴³

Igualmente, encontramos en esa misma época comentarios críticos contra lo *femenino* en el arte, por ejemplo, cuando la crítica Marta Traba se pronunciaba en el artículo «Pintoras colombianas», de 1957, sobre el prejuicio de seguir llamando a la pintura realizada por mujeres como *pintura femenina*: «[...] prejuicio en el cual se confunde el concepto de lo *femenino* con cierta fragilidad, superficial y carente de fuerza, capaz de manipular con gracia lo que el talento masculino transforma con vigor original».⁴⁴

Ocurre lo mismo, aunque de modo menos enfático, con el que quizás es uno de los primeros libros dedicados por completo a la labor de mujeres artistas en Colombia, titulado: *Pintoras colombianas contemporáneas* (1959), del crítico vienés emigrado, Walter Engel, en el cual resaltó la labor de las mujeres artistas que en su momento estaban descollando en el panorama del arte moderno en Colombia:

Me volvería interminable al enumerar aquí a todas las pintoras que exhibieron sus producciones en Bogotá

42 Estas fueron muy defendidas por grupos de historiadores y escritores criollos e hispanistas, conservadores y católicos, que tenían acceso a los diferentes estamentos del poder hegemónico en la moral, el Estado y la cultura de este país.

43 «Tres pintoras colombianas en la Unión Panamericana», *Cromas*, N.º 2237 (1960), <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1080244/language/es-MX/Default.aspx> (consultado el 7 de enero de 2014).

44 Marta Traba, «Pintoras colombianas», *Lecturas dominicales, El Tiempo*, <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1080517/language/es-MX/Default.aspx> (consultado el 18 de noviembre de 2013).

durante los últimos años. Basta recordar que entre los admitidos al XI Salón en 1958, se encontraron veinticuatro mujeres. A las artistas de talento y constancia les debe llegar su día. En arte contemporáneo, nadie es dueño de la última palabra, ya que la valoración definitiva queda reservada al juicio retrospectivo del futuro.⁴⁵

El crítico se refiere a Cecilia Porras como una artista reconocida en el circuito cultural de la capital del país, gracias, por un lado, a la acogida de cultores y artistas del Caribe residenciados en Bogotá y, por otro, a la férrea voluntad de la artista de exponer sus creaciones en los diferentes espacios culturales capitalinos. Engel destaca el arrojo de la artista: «[...] muchos habían sospechado que la hija de una aristocrática familia cartagenera se dedicó al estudio de la pintura para pasar el tiempo [...] en Bogotá. La exposición [muestra individual, Galería El Callejón, en 1955] desvirtuó por completo tales sospechas. El talento de la joven artista era evidente».⁴⁶

El arte del Caribe colombiano de entonces se debatió entre una raigambre tradicionalista y ultraconservadora y otra moderna, abstracta y progresista. Según Isabel Cristina Ramírez Botero, el contexto de Cartagena para el denominado *arte moderno* en la primera mitad del siglo XX era: «bastante pobre e inactivo».⁴⁷

El padre de Cecilia Porras, el historiador, conservador e hispanista, Gabriel Porras Troconis, la indujo a seguir los designios del arte academicista, aquel que según él «recurre a un idealismo cristiano de corte neoplatónico».⁴⁸ Los primeros *actos de independencia* de la artista enfrentaron a la cultura hispanista del Caribe, impuesta por la élite ilustrada de Cartagena en pleno siglo XX.⁴⁹

En diferentes encargos, la artista ilustró la historia de la independencia de Cartagena, incluyendo la propia. Recordemos, por ejemplo, la estampación de su firma en la hoja en blanco en el cuadro *Firma del acta de independencia de Cartagena* tal cual lo describimos en el apartado «*La firma del Acta de independencia* de Cecilia Porras: primera justificación». Este hecho se recalca en otro lienzo-mural, de 211 x 596 cm, perteneciente a la misma colección del Museo Histórico de la Ciudad Heroica, denominado *Personajes históricos de Cartagena* [S.F]⁵⁰ (Figura 2); la artista dispone de tres espacios compositivos que resumen la historia de Cartagena en tres momentos expositivos: la Conquista, la Colonia y un tercero en el que se ilustran las gestas de independencia de Cartagena; a la derecha del cuadro, nos encontramos ante una clara alusión al cuadro de Delacroix *La Libertad conduciendo al pueblo* (1830); alegóricamente, el cuerpo de la mujer, vista desde el primer plano, se posiciona al frente y vestida de blanco, aclamando la victoria independentista al lado de la bandera de Cartagena. El retrato que sustenta la representación de la libertad es, sin lugar a dudas, el autorretrato de la artista.

turas constitutivas del mundo urbano cartagenero, tales como la africana y la indígena. Inclusive otros historiadores fueron más lejos en el objetivo de desconocer la condición caribe de la ciudad. El historiador Gabriel Porras Troconis la llamó "Cartagena hispánica", designación que no sólo desconocía u ocultaba las contribuciones indígenas y africanas a la conformación de la sociedad y el imaginario cartageneros, sino que además desconocía las singularidades de lo popular-español, un elemento central de la cultura popular caribe de Cartagena», Jorge García Usta, *Cultura y competitividad: ¿Cómo reforzar la identidad caribe de Cartagena?* (Cartagena: Observatorio de Caribe, 2005), 15.

50 El cuadro hace parte de la colección del Museo Histórico de Cartagena sin acceso al público. Para la primera exposición de arte local con el tema de las fiestas de Independencia fue prestado por el Museo de Arte Moderno de Cartagena a la muestra CAVCA.16: *Arte Novembrino: memorable, independiente y festivo*, llevada a cabo del 12 al 22 de noviembre de 2016 en la sala de exposiciones temporales del MAMC. Se trataba de una exposición colectiva organizada por el Consejo distrital de artes plásticas y visuales, con la curaduría de la suscrita; gracias a la exhibición el cuadro salió, por primera vez, a la luz pública. Se cree que fue realizado entre 1963-1964, por la misma época de *La firma del acta de independencia*.

45 Walter Engel, *Pintoras colombianas contemporáneas* (Bogotá: Imprenta del Distrito Especial, 1959), XI.

46 Engel, *Pintoras colombianas*, XI.

47 Ramírez Botero, *El arte en Cartagena*, 19.

48 Ramírez Botero, *El arte en Cartagena*, 19.

49 «La élite cartagenera con pretensiones hispánicas rechazaba esta designación tanto porque proponía un nuevo estatus a la importancia de España en la historia y la identidad futura de la ciudad como porque implicaba la revaloración de las otras cul-



Figura 2.
Personajes históricos de
Cartagena
Cecilia Porras
Ca. 1963-1964
Óleo sobre tela
211 x 296 cm (detalle)
Colección Museo
Histórico de Cartagena

Fue en Barranquilla y Bogotá, y no en su ciudad natal, donde Cecilia gozó de un reconocimiento a su tenacidad como mujer y como artista hecha a pulso, en un contexto cultural dominado por ilustres varones, artistas y cultores. Estos la fueron incorporando a las actividades culturales, en franco sentido igualitario, debido a la inclusión de la mujer en los diferentes ámbitos socioculturales; de un lado, gracias al entendimiento colectivo de la nueva praxis plástica-modernista y, de otro, por las enriquecedoras tertulias culturales propuestas por el *Grupo de Barranquilla*.⁵¹ Todo esto hace parte del proceso de modernización de Colombia, según lo explica Isabel Cristina Ramírez: «La inserción social de la mujer y la definición de nuevos roles es un elemento determinante en los procesos de modernización del país».⁵²

Cecilia hizo parte de la entrada del *arte moderno* en Colombia, desde su ruptura con los modelos hegemónicos del arte academicista hasta su muerte temprana en 1971; pasó de la copia de estampas ilustradas de obras renacentistas, barrocas o neoclásicas, retratos, bodegones y paisajes realistas a un lenguaje pictórico propio y experimental, en el que, por un

lado, asimilaba las nuevas corrientes internacionales abstraccionistas y cubistas y, por otro, profesaba un sentido claramente definitorio del verdadero rol del/la artista frente a su contemporaneidad:

[...] me insinúan que abandone las nuevas tendencias y vuelva a pintar paisajes relamidos y caras bonitas sin tener en cuenta que el artista no es un ser aislado, sino que vive, sufre y trabaja en un mundo convulsionado e inestable.

Si el arte contemporáneo refleja toda esa angustia, esa desorientación del momento, no es culpa del artista que para ser sincero tiene que situarse dentro de su época, del momento que vivimos.⁵³

Cecilia no solo logró con sus pinturas y dibujos el alto posicionamiento de ser pionera del arte moderno en Colombia a la par de sus colegas caribes, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Nereo López, entre otros y otras. Lo hace también como mujer artista que reconoce su independencia de género desde la plástica, en insignes obras que traslapan la perspectiva de género con la constante búsqueda en las tecnologías de expresión artística de esa época, manifestadas en las firmes posturas de sus autorretratos al óleo y dibujos a tinta, así como en la serie de ilustraciones sueltas que realiza para la revista *El Observador*. Dibujos cuestionadores de la rancia moralidad impuesta a la mujer colombiana de *buenas*

51 Conformado por Álvaro Cepeda Samudio, Ramón Vinyes, Gabriel García Márquez, Enrique Grau, Alejandro Obregón, Alfonso Fuenmayor, German Vargas, Orlando 'Figurita' Rivera, Nereo López y Cecilia Porras.

52 Ramírez Botero, «Cecilia Porras: un hito de ruptura», 103.

53 Julio Núñez, «Autorretrato por Cecilia Porras», *Suplemento del Caribe, Diario del Caribe* [Barranquilla], 12 de abril 12, 1981, 16.



Figura 3.
Cecilia Porras, disfrazada de hombre caimán, es expulsada por Efraín Ponche de La Cueva
Nereo López
Ca. 1958
Fotografía analógica B&N seriada
Colección Archivo Fotográfico «Nereo López», Biblioteca Nacional

maneras y costumbres, como si fuera una condición femenina *per se*.⁵⁴ Cabe resaltar que lo anterior no habría sido permitido si los diferentes protagonistas de otros campos artísticos, como la crítica de arte, no se hubieran manifestado a favor de estas nuevas tendencias.

Podemos afirmar que Cecilia es igualmente visionaria del arte performático bajo la perspectiva de género, en primera

instancia por romper esquemas impuestos por la sociedad Caribe desde su vida privada; tenía un matrimonio atípico; le gustaba salir a espacios frecuentados por artistas varones, como bares de *mala muerte* y tabernas, con quienes departía largas tardes y noches; usaba pantalones y trajes de baño poco convencionales; fumaba en público, etc. En segunda instancia, por sus controvertidos actos en reuniones sociales, propios de su carácter histriónico, el cual comenzaba donde terminaban su timidez y su silencio, características estas de su personalidad, pero no de lo que fue capaz de expresar a través de sus famosos disfraces, como bien la anota Germán Vargas:

Perdía todas sus inhibiciones y suspendía todos sus silencios cuando se disfrazaba. Era entonces una mujer distinta. Gozaba, era dichosa disfrazándose y disfrazando a la gente. Guardaba en un gran baúl todos los disfraces posibles, porque además, en eso era también original e inventaba los disfraces más inverosímiles y menos formales. Cada disfraz, cada noche, era una nueva creación.⁵⁵

Igualmente, constatamos la perspectiva de género en estas actuaciones performáticas. En palabras de García Usta y Abello Vives, Cecilia: «[u]tilizó el disfraz como forma de burlar ciertos convencionalismos sociales que eran para ella, simplemente formas de impedir el ejercicio de la libertad, de ponerles límites absurdos a la proyección de las mujeres en la vida social o simplemente de encarcelar las formas de la expresividad humana».⁵⁶

Son numerosas las anécdotas en las cuales la artista es protagonista de espectaculares actuaciones en eventos socioculturales en Cartagena y Bogotá. En el texto citado anteriormente se narran con algo de humor varias de estas presentaciones performáticas:

54 «Las ilustraciones se refieren a la vida de la ciudad, a la condición social de las mujeres, a la situación del matrimonio», Jorge García Usta y Alberto Abello Vives, «En busca de Cecilia Porras», *Aguita*, n.º 2 (1999); Jhon Castles, ed., *Cecilia Porras, Cartagena y yo (1950-1970)* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2009), 209.

55 Germán Vargas, «Boceto para un retrato de Cecilia Porras», en Castles, *Cecilia Porras, Cartagena y yo*, 194.

56 García Usta y Abello, «En busca de Cecilia Porras», 209.

Ganó en un baile del Club Militar de Bogotá el primer premio a un arreglo de cabeza con una especie de llamarada que salía de un caldero sostenido por dos guantes negros.

En una noche de juerga con sus amigos de Barranquilla, bailó con un disfraz de árbol hecho por Enrique Grau, con tan mala suerte que rompió con sus ramas la rocola del burdel y la policía se los llevó a los tres a la cárcel.⁵⁷

Ejemplar resulta la serie fotográfica tomada por Nereo López a la artista, en los años cincuenta, en la cual se deduce que ella se travestió de *Hombre caimán* (Figura 3); nótese la delgadez corpórea, las manos alargadas y los zapatos de mujer que lleva amarrados en los pies. Se retrata la acción cuando se le expulsa de manera jocosa de La Cueva, lugar predilecto del *Grupo de Barranquilla* —que las mujeres poco frecuentaban—, en el que solían reunirse al calor de verbenas, cervezas y largas tertulias culturales.

Otras anécdotas performáticas prevalecen en la memoria de personas afines a su estatus social o de familiares asistentes a aquellos eventos sociales: «Sí. Ella fue la primera que hizo performance. Te cuento uno de ellos: Durante una reunión en el Club Naval donde estaban esperándola, llegó descendiendo del techo por una cabuya y envuelta solamente en una sábana. Eso me lo contó mi mamá quien estuvo allí esa noche y fue como en el año 1952 o 1953».⁵⁸

Así mismo, participó en el proyecto de fotografías experimentales de Enrique Grau en el espacio público, en las cuales ella y otras amigas del artista se escondían bajo sábanas blancas, que dejaban ver las siluetas femeninas en movimiento.⁵⁹ Las fotos fueron realizadas en los años cincuenta, frente a la muralla, en la playa y en contextos populares de Cartagena y sus alrededores.

Las imágenes se pueden observar desde un punto de vista artístico: por el cuidadoso contraste de claros y oscuros, texturas palpables a la piel, la piedra o la arena y la sábana blanca como punto de luz que algunas veces cubre el rostro de la artista. Sin embargo, lo que más llama la atención es la postura y el enfoque; Grau logra captar ese carácter performático que emana de Cecilia, ella no posa como modelo, sino que traduce con su cuerpo nuevas posturas y figuraciones de una mujer *sui generis* en un contexto donde serlo era sinónimo de recato, sumisión, silencio.

Quizás el acto performático que más ha llamado la atención en los medios de comunicación fue el de la entrada triunfal que realiza la artista en un evento público de carácter nacional; ocurrió en una versión del llamado *Banquete del Millón*, que año tras año organiza la comunidad católica eudista de Bogotá, encabezada en su momento por el ya fallecido, y muy mediático, sacerdote Rafael García Herreros. El Banquete ha convocado, desde 1961, a todas las personas pudientes del país, incluidas personalidades políticas en cabeza del presidente del Estado, con el fin de pedirles un donativo para darles vivienda digna a los más necesitados de la capital. El evento social es de corta duración y todos los que se inscriben previamente son invitados de honor a degustar humildemente de una taza de caldo y pan, ofrecidos por las reinas de belleza que en ese mismo mes de noviembre, y año tras año, son elegidas como representantes de sus departamentos ante el Concurso Nacional de Belleza, realizado en Cartagena desde hace más de cinco décadas. Es clara la alusión patriarcal, sexista y clasista del evento al ver a las *misses* ponerse delante y guantes, con lo cual resultan ser, más que *siervas* de Dios, servidumbre de altos comensales. Por ejemplo, se instituyó que la reina nacional siempre les debe servir al presidente y a la curia organizadora.

57 García Usta y Abello, «En busca de Cecilia Porras», 209-210.

58 Comentario de Patricia Franco, familiar de Cecilia Porras, enviado por email (el 13 de octubre de 2013) a la artista Helena Martín Franco, quien colaboró en la búsqueda de información de primera mano.

59 El escondite de personas del mismo sexo bajo sábanas blancas era famoso en las fiestas que Grau ofrecía en su residencia, y aludía a un carácter festivo *mamagallístico* y homoerótico.



Figura 4.
Vestizione del SS Mauro
e Placido
Andrea de Salerno
1510
Colección del Museo
y Galería Nacional de
Capodimonte, Nápoles

Cecilia asistió al evento a finales de los años sesenta, hecho aún por documentar visualmente,⁶⁰ haciéndose pasar por la *Condesa Sabatini de Nápoles*. Es atendida como tal; los meseros del Hotel Tequendama se saltan el protocolo ofreciéndole una tónica refrescante. Detengámonos en las palabras de José Pubén,⁶¹ quien asistió ese día:

El cura pensó que había llegado la Virgen vestida de luto; al entrar al gran salón una ola de curiosidad invadió el recinto, abrieron paso, crearon un surco; llegó de traje largo, toda de negro con un velo espeso que la protegía de los conocidos, las manos las había vuelto a tomar prestadas del Greco, eran manos blancas, huesudas y lánguidas, y se ayudaban con la pitillera, el largo de las uñas y el esmalte de muerte que las acentuaba, el engaste y talle de la piedra de los anillos que al colgar parecen como golondrinas translúcidas, la instalaron en la mesa principal y la empezaron a

mirar como animal raro, la madama los aturdió, el chiquito Presidente de la República Bananera la atisbaba como tonto engarzado por el misterio. Les pareció oír que ella les hablaba en francés, entendía en Alemán, se sacudía en inglés y por señas intentaba el castellano, en lugar de sopa y pan —para dárseles de lambones— le trajeron ginger-ale con hielo y rodajas de limón, al salir le abrieron paso entre un gran canon de mirones, largaron los fotógrafos que buscaban el mejor enfoque en torno a las piernas que iban cubiertas, le aullaron en la cara las preguntas sobre su identidad y establecieron cábalas sobre la misteriosa displicente, cuando el cura supo del engaño, habló de irrespeto a la autoridad divina y a la humana[...].⁶²

El nombre ficticio utilizado en este acto performático es probable que lo haya tomado del pintor renacentista Andrea Sabatini de Salerno (Salerno, 1484 Ca.-Gaeta, 1530), alumno aventajado de Rafael de Urbino. El vestuario descrito por José Pubén parece captado del personaje que bendice a los santos Mauro y Plácido en la obra pictórica *Vestizione del S.S. Mauro e Placido* (1510), de la colección

60 Es menester recordar que para esta investigación solo se pudieron consultar los artículos del periódico *El Tiempo* entre 1961 y 1970, en donde se hace alusión a los días posteriores al evento, sin contar con la suerte de encontrar el artículo puntual ni la foto del acto performático de la artista.

61 José Pubén (Cajamarca, Tolima, 1936-Los Ángeles, EE.UU., 1997), seudónimo de José Jahir Castaño. Poeta y cuentista.

62 José Pubén, «Memoria de Cecilia Porras», en Castles, *Cecilia Porras, Cartagena y yo*, 210-211.

del Museo y Galería Nacional de Capodimonte, en Nápoles (Figura 4). Cabe recordar que la artista tenía acceso a las estampas ilustradas de obras de la historia del arte universal, sobre todo a las de temática religiosa que, en su etapa de aprendizaje de la técnica pictórica, trabajaba copiosamente.⁶³

Primeros actos performáticos bajo la perspectiva de género en Colombia

Según la crítica de arte colombiana María Iovino, en el país se reconoce el campo del *performance* feminista a partir de la década del ochenta; sus abanderadas fueron María Evelia Marmolejo (Pradera, Valle, 1958), María Teresa Cano (Medellín, 1960) y María Teresa Hincapié (Pereira, 1954-Bogotá, 2008):

Antes que Hincapié, la artista caleña María Evelia Marmolejo realizó performances feministas en Colombia. Fueron acciones realizadas desde 1981 en la Galería San Diego en Bogotá y en [sic] los Salones Atenas, organizados por Eduardo Serrano en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Las acciones de Marmolejo, evidentemente inspiradas en las líneas expresionistas del Arte corporal se centraron en el tema de la mujer como cuerpo dador de vida. Por ello, forzaba médicamente su menstruación, de la que daba evidencia con un goteo a manera de escritura en el espacio, mientras actuaba y transitaba desnuda en él. Otra artista de referencia en el mismo período fue la antioqueña María Teresa Cano, quien reprodujo su cuerpo en chocolate a escala natural (1x1) para que el público lo consumiera y digiriera la noche de la inauguración por invitación suya (Salón Atenas, 1984) [...].⁶⁴

Sin embargo, podemos determinar que existieron otros actos performáticos de tendencia feminista en años anteriores o paralelos a los descritos por Iovino, como los ya manifestados sobre Cecilia Porras en las décadas del cincuenta y del

sesenta. También lo encontramos en la obra *Carta de amor a Jeff Perrone* (1979), de Delfina Bernal, y en obras híbridas de danza-teatro-*performance* del grupo barranquillero *Koré-Danza-Teatro* (1982-1997), bajo la dirección de Mónica Gontovnik,⁶⁵ en el cual actuaron artistas del Caribe colombiano como Obeida Benavides, la misma Mónica Gontovnik, Jessica Grossman (hoy Jessica Sofía Mirtrani), entre otras.

A nivel nacional podemos seguir el estudio de la posible perspectiva de género en las acciones fotoperformáticas de artistas colombianas. Por ejemplo, es posible seguir indagando en la serie *Autorretratos* (1980), de Dora Franco, recordando que esta artista fue la primera modelo en salir desnuda en la fotografía artística en Colombia,⁶⁶ cuando en los años sesenta y setenta, Hernán Díaz y Abdú Eljaiek la retrataron siendo aún estudiante de Bellas Artes en la Universidad de los Andes.

La obra visual multimedial e intimista de la artista Delfina Bernal

A Delfina Bernal (Barranquilla, 1941), hoy Delfina Laidig, podemos considerarla como una artista de vanguardia en la temática de la perspectiva de género en el arte del Caribe colombiano. Si bien fue alumna aventajada de la clase de pintura de la Escuela de Bellas Artes en la Barranquilla de los primeros años sesenta, Delfina se destacó por dar el giro de lo académicamente considerado como representación tradicional a la declaración expresiva de su intimidad personal, a través de una praxis pictórica en técnica mixta y matérica, estructurada bajo formas orgánicas de tonos carnosos, cargadas de connotaciones sexuales. Estamos hablando de dos acrílicos: *Pedazos*

63 Esperamos seguir investigando en otros archivos las actuaciones de la artista, ya que podrían ser la clave para seguir constatando que Cecilia puede ser considerada una pionera del arte performático en Colombia.

64 María Iovino, «María Teresa Hincapié: acción, corporeidad y el dominio de lo femenino en Colombia», <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1088273/langua-ge/es-MX/Default.aspx> (consultado el 7 de noviembre de 2013).

65 Mónica Gontovnik, «Cuestión de identidad; una reflexión en torno a la danza y el performance». *La Tadeo*, n.º 77 (2012).

66 Eduardo Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia. 1950-2000* (Bogotá: Planeta, 2006).



Figura 5.
Pedazos de playa
Delfina Bernal
1966
125 x 90 cm
Pintura acrílica y técnicas mixtas sobre lienzo
Colección privada, Barranquilla



Figura 6.
Paisaje de mar en cuerda
Delfina Bernal
1966
90 x 125 cm
Pintura acrílica y técnicas mixtas sobre lienzo
Colección privada, Barranquilla

de playa y Paisaje de mar en cuerda (Figuras 5 y 6), obras que se complementan entre sí y que fueron realizadas en el año 1966: «¿Visceras que flotan en el mar?... estas dos obras que se «aparean» entre sí por la construcción misma de los elementos que las conforman... pueden estar hablando de un carácter abyecto que según Kristeva es *lo que perturba*

*identidad, sistema y orden. Lo que no respeta bordes, posiciones, reglas».*⁶⁷

Luego da un segundo salto hacia el collage y el arte conceptual en cuanto a estrategia técnico-formal directamente relacionada

⁶⁷ Colectivo La Redhada, *Introitus. Género, identidad y poscolonialismo en la obra de mujeres artistas del Caribe colombiano* (Cartagena de Indias: Punto y Línea imp., 2010), 24.



Figura 7.
Declaración de amor a Jeff Perrone
Delfina Bernal
1979
Fotoperformance
Imagen retomada del folleto-catálogo

con la documentación o registro.⁶⁸ El contenido deja de ser velado y proclive a numerosas interpretaciones; pasa a tener una lectura explícita, visualmente hablando. Luego de su incursión en el *Grupo 44*, en los años setenta, Delfina nos sorprende con un registro de *performance* crítico que puede considerarse desde todo punto, como feminista. Se trata de *Declaración de amor a Jeff Perrone* (1979) (Figura 7), una experimentación fotoperformática expuesta en *La fotografía como documento en el arte conceptual de Barranquilla*, muestra de arte conceptual barranquillero llevada a cabo

68 «La documentación es muy importante para el arte conceptual: fotografías, mapas, fotocopias, diagramas, libros, videos, planos, son medios para acelerar la transmisión de la idea», Clara Isabel Rojas de Lora, «Arte conceptual, el arte de los años 80», *El País [Cali]*, 6 de abril, 1980, 5.

en la Galería Banco Central Hipotecario en Bogotá, finalizando el año 1981. Según su curador, Álvaro Barrios, la fotografía en el arte conceptual retoma su rol artístico: «Esta muestra de siete artistas conceptuales de Barranquilla plantea la subyugante inquietud de la fotografía como documento al servicio del arte, versus la fotografía como arte, iniciando un estimulante debate acerca de los medios que se ofrecen al artista contemporáneo y el modo como este ha dispuesto de ellos».⁶⁹

La obra de Delfina es descrita en el folleto-catálogo⁷⁰ como un reclamo al crítico de *Art Forum*, Jeff Perrone, por cobrar excesivamente la inclusión de dos textos traducidos por la artista, recordando así su papel multifacético como traductora de literatura artística.⁷¹ Siguiendo la anécdota tras la obra *Declaración de amor a Jeff Perrone*, la artista decide, en respuesta irónica, pagarle con una obra *sui generis*. La postura visual, crítica y tal vez feminista se establece en la secuencia fotográfica del desnudo de mujer que entra a tomar un baño de tina, en una casa antigua barranquillera, seduciendo al espectador, de manera deliberada y natural, en este caso a Perrone, que puede estar representado en el rol voyeurista del espectador. En todas las escenas se encuentran ejemplares de la revista que ella deliberadamente manipula, abraza, pisa o deja a un lado de la composición cuadro a cuadro. La última escena culmina en la alcoba de la artista, una clara invitación al espacio más íntimo, su cuerpo.

69 Álvaro Barrios, «Agenda cultural», *El Tiempo*, <http://news.google.com/newspapers?nid=1706&dat=19801212&id=W6wqAAAAIIBAJ&sjid=M2EEAAAIAIBAJ&pg=2761,1497178> (consultado el 7 de diciembre de 2013).

70 Álvaro Barrios, *La fotografía como documento en el arte conceptual de Barranquilla* (folleto-catálogo) (Bogotá: Galería Banco Central Hipotecario, 1981).

71 Las traducciones y textos críticos se publicaban en prensa local, en la separata «Suplemento Cultural», del *Diario del Caribe*, de la ciudad de Barranquilla. Según Danny González, «la artista mantenía un perfil integral [...] quien publicó en compañía de Álvaro Herazo más de una decena de entrevistas artísticas en el Suplemento del Caribe», González Cueto, «Crítica, prensa y arte», 127.



Figura 8.
 Afiche promocional de la película *Juana tenía el pelo de oro*, de Paccho Bottía. Guion: Jessica Grossman (Jessica Sofía Mitrani) y Paccho Bottía, 1998-2006

Antecedentes de la perspectiva de género en el cine y videoarte nacional; caso de Barranquilla

Hacer un poco de historia del cine nacional y buscar la razón para entender por qué la ciudad de Barranquilla se considera un emporio de creadores/as y realizadores/as de la producción fílmica nacional, nos lleva a comprender algunos aspectos tendientes a la visibilización de mujeres cineastas nacidas en esta ciudad.

El Caribe colombiano ha contribuido de manera destacada a la historia del cine nacional; como bien lo han dicho expertos en el tema, una de las razones es la entrada de producciones de cine extranjero por la *Puerta de Oro*, desde finales del siglo XIX, y sobre todo el interés de cinematógrafos y productores extranjeros por difundir la

variedad de films, para luego comenzar a crear producciones nacionales. Barranquilla llega a ser la puerta grande de la entrada del cine a Colombia:

El 14 de junio de 1897, un día después de su desembarco en Colón, el farmacólogo [Gabriel] Veyre, que había abandonado su profesión para convertirse en operario de los hermanos Lumière, escribe con ansiedad y entusiasmo:

*Mañana parto para [Ciudad de] Panamá para instalar mi aparato una quincena de días [...] lo dejaré allí... para ir yo mismo a Barranquilla, a dos días de vapor de aquí. Es probable que después de Barranquilla vaya a la capital, Bogotá. Es un viaje precioso sobre el río Magdalena que uno sube en barco durante ocho días. Dicen que durante todo el trayecto es un paisaje en alburra, dando una verdadera idea de América salvaje: bosques vírgenes, monos, pericos, cocodrilos todo a montones.*⁷²

También es reconocido el paso por la ciudad del inmigrante italiano Floro Manco, quien estrenó su corto *Carnaval de Barranquilla*, en 1914:

Floro Manco es otro italiano que hace parte de los pioneros en la realización de cine en Colombia. Nativo de Scalea, en la región de Calabria, llegó a Barranquilla y se estableció como fotógrafo. Para 1914 estrenó, en el Salón Universal, un corto titulado *Carnaval de Barranquilla* y luego ese mismo año otro: *Fiestas de San Roque*. En el periódico *La Nación* del 11 de enero de 1916, se anuncia: «todo el nervio de Barranquilla, es decir, el comercio, y la industria de este laborioso centro se presentará ante los ojos asombrados del espectador que podrá apreciar de cerca lo que verdaderamente vale la energía del espíritu costeño», este anuncio alude a *De Barranquilla a Santa Marta* y *De Barranquilla a Cartagena*, dos largometrajes documentales de los cuales quedó referenciada su posible existencia en la prensa escrita junto a la autoría en su realización, atribuida a Floro Manco.⁷³

Se puede decir que Barranquilla y Cali han acunado las primeras experimentaciones audiovisuales alejadas del melodrama del cine silente. Para el caso de Barranquilla, el mayor número de salas de cine, la crítica y el interés por producir experimentaciones audiovisuales más cercanas a las nuevas corrientes modernistas como el surrealismo y

72 Instituto Mexicano de Cinematografía, «Gabriel Veyre, representante de Lumière cartas a su madre.» *Historia del Cine Colombiano*, http://www.patrimoniocinematografico.org.co/index.php?option=com_content&view=article&id=133:historia-del-cine-colombiano&catid=45:publicaciones&Itemid=18 (consultado el 2 de noviembre de 2013).

73 Instituto Mexicano de Cinematografía, «Gabriel Veyre», 19.

el conceptualismo, o películas próximas a una idiosincrasia propia, currambera o «mama-gallística», fueron constantes en las producciones hasta bien entrados los años setenta. Desde el cortometraje con tinte surrealista, *La Langosta Azul* (1954),⁷⁴ las obras video-conceptuales excelsas de Luis Ernesto Arocha: *Las ventanas de Salcedo* (1966) en alusión a las cajas del artista Bernardo Salcedo y *Feliza Hoy* (1970) y *Azilef* (1971), dos obras realizadas en homenaje a la escultora Feliza Bursztyn: o bien, en algunos de sus cortometrajes *Al mal tiempo buena cara, o la ópera del mondongo* (1972-1975); hasta videodocumentales de Pacho Bottia, como *Carnaval en blanco y negro* (1981), su medimetraje *El Guacamaya* (1983) y su largometraje de 74 minutos *Juana tenía el pelo de oro: los dones son disfraces de maldiciones* (1998-2006), estrenado en 2007, en el cual la artista Jessica Sofia Mitrani funge como co-guionista (Figura 8), develando algunos rasgos de la temática de interés que plasmará en sus futuras producciones audiovisuales. Desde la sinopsis podemos observar dicha temática: «Alertada por el Monaguillo, Juana toma conciencia de su poder femenino y lo utiliza. El Obispo la cuestiona y Juana amenaza con irse, pero reconoce que por su seguridad debe permanecer en la parroquia. Decide entonces quedarse imponiendo varias condiciones: no hará más oficios domésticos y tampoco se dejará cortar más el pelo».⁷⁵

Podemos presuponer con el recuento de producciones locales descritas en el párrafo anterior que Barranquilla no solo fue puerta sino umbral bajo el cual el cine colombiano abrió panoramas inhóspitos sobre la creación experimental audiovisual, y que aportó nuevos recursos de análisis a los estudios visuales realizados bajo el

lente de la identidad Caribe o la crítica sociocultural de esta región.

El aporte no estaría completo si dejamos de nombrar en esta investigación la existencia de realizaciones audiovisuales hechas por mujeres interesadas en el cine⁷⁶ y en el videoarte, en particular, las creaciones audiovisuales de mujeres oriundas de Barranquilla pero con ascendencia migratoria, específicamente del Oriente Medio. Estamos hablando de la artista Jessica Sofia Mitrani (antes Jessica Grossman) con *Rita va al supermercado* (2001); de Sara Harb, con *Salwa, la turca* (guion y largometraje, 1988; realización, 2004); de Julieta María, con *Unknown* (2001); y de Alana Farrah, *La cita* (2004). Según Ana Cecilia Cervantes Sampayo, autora del artículo académico «De emociones y realidades. La representación en el cine de la vida íntima de las mujeres de Barranquilla», se alude a la subjetividad femenina en el cine del Caribe en tres de ellas:

Las primeras piezas de cine y video de mujeres del Caribe colombiano fueron producidas en Barranquilla, evocan una explícita subjetividad femenina y se exhibieron justo al empezar el siglo XXI. Son ficciones que dan cuenta de los deseos más íntimos y contradictorios de las mujeres, de la recuperación del hogar como espacio de expresión femenina y exploran el cuerpo como nuevo lugar de significación. Es la muestra de una arquitectura emocional postfeminista, más dramática e irónica que política [...], que se construye a partir de la representación de las emociones y las experiencias que viven las mujeres en Barranquilla, ahora recolocadas en el centro de las narraciones.⁷⁷

74 Dirección, guion y montaje de Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Enrique Grau y Luis Vicens; fotografía de Nereo López; cámara de Guillo Salvat y Cecilia Porras (el único personaje femenino como protagonista) y Jesorum.

75 Pacho Bottia, *Juana tenía el pelo de oro*, Sinopsis, http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1547 (consultado el 2 de diciembre de 2013).

76 Se completa el abanico de pioneras en el cine colombiano hecho por mujeres: Gabriela Samper, *El páramo de Cumanday e Historia de muchos años* (ambos cortos documentales de 1965); Martha Rodríguez, *Chircales* (con Jorge Silva, 1965-1972); Camila Lobo-guerrero, *Llano y contaminación* (1973); Patricia Restrepo, *Por la mañana* (1979, 16mm, color, sonora, 8 minutos) y el aporte fehaciente a la cultura audiovisual caleña de la realizadora estadounidense afincada en Cali en los años setenta y ochenta, Karen Lamassone (directora de arte, editora, productora y dibujante de los *story boards* de las películas dirigidas por Carlos Mayolo y Luis Ospina). La influencia del movimiento feminista en el cine colombiano en las realizaciones audiovisuales del colectivo de mujeres cineastas Corporación Cine Mujer, creado en 1979 (Sara Brighth, Eulalia Carrizosa, Clara Riascos, Patricia Restrepo).

77 Ana Cecilia Cervantes Sampayo, «De emociones y realidades. La representación en el cine de la vida íntima de las mujeres de Barranquilla», *Folios*, n.º 24 (2010): 81, <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/folios/article/viewFile/11655/10626> (consultado el 15 de noviembre de 2013).

En cuanto al videoarte y nuevos medios en Colombia las mujeres pioneras fueron la realizadora caleña Sandra Isabel Llano con *In-Pulso* (1976); Beatriz Jaramillo, con *Zócalo* (audiovisual experimental, 1979); y María Consuelo García, con *Juego N°1* (videoinstalación, 1980). Estas últimas, ganadoras de premio en el XXVII y XXVIII Salón Nacional de Artes Visuales (nótese el cambio de «artistas» por «artes visuales» en la denominación del salón). Beatriz Jaramillo anota las vicisitudes que han tenido las nuevas experimentaciones audiovisuales al cambiar de tecnologías de expresión: «Ante la impotencia actual del artista para competir experimentalmente con las modernas tecnologías y los medios masivos de comunicación, es necesario el aprovechamiento de ellos, y una investigación constante en materiales y lenguajes diferentes, que abran canales perceptivos y hagan más afectiva la comunicación».⁷⁸

Sorprenden las primeras realizaciones en videoarte que pueden ser catalogadas bajo la perspectiva de género, por ejemplo, la obra ya mencionada de la artista caleña Sandra Llanos, *In-Pulso* (1976), de quien Gilles Charalambos afirma: «In-pulso consistía, básicamente, en la acción de registro de sus propios electrocardiogramas; verdadero análisis de la fisiología y sicología de la artista, la solución visual de esta obra remitía al arte corporal por una parte y a un particular proceso autobiográfico por otro, que hacían del suyo uno de los trabajos más singulares del nuevo arte nacional».⁷⁹

También sorprende la narrativa surrealista en video de la realizadora estadounidense radicada por varias décadas en Cali, Karen Lamassonne, autora de *Secretos delicados* (1982) y la obra *Desiréré*,

de 1985, un híbrido entre videoperformance y videodanza de Mónica Farbiarz y Martha Lucía Vélez. Las artistas del Caribe necesitarían casi dos décadas más para comenzar a experimentar con la realización audiovisual. Sin embargo, podemos seguir afirmando que la temática ha sido constante hasta sus producciones actuales, en las cuales han venido evolucionado con todo rigor y calidad en el videoarte y las nuevas hibridaciones tecnológicas.

En la segunda parte de la investigación se concreta la existencia de dicha temática, transversalizada desde las técnicas tradicionales de expresión artística hasta una apropiación tecnológica del espacio visual-contemporáneo, plasmado en los nuevos modos de representación, experimentación y expresión propuestos desde la obra temprana hasta la obra más reciente de nuevas artistas del Caribe colombiano, como Sara Modiano, Muriel Angulo, Rosa Navarro, Obeida Benavides, Jessica Sofía Mitrani, Helena Martín Franco, Julieta María, Martha Amorochó, Lisette Urquijo, Carolina Acosta.

Al igual que las dos artistas pioneras, las nuevas artistas plasman desde su obra temprana inquietudes personales, y toman una clara postura identitaria, de género o sexual, a través del dibujo o la pintura, con la fotografía analógica y experimental o las nuevas tecnologías de expresión. En la segunda parte de la investigación damos algunas luces para poder interpretar esa constancia transdisciplinar, que expone la libertad de expresión y rigurosidad tecnológica junto a toda esa intención crítica, reflexiva y/o intimista sobre los cuestionamientos a la mujer caribe, en búsqueda de un lenguaje plástico-visual propio.

78 Beatriz Jaramillo, «Arte y medio», *El Espectador*, http://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/Artes/50_aniversario_SNA_optimized_Parte2.pdf (consultado el 15 de noviembre de 2013).

79 Gilles Charalambos, *Historia del Videoarte en Colombia, 1976-2000* https://issuu.com/gilles0/docs/aproximaciones_a_una_historia_del_v (consultado el 25 de marzo de 2017).

Bibliografía

Fuentes primarias

Barrios, Álvaro. «Agenda cultural». *El Tiempo*. <http://news.google.com/newspapers?nid=1706&dat=19801212&id=W6wqAAAAIIBAJ&csjid=M2EEAAAIAIBAJ&cp=2761,1497178>

Moreno, Marvel. *Algo tan feo en la vida de una señora bien*. Bogotá: Pluma, 1980.

«Tres pintoras colombianas en la Unión Panamericana». *Cromos*, n.º 2237. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/Registro-Completo/tabid/99/doc/1080244/language/es-MX/Default.aspx>

Fuentes secundarias

Aliaga, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*. Nerea: San Sebastián, 2010.

Armato, Alessandro. «La “primera piedra”: José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla». *Revista Brasileira do Caribe* XII, n.º 24 (2012): 381-404.

Barrios, Álvaro. «El arte como idea en Barranquilla». *Re-vista del arte y la arquitectura en Colombia*, n.º 2 (1978): 23-24.

Barrios, Álvaro. *La fotografía como documento en el arte conceptual de Barranquilla*. Bogotá: Galería Banco Central Hipotecario, 1981.

Castles, Jhon, ed. *Cecilia Porras, Cartagena y yo (1950-1970)*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2009.

Cervantes Sampayo, Ana Cecilia. «De emociones y realidades. La representación en el cine de la vida íntima de las mujeres de Barranquilla». *Folios*, n.º 24 (2010): 81-98.

Charalambos, Gilles. *Historia del videoarte en Colombia, 1976-2000*. https://issuu.com/gilles0/docs/aproximaciones_a_una_historia_del_v

Colectivo La Redhada. *Introitus. Género, identidad y poscolonialismo en la obra de mujeres artistas del Caribe colombiano*. Cartagena de Indias: Punto y línea imp., 2010.

Cordero, Karen e Inda Sáenz, comp. *Crítica feminista en la teoría y la historia del arte*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.

Cuesta Flórez, Alexa. «Feminismo, género o reivindicación en el arte del Caribe colombiano: Colectivo La Redhada». *Revista Brasileira do Caribe* XII, n.º 24 (2012): 430-431.

Cuesta Flórez, Alexa. «Visionarias. De lo visual y performático en el arte del Caribe colombiano». En *Todos me miran. América Latina y el Caribe desde los Estudios de género*, editado por Mercedes Ortega y Julio Penenrey, 357-395. Barranquilla: Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico, 2017.

Deepwell, Katy. *Nueva crítica feminista del arte: estrategias críticas*. Madrid: Cátedra, 1998.

Engel, Walter. *Pintoras colombianas contemporáneas*. Bogotá: Imprenta del Distrito Especial, 1959.

Fernández Cao, Marian L. *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid: Narcea, 2000.

Fundación Patrimonio Fílmico de Colombia: *Historia del Cine Colombiano*. http://www.patrimoniocinematografico.org.co/documentos/publicaciones/historia_del_cine_colombiano_fpfpc.pdf

García Usta, Jorge. *Cultura y competitividad. ¿Cómo reforzar la identidad Caribe de Cartagena?* Cartagena: Observatorio del Caribe, 2005.

García Usta, Jorge y Alberto Abello. «En busca de Cecilia Porras». *Aguaita*, n.º 2 (1999): 113-121.

- Gontovnik, Mónica. «Cuestión de identidad; una reflexión en torno a la danza y el performance». *La Tadeo*, n.º 77 (2012): 188-195.
- González Cueto, Danny. «La crítica y la literatura de arte en el Suplemento del Caribe de Barranquilla (1973-1979). Un estudio aproximativo de su desarrollo en el Caribe colombiano». *Memorias X Seminario Internacional de Estudios del Caribe «En el Bicentenario de la Independencia de Cartagena»*, 2011.
- González Cueto, Danny. «Crítica, prensa y arte en el Caribe de Colombia: debate desde la periferia (1973-1979)». *Revista de Historiografía X*, n.º 19 (2/2013): 120-129.
- González Cueto, Danny y Antonino Vidal Ortega. «La fotografía como documento histórico. El rescate de la memoria visual del siglo XX en el Caribe colombiano». *Memoria Visual del Caribe colombiano*. http://ylang-ylang.uninorte.edu.co/MemoriaVisual/doc_mvu.pdf
- Instituto Mexicano de Cinematografía. «Gabriel Veyre, representante de Lumière cartas a su madre». *Historia del Cine Colombiano*. http://www.patrimoniofilmico.org.co/index.php?option=com_content&view=article&id=133:historia-del-cine-colombiano&catid=45:publicaciones&Itemid=18
- Iovino, María. «El performance (Colombia): María Teresa Hincapié: acción, corporeidad y el dominio de lo femenino en Colombia». <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1088273/language/es-MX/Default.aspx>
- Jaramillo, Beatriz. «Arte y medio». *El Espectador*. http://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/Artes/50_aniversario_SNA_optimized_Parte2.pdf
- Jaramillo Campo, Luz. «Socorro Ramírez». *Revista Semana*. <http://www.semana.com/especiales/articulo/socorro-ramirez/75393-3>
- Lamus Canavete, Doris. *De la subversión a la inclusión: movimientos de mujeres de la segunda ola en Colombia 1975-2005*. Bogotá: ICANH, 2010.
- Márceles Daconte, Eduardo. «Artes visuales del Caribe colombiano». *Magazín Dominical/El Espectador* [Bogotá], 4 de agosto, 1985, 11-14.
- Márceles Daconte, Eduardo. *Los recursos de la imaginación: artes visuales del Caribe colombiano*. Bogotá: Panamericana, 2008/2010.
- Medina, Álvaro. *Arte del Caribe colombiano*. Bogotá: Panamericana, 2000.
- Medina, Álvaro. «Caribe espléndido. Las artes plásticas del Caribe colombiano al promediar el siglo XX». *Aguaita*, n.º 15-16 (2006-2007): 91-110.
- Medina, Álvaro. *Poéticas visuales del Caribe colombiano al promediar el siglo XX*. Bogotá: Molinos Velásquez Ed., 2008.
- Moxey, Keith. «Los estudios visuales y el giro icónico». *Estudios Visuales*, n.º 6. <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>
- Núñez, Julio, comp. «Autorretrato por Cecilia Porras». *Suplemento del Caribe/Diario del Caribe* [Barranquilla], 12 de abril, 1981.
- Pollock, Griselda. «Historia y política. ¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?». *Feminisme, art et histoire de l'art*. Paris, 1994. <http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm>
- Pollock, Griselda. *Visión y diferencia: feminismo, femineidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiodo, 2013.
- Pubén, José. «Memoria de Cecilia Porras». En *Cecilia Porras, Cartagena y yo (1950-1970)*, editado por Jhon Castles. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2009.
- Ramírez Botero, Isabel Cristina. *El arte en Cartagena a través de la Colección del Banco de la República*. Cartagena: Banco de la República, 2010.

Ramírez Botero, Isabel Cristina. «Cecilia Porras: un hito de ruptura en las artes plásticas en Cartagena a mediados del siglo XX». *Memoria y Sociedad* 16, n.º 33 (2012): 100-119.

Ramírez, Socorro. «Las precursoras colombianas del feminismo». *Mujer/Fempres: Red de Comunicación Alternativa de la Mujer*, n.º 121 (1991). <http://www.rebellion.org/hemeroteca/mujer/030626ramirez.htm>

Rojas de Lora, Clara Isabel. «Arte conceptual, el arte de los años 80». *El País* [Cali], 6 de abril, 1980, 5.

Serrano, Eduardo. *Historia de la fotografía en Colombia. 1950-2000*. Bogotá: Planeta, 2006.

Solano, Yusmidia. *Regionalización y movimiento de mujeres. Procesos en el Caribe colombiano*. San Andrés: Ed. Universidad Nacional de Colombia - Sede Caribe, 2006.

Traba, Marta. «Pintoras colombianas». *Lecturas dominicales/El Tiempo* [Bogotá], 22 de septiembre, 1957, 3.

Vargas, Germán. «Boceto para un retrato de Cecilia Porras». En *Cecilia Porras, Cartagena y yo (1950-1970)*, editado por Jhon Castles. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2009.

- Recibido: 12 de enero de 2016
- Aceptado: 06 de junio de 2016
- Disponible en línea: 21 de julio de 2017

Cómo citar este artículo

Cuesta Flórez, Alexa. «Visionarias de la perspectiva de género en el arte contemporáneo del Caribe». *Memoria y Sociedad* 21, n.º 42 (2017): 58-81. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mys21-42.vpga>