

- Dio Bleichmar, Emilce. (1997). *La sexualidad femenina: de la niña a la mujer*. Barcelona: Paidós.
- Ferré, Rosario. (1978/2000). *Papeles de Pandora*. New York: Vintage.
- Foucault, Michel. (1976). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión* (Trad. A. Garzón del Camino). México, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- (1987). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (Trad. U. Guiñazú). Madrid, México D.F.: Siglo XXI Editores.
- (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 50 (3), 3-20.
- Gilard, Jacques. (1997). La obra de Marvel Moreno: elementos para una cronología. En Gilard, Jacques y Rodríguez Amaya, Fabio (Eds.). *La obra de Marvel Moreno (181-202)*. Toulouse: Mauro Baroni Editore.
- Gilligan, Carol. (1981). *In a Different Voice: Women's Conception of the Self and of Morality*. Cambridge: Harvard University Press.
- González Stephan, Beatriz. (1999). Cuerpos de la nación: Cartografías disciplinarias. *Anales Nueva Época*, 2, 71-106.
- Grosz, Elizabeth. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Hirsch, Marianne. (1993). Resisting Image: Re-Reading Adolescence. En Ras, Marion de y Lunenberg, Micke (Eds.). *Girls, Girlhood and Girls' Studies in Transition*. Amsterdam: Het Spinhuis.
- Irigaray, Luce. (2009). *Ese sexo que no es uno* (Trad. R. Sánchez Cedillo). Madrid: Akal.
- Loynaz, Dulce María. (1951/1993). *Jardín Novela lírica*. Barcelona: Seix Barral.
- McRobbie, Angela. (2000). *Feminism and Youth Culture*. New York: Routledge.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1962). *Phenomenology of Perception*. New York: Humanities Press.
- Moreno, Marvel. (1981, 15 de noviembre). Autocrítica. *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 8-11.
- (1980). *Algo tan feo en la vida de una señora bien*. Bogotá: Editorial Pluma.
- (2001). *Cuentos completos*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Palacios, Antonia. (1949). *Ana Isabel, una niña decente: novela*. Buenos Aires: Ed. Losada.
- Pipher, Mary. (1994). *Reviving Ophelia: Saving the Selves of Adolescent Girls*. New York: Putnam.
- Russo, Mary J. (1997). Female Grotesques: Carnival and Theory. En Conboy Katie, Medina Nadia & Stanbury Sarah (Eds.). *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory* (318-336). New York: Columbia University Press.
- Santos Febres, Mayra. (1996). *Pez de vidrio*. San Juan: Ediciones Huracán.
- (2006). *Nuestra señora de la noche*. Madrid: Espasa Calpe.
- Sheller, Mimi. (2008). Work that Body: Sexual Citizenship and Embodied Freedom. En Holger Henke & Karl-Heinz Magister (Eds.). *Constructing Vernacular Culture in the Trans-Caribbean* (345-376). Lanham: Lexington Books.

Mujeres artistas del Caribe colombiano

bajo la perspectiva
de género...
O ¿fuera de ella?

Alexa Cuesta Flórez

Colectivo La RedHada, Colombia

cuestalex@yahoo.es

Resumen

El poder hegemónico ejercido por diferentes agentes de las artes plásticas y visuales de la región Caribe ha invisibilizado o maquillado el verdadero aporte realizado por mujeres. Sin embargo, las artistas de esta orilla del mundo aprehenden de mujeres feministas y artistas de otros lugares, en la medida en que sus prácticas artísticas se vuelven personales y políticas a la vez. Desmantelando el término de lo femenino, vislumbramos algunos caminos que nos pueden conducir, en primera instancia, a la instauración de una perspectiva de género en las prácticas artísticas del Caribe colombiano y, en segunda instancia, a develar prácticas excluyentes manifestadas a través de obras de arte dicientes de su condición en este contexto hostil. Las prácticas artísticas bajo la perspectiva de género en el Caribe colombiano irán situando en un papel protagónico a la mujer artista en los diferentes campos de actuación (la historia, la crítica, la teoría, la curaduría y el mercado del arte).

Palabras clave

Arte del Caribe colombiano, género y arte, movimiento social en las artes, mujer artista, prácticas artísticas feministas.

Abstract

The hegemonic power practiced by different actors in the visual arts of the Caribbean region has camouflaged and invisibilized the true contribution done by women. However, women artists of this shore learn from feminist and artist women of other territories, and their artistic practices become personal and political at once. Dismantling the term of the 'feminine' we glimpse some paths that can lead us, first of all, to the establishment of a gender perspective in artistic practices of Colombian Caribbean Art and, secondly, to reveal exclusionary practices, expressed through works of art showing their condition in this hostile environment. Artistic practices with a gender perspective in this region Colombian Caribbean will put in a leading role the female artists, in the different art fields of action (history, criticism, theory, curator practices and art market).

Keywords

Colombian Caribbean Art, Female Artist, Feminist Art Practices, Gender and Art, Social Art Movement.

Recibido: 4 de mayo de 2013 • Aprobado: 25 de mayo de 2013

Hablar de feminismo en la obra de mujeres artistas del Caribe colombiano puede resultar discrepante o discordante en el medio sociocultural de una región donde los movimientos sociales apenas si se están asomando en la lucha contra una sociedad anquilosada en la cultura patriarcal, clasista, sexista, racista y homófoba como lo es la sociedad caribe, aquella que se oculta y se cuece detrás del disfraz del folclor, la música, el baile, la alegría, la sensualidad, la luz y los colores vivos. Esta máscara festiva nos impide también sentir aquella *brisa* marina de otras culturas que, desde hace más de cincuenta años, vienen proponiendo una visión sociocultural tendiente a la pluralidad, lo multiétnico y lo diverso-sexual en las prácticas artísticas contemporáneas, haciendo cuestionamientos críticos al devenir de la historia y la teoría del arte.

En Colombia, muy a pesar de que las obras puedan tocar estas temáticas, hacen falta más investigaciones que den claridad sobre los verdaderos intereses plástico-visuales de las artistas que se atreven a realizar propuestas bajo la perspectiva de género. Son muy contados los escritos sobre esta temática que salen a la luz tras el apoyo académico o institucional, a través de investigaciones cortas que solo pocas historiadoras o críticas de arte han escrito al respecto. Una de ellas fue Marta Traba; ya finalizando la década del 50, comentó lo prejuicioso que resultaba tocar el tema de “lo femenino” en la pintura de algunas mujeres artistas colombianas, pues existe un “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” (Traba, 1957, 3). Otro ejemplo lo encontramos en la investigación que realizó la historiadora Isabel Cristina Ramírez sobre la obra de la artista Cecilia Porras (Cartagena 1920-1971); en ella “se pueden identificar elementos de sus facetas como mujer y como artista en la iniciación de ciertas rupturas que permitieron la enunciación de nuevos roles sociales y culturales para la mujer en la sociedad local cartagenera” (Ramírez, 2012, 101).

Posterior a la etapa posmoderna y luego de la acampada histórica en la libertad formal del expresionismo abstracto, la codificación cerrada del arte conceptual, la pureza extrema del minimalismo y las megaestructuras del *Site Specific*, las mujeres artistas europeas y, en especial las estadounidenses, consolidaron una nueva forma de reivindicar los espacios culturales institucionalizados que les habían sido negados a lo largo de la historia del arte occidental, en los que sus apuestas artísticas personales tuvieran igual visibilidad que la de los genios posmodernos. Este cambio fue también propiciado, en parte, por determinados he-

chos históricos *sui generis*. Uno de ellos fue el fuerte impulso gubernamental a la incursión de la mujer en el espacio laboral que los hombres habían dejado por irse a la guerra contra la Alemania nazi y la Guerra del Pacífico en los años cuarenta. Como consecuencia, el cambio de roles determinantes fue palpable como proyecto de Nación. Sin embargo, luego de la venida de los combatientes, el proyecto socio-laboral del Gobierno intentó hacer de nuevo el viraje para que la familia y el espacio privado fueran otra vez “conquistados” por la mujer ama de casa, cuidadora y subsidiaria de su marido. Así que este movimiento social de mujeres por la igualdad de derechos (luego de las sufragistas) no seguiría su curso sino hasta la década convulsa del 60, aunándose con otros movimientos sociales, como la lucha interracial, el movimiento pacifista contra la larga intervención estadounidense en la Guerra de Vietnam y el movimiento *hippie*. Las organizaciones de mujeres a nivel planetario se basaron en la *Declaración sobre la eliminación de la discriminación contra la mujer* proclamada por la Asamblea General de la ONU en su resolución 2263 (XXII), del 7 de noviembre de 1967.

Según Doris Lamus (2011), el feminismo como movimiento social en Colombia se da en tanto “La transgresión 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”. Esto confirma la adhesión del movimiento colombiano al planetario.

Ya promediando los años 70, las mujeres pertenecientes al movimiento feminista global, y en particular las mujeres artistas, realizaron un fuerte cuestionamiento de la cultura predominante del hombre blanco y anglosajón. Las artistas incluyeron en la anterior categorización al artista-genio y se pronunciaron contra las estrategias cómplices del arte institucionalizado y hegemónico, que relega o invisibiliza el verdadero aporte de las mujeres en la historia de la cultura de la humanidad (Deepwell, 1998). Así, la incursión del feminismo en el panorama artístico internacional viene denunciando, ante la falta de visibilidad de la obra realizada por mujeres en los espacios institucionalizados –sobre todo los financiados con recursos públicos–, el sistemático desinterés o el rampante desprecio de quienes ostentan cargos directivos en dichos espacios, lo cual impide favorecer una cultura más equitativa, incluyente y participativa. Estas prácticas sistemáticas de poder hegemónico en las instituciones culturales tienen sus bases en la más férrea cultura patriarcal-occidental (eurocentrista o anglocentrista) que

mantiene la idea de la mujer como sumisa y servil o, en el caso de la mujer artista, como musa, consorte¹, cuidadora de los grandes genios del arte y relegada al campo de lo femenino². Nada más observar estos binomios: Camille Claudel/Auguste Rodin, Frida Khalo/Diego Rivera, Lee Krasner/Jackson Pollock, Tina Celis/Norman Mejía, y así sucesivamente. Aquí podemos apreciar quiénes son considerados LOS (y no LAS) artistas en los movimientos culturales planteados por la sesgada y excluyente Historia del Arte Occidental, aquella que se prodiga como visión totalitaria en los programas académicos de las facultades de Bellas Artes en nuestra región.

Las historiadoras de arte feministas intentan develar las circunstancias o los contextos socioculturales en los cuales LAS artistas han trabajado sus obras (Mayayo, 2005). La *herstory* evidencia, por ejemplo, que muchas veces las artistas han cambiado su identidad al tomar nombres masculinos o ambiguos; ellas también revelan secretos, intimidades o posturas de género en detalles muy particulares de sus obras. Un caso específico es la comparación que podemos hacer entre las obras de dos artistas que retoman el mito “Judith decapitando a Holofernes”: podemos comparar el lienzo del gran maestro Caravaggio (realizado en 1599, Ilustración no. 1) con la misma escena bíblica de la pintora menos conocida en la historia del arte, Artemisia Gentileschi (Ca. 1620, Ilustración no. 2). Siendo ambos artistas pertenecientes al barroco italiano, podemos destacar más fuerza realista narradora, mejor actitud profesional y decisiva en la lectura visual del hecho bíblico planteado por la artista romana. En Caravaggio, por el contrario, Judith es algo tímida, sutil, contemplativa, y la doncella que la acompaña es lo más semejante a una estampa de una vieja bruja consejera. Victoria Combalía en su libro *Amazonas con pincel* destaca en el cuadro de la artista que el lienzo “se ha interpretado como una suerte de venganza de Artemisia Gentileschi contra el sexo opuesto, fruto de la humillación que sintió al ser violada, de ahí que la protagonista esboce un gesto de superioridad, echando la cabeza atrás para no mancharse el vestido” (Combalía, 2006, 38). Artemisia Gentileschi fue una reconocida artista en su época, a pesar de haber sufrido todo tipo de atropellos; pese a esto, no se estudia su obra en los programas de arte.

El arte realizado por mujeres del Caribe colombiano no está exento de las prácticas de invisibilización. Aún en la primera década del siglo XXI se viene constru-

yendo flagrantemente el camino desde la ideología hegemónica, demarcado por un puñado de pseudoeruditos que pretenden seguir decidiendo los destinos del arte de nuestra región. Por ejemplo, podemos notar un sesgo de sexismo en una entrevista realizada al curador *ad honorem* del MAMC de Cartagena y director del Programa de Bellas Artes de la centenaria Escuela de Bellas Artes de la misma ciudad:

Ahora, si bien estudian más mujeres que hombres, todavía las mujeres no son las que logran mayormente el éxito profesional. Entonces, pareciera que la intención es estudiar una carrera, ser profesional, pero de pronto no la ejercen. Muchas las ejercen por ejemplo en la dirección de los museos; pareciera que en la dirección de la cultura en Colombia, son Ministras de Cultura, son Directoras de Museos... Acá, tenemos Directora de la Escuela. Es una actitud que a mí me parece marginal porque de alguna manera va creando como nichos de trabajos para mujeres. (en Parisi, 2013, 27)

Según lo anterior se puede leer entre líneas que crear nichos de trabajo específicamente para mujeres en cargos directivos es considerado como una especie de falta de conciencia institucional. Muy cuestionable apreciación, en cuanto sabemos que son ellos, curadores y directores, quienes en última instancia manipulan los designios de dichas instituciones; en el caso de la Ministra de Cultura, ella obedece las directrices del presidente y sus intereses políticos. Para el caso de museos y galerías, se hacen llamar curadores y/o asesores quienes controlan lo que se expone en estos centros culturales. Los curadores también deciden qué temas se exponen, qué se cura y quién o quiénes deben estar bajo su ala protectora. La misoginia, el racismo y la homofobia imperante se hacen extensibles en sus apreciaciones teórico-historicistas, en los pasillos de los centros culturales y dentro de las aulas de las facultades de arte, donde los comentarios son abiertos y celebrados por profesores y alumnos, llegando incluso a terribles hechos de acoso a mujeres estudiantes heterosexuales y hombres y mujeres homosexuales, estudiantes de la universidad pública.

Como mujeres y artistas del Caribe, sentimos que llevamos una “cruz por dentro”, que somos víctimas de roles establecidos como lo son los falsos conceptos de musas, consortes o amantes de los “genios” o “glorias” del arte regional. Comúnmente se tilda a las artistas que trabajan sobre sus cuerpos desnudos o el de otras mujeres, de ninfómanas, “faltas de macho” o lesbianas. Por ser mujeres de

1 “La creatividad masculina dependía de la existencia de patrones en los que lo femenino era ora una musa, ora una mujer niña, ora una prostituta, ora una diosa, pero nunca un sujeto pensante” (Aliaga, 2010, 21).

2 En las artes plásticas, “las mujeres eran copistas esforzadas, imitadoras fieles, pero nunca creadoras, genios, innovadoras” (García Rayego, 2002).

una región periférica, somos víctimas también de la globalización, pensando por ejemplo que lo local tiene menos valor artístico frente a lo nacional o a lo internacional, o que es menos relevante para el panorama artístico contemporáneo. Por otro lado, se menosprecia la perspectiva de género, catalogando sus diversas temáticas como arte menor o como algo pasado de moda. Igualmente somos víctimas de un mercado del arte que ensalza la labor artística dentro del comercio de lo bello y lo sensual, en tanto construcciones estéticas de desnudos femeninos realizados por artistas hombres. Me pregunto si en nuestra región existe un mercado local/regional para desnudos masculinos. Traigo a colación un hecho de censura de la que fue objeto el artista Camo Aguilera en el XIII Salón Regional de Artistas del Caribe “Hacer del Cuerpo” de 2011, por mostrar una fotografía de gran formato de un desnudo masculino de su serie “Oh, Sailor!”. La institución universitaria patrocinadora del espacio de exposición, en su justificación a la censura ejercida, manifestó que la fotografía “afectaría la moral de las mujeres (en las que se incluyen señoritas de 16 años)”³.

Por otro lado, las mujeres artistas del Caribe somos víctimas de la usurpación de la autoría, pues aún nos falta reconocer que podemos generar nuevas apreciaciones del arte sin la necesidad de un curador, teórico o historiador que nos avale. El problema radica en que seguimos entregando toda la documentación para la realización de una nueva investigación a un teórico/curador no sensible a la perspectiva feminista y/o de género, debido a la falsa creencia de que así conseguiremos el éxito frente a las instituciones. Las que insistimos con la perspectiva de género o alzamos la voz, tenemos que emigrar hacia la capital o hacia el exterior para seguir formándonos, en busca de nuevos espacios de exposición, donde nuestras sensibilidades artísticas tengan cabida. Abrir la ventana no ha sido nada fácil.

El Colectivo La RedHada, quizás uno de los primeros grupos organizados y gestionados 100 % por mujeres, mantiene sus objetivos y todas sus actuaciones bajo la perspectiva de género en el arte de la región Caribe. Inicia labores en mayo de 2009, aunque ya desde antes estábamos planteando formar colectividades que reivindicaran nuestros derechos en Cartagena de Indias. En el 2001, la mayoría de la membresía fundadora de La RedHada participó en una exposición colectiva autogestionada denominada *Expuestos al deseo*. En aquella época, los/as artistas cartageneros/as nos levantamos contra el Museo de Arte Moderno de la ciudad. No conocíamos muy bien los postulados de la perspectiva de género aplicada a lo

cultural, pero en cada propuesta desarrollada *in situ*, alquilando las habitaciones de un hostel donde se practicaba la prostitución en el barrio *gentrificado* de Getsemaní de la Ciudad Heroica, se sintieron algunos de los cuestionamientos hoy por hoy reivindicados como una reclamación de género desde el arte visual. Las habitaciones alquiladas e intervenidas con nuestras propuestas artísticas durante las cuatro horas que duró la muestra, tocaron el tema de la sexualidad, vista desde nuestros puntos de vista, como mujeres y artistas. La obra de Martha Amorocho (Ilustración no. 3), por ejemplo, consistía en diferentes posturas sexuales libertarias del *kamasutra personal* en esculturas blancas suspendidas a manera de nubes, al parecer una ensoñación de la artista. Recordemos que Amorocho fue categorizada por Álvaro Medina, uno de los historiadores aliados a nuestra causa, como la artista que expresa plenamente “la revolución sexual de la mujer colombiana” (Medina, 2000, 112)⁴. En la propuesta de Lisette Urquijo, ella “estaba tendida, ahora todos la recuerdan”, se observaba una cama, donde normalmente se practica la actividad sexual, cubierta con manto luctuoso y negro, al cual se le superponía una serie de fotografías sobre partes del cuerpo de una mujer; al entrar a la habitación, se escuchaba la voz de una de las trabajadoras sexuales que allí laboraba. Otra obra, la de María Eugenia Trujillo, recurría a una instalación en serie con diversa ropa íntima, recolectada de mujeres de diferentes edades. La propuesta de Helena Martín Franco hacía referencia al kitsch y la religiosidad, conservando el mobiliario de las habitaciones, entre otras alusiones al moralismo, los prejuicios sociales, lo sexual y la desidia de un espacio como este.

La RedHada nace por el convencimiento y la insistencia de pertenecer a un lugar común, por la pena de no ver reconocida nuestra labor como mujeres artistas de esta región. Nace también porque no comprendíamos en ese entonces los procesos curatoriales en los cuales ciertos temas –como la identidad sexual, el erotismo desde el punto de vista de la mujer, la crítica a una religiosidad impuesta y la denuncia abierta sobre la violencia de género– se trabajaban casi en la clandestinidad o muy esporádicamente, ocultos bajo curadurías generalizadas. La mayoría de nosotras habíamos emigrado y nos pusimos en la tarea de querer hacerle frente a este problema, con argumentos suficientes a este panorama regional. A nuestro regreso, o desde los lugares de residencia en el extranjero, utilizando las nuevas estrategias de comunicación, replanteamos estas dudas frente al arte institucionalizado y realizamos una investigación corta para reconocer que no

3 Según denuncia de su curador Juan Fernando Cáceres (2010).

4 Según el historiador, la artista Martha Amorocho es “autora de la obra más reveladora que en este sentido se haya hecho en el país” (Medina, 2000, 112).

encontramos exposiciones o proyectos curatoriales bajo la perspectiva de género en el Caribe colombiano antes de 2010 (Colectivo La Redhada, 2010, 9).

Antes de este año, se sabía de la existencia de grupos de mujeres artistas pudientes, económicamente hablando, que contrataban y siguen contratando los servicios de un teórico o crítico para efectos de la redacción del texto de los catálogos y/o en su defecto hiciera las funciones de curador. Estas exposiciones no pueden ser consideradas bajo la perspectiva de género ni contrarias a ella, porque simplemente no se vislumbra en sus postulados teórico-visuales la filiación a esta categorización que podría, si así se desea, transversalizar estos postulados con un discurso que tenga que ver con la historia regional o local y su contexto específico. En cambio, el lenguaje utilizado en la mayoría de los casos es retórico y quizás un poco rimbombante, y carece por completo de cualquier discurso desde la colectividad, como ocurrió en la reciente exposición “Mujeres Costeñas en el Arte” en el 2013, en la Galería Bohemia de la ciudad de Barranquilla. Nos resulta fácil deducir del enunciado anterior que, si bien han existido propuestas expositivas realizadas o autogestionadas por mujeres en los espacios institucionalizados del Caribe colombiano, estas han carecido de una verdadera intención discursiva que aúne o convoque una reflexión en torno a lo que deberían decir en colectivo. La motivación no se asoma más allá de una apuesta particularista o individualista, y evidencia así la falta de un discurso colectivo. ¿Por qué no se designa entre las artistas la persona idónea que pueda traducir los sentimientos, expresiones y vivencias artísticas en un pensamiento en común? ¿Por qué no se contrata a un/a teórico/ca, historiador/a experto/a en la perspectiva de género, si es que se quiere hablar de la obra de mujeres artistas reunidas para tal fin? Son los grandes cuestionamientos que tenemos acerca de estas exposiciones que pasan desapercibidas, convertidas en simples eventos sociales.

Llegadas a este punto y si se quiere mantener la categoría del arte hecho por mujeres, lo lógico sería contemplar el tema desde adentro, preguntándonos cuál debería ser el aspecto en común, la motivación colectiva para llegar a autogestionar y concretar una exposición para y por mujeres. En la mayoría de los casos, no se trabaja esta variante por la falta de tiempo. Por ejemplo, para la fecha del “Mes de la Mujer”, en la que los espacios institucionalizados se acuerdan de ser solidarios con las mujeres artistas, así sea por una vez al año, la improvisación es tal, que se llega a plantear muestras expositivas vacías de contenido teórico o político que revaliden la apuesta curatorial, al contar con tan solo un mes o un par de meses de preparación del proyecto expositivo. Recordando la frase de Stuart Hall “la teoría me proporciona instrumentos de comprensión; y no más; para mí

no constituye un fin en sí” (Hall y Mellino, 2011, 47-48), tal vez podamos deducir que lo que daría lugar a estructurar un discurso curatorial, a una selección visual o audiovisual acorde a un sentido discursivo artístico, puede estar enmarcado en un estudio previo de las obras y en el diálogo con las artistas para, a partir de allí, llegar a producir nuevas estructuras de pensamiento. Pienso que los espacios temporales mínimos concedidos se deberían aprovechar de otra manera, anticipando la propuesta curatorial a cualquier convocatoria de este tipo, pues ya se conocen cuáles son las invitaciones esporádicas que se suceden anualmente. Queda aún por cuestionar el asunto de lo *femenino* en eventos culturales y/o exposiciones artísticas en Colombia. Bajo el estigma esencialista del mal llamado “arte femenino”, podemos destacar una serie de “tics”⁵ en la acomodación del término:

Se perpetúa la brecha de la dicotomía sexual como constructo de la sociedad patriarcal: el campo de lo femenino como lo suave, lo pasivo, lo exótico, la naturaleza, lo onírico, lo íntimo-privado, lo emocional, lo simbólico, la maternidad reglada, desnudos de mujeres silentes reforzando el objeto de deseo masculino, los colores pasteles, lo sutil, el buen trazo, la cerámica, lo textil, entre otros. Por ejemplo, se asocia lo femenino al trabajo que realizan mujeres artistas con el tema de las flores o los tejidos. Pongamos el caso de Marlene Hoffman, artista nacida en Barranquilla de ascendencia alemana, quien se destacó por la realización de tejidos artísticos con tendencias abstractas (tejidos coloridos, macramés y diseños textiles que semejan pinturas expresivas, abstractas o matéricas). Ella fue una pionera del arte textil desde los años 60, cuando estaba en apogeo el arte moderno. Pero este tipo de manifestaciones artísticas han sido ligadas a un arte menor, un arte femenino en pleno siglo XXI⁶.

Por el otro lado, el campo de lo masculino se asocia con lo racional, lo activo, lo urbano, gamas fuertes de color, lo conceptual, lo crítico, lo abyecto, las nuevas tecnologías, el espacio público, el deseo sexual, etcétera. Aún prevalece el marcado interés por hacer del desnudo femenino un objeto de deseo o, en el peor de

5 Según la DRAE (2001), un tic viene del sonido onomatopéyico tic, y se refiere a un “movimiento convulsivo, que se repite con frecuencia, producido por la contracción involuntaria de uno o varios músculos”. En este sentido, lo tomamos de manera metafórica, como una repetición de estas prácticas artísticas asociadas al sentido de lo femenino en el arte, establecidas casi compulsivamente desde el arte académico de finales de siglo XIX.

6 Patty Vilo, en declaraciones hechas a Hernández (2011), comenta que “Las técnicas de las que se vale este arte todavía son consideradas propias de un arte menor y decorativo, que se cree reservado para las mujeres y se reduce al arte doméstico”. Patty Vilo fue curadora de la exposición “Mágico Textil” en la Casa Abierta al Tiempo de la Universidad Autónoma de México.

los casos, este se cosifica. Un ejemplo de ello lo podemos apreciar en la siguiente descripción: “Darío Morales muestra una obra llena de un gran encanto sensorial entre el erotismo por sus *desnudos* como la poesía que muestran sus bodegones” (“Darío Morales López, un pintor emocional”, 2011). Un arte de la desnudez femenina es practicado o moldeado desde la visión masculina en las escuelas de arte del Caribe colombiano; y desde la fundación de estas academias hasta el día de hoy es considerado como método de estudio de las clases de pintura y dibujo en las escuelas de artes de esta región. Esta es la saga de los maestros cartageneros Darío Morales, Alfredo Guerrero y Rafael Espitia, entre otros.

Las exposiciones bajo la etiqueta de “lo femenino” destacan y promocionan las obras artísticas menos directas o menos cargadas de reflexión de mujeres artistas ya reconocidas en el circuito del arte feminista transnacional. Por ejemplo, no es lo mismo exponer en una colectiva relativa al “arte femenino” la obra “Untitled Film#21” (1978) que “Untitled Film#30” (1979) de la afamada artista Cindy Sherman (Ilustración no. 4). En ambas, la artista es la protagonista de las fotografías, pertenecientes a la misma serie sobre fotogramas de películas conocidas que retoman el rol de mujeres anglosajonas de esa época. En la primera fotografía, la artista recrea un tipo de mujer algo atemorizada, vestida con su sastre pulcro en el espacio público, enmarcada con edificios que la acechan en la gran ciudad; en la segunda fotografía, hay una mujer que ha sido golpeada en el espacio privado, es un tipo de denuncia desde lo visual. “Untitled Film #21” fue expuesta en la muestra *Identidad Femenina* en el MAMBO de Bogotá en 2012⁷, una exposición itinerante proveniente del IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno, institución gubernamental). Nosotras cuestionamos la curaduría y por consiguiente el título de esta exposición, por la generalización de la temática y, por ende, el tinte superficial de lo femenino, pero aún así fuimos invitadas como Colectivo La RedHada a dictar una charla en el subsótano del museo.

En otro caso, cuando nos atrevimos a mostrar en una sala de exposiciones como la de la AECID-CFCE de Cartagena de Indias obras cargadas de connotación sexual o simplemente cuerpos desnudos de las artistas, otras mujeres artistas tildaron a la muestra de alto contenido provocador y demasiado crudas para sus gustos. En una entrevista, Cecilia Herrera, pintora, invitada al catálogo de la exposición *Introitus* (Colectivo La Redhada, 2010, 34-35) con su obra “De Locha”

(1988, Ilustración No. 5), manifestó: “La exposición de La RedHada a veces me pareció fuerte. Hay cosas que me gustaron, otras que no... muy grotesco, le faltó sutileza. [...] Yo ya en la madurez en que yo voy, ya no me gustó, ya no quiero más. Pero hay gente que sí le llega. Yo creo que hay que ser muy sutil para llegar a todo público. Me parece que lo sutil, lo delicado, lo diplomático, llega más que lo brusco” (en Parisi, 2013, 55).

Lo femenino en el arte institucional impide ver el arte bajo la mirada del sujeto-mujer implicado en situaciones sociales que connotan la identidad sexual, étnica, de credo o política, cuando se tratan temáticas críticas, directas, claras y/o contundentes contra la opresión social o religiosa, los desastres ambientales que afectan a mujeres rurales o afrodescendientes, la lucha laboral y/o política, la violencia contra la mujer, etc. Dos obras a comparar para entender este aspecto son “Palenquera con vestido” (2001) de Rosario Heins y “Nadia” (2005) de Martha Amorocho. En ambas obras, la imagen retratada corresponde a mujeres afrocaribes. En la primera, se trata de una vendedora de frutas de la playa de Bocagrande proveniente de San Basilio de Palenque, más conocida como palenquera; la mujer no tiene identidad, no podemos determinar su nombre y se intenta resaltar lo objetual sobre lo que debería ser importante, el sujeto-mujer. La artista le da más importancia al traje y las frutas, destacadas por el colorido en tanto tratamiento pictórico frente al dibujo casi esquemático de la piel y la expresión de su rostro: en la obra la mujer afrocaribe sigue estando sin voz y permanece en su ancestral condición sociolaboral. En cambio, en “Nadia” la artista pretende denunciar o dialogar sobre la condición afro; Nadia es real, existe con ese nombre, es una mujer con altos estudios en el extranjero, pero por su condición étnica puede que haya sido víctima de racismo en su ciudad; esto se palpa en las espinas que salen de su piel.

Lo femenino en el arte es el traje a medida del arte institucionalizado para afirmar, de manera engañosa, la aplicación “positiva” de las políticas culturales de género, por lo tanto resulta de más fácil consecución de recursos económicos del Estado. Tal es el caso de *Libertad*, una “Muestra de arte femenino del Caribe colombiano”, como bien la describe el periódico *El Universal* (“En el ruedo del arte Caribe”, 2010), exposición llevada a cabo en el mayor templo del arte institucionalizado de Cartagena de Indias, el MAMC, en octubre de 2010. Su curadora, María del Pilar Rodríguez, se afanó en explicar que “esta muestra está lejos del criterio del feminismo de primera ola que busca promover la igualdad de la mujer con el hombre; exalta las particularidades del sujeto femenino, celebrando su libertad desde las características específicas del género, algunas de sus

⁷ En una actividad paralela y denominada “Identidad femenina en la colección del MAMBO” (febrero-marzo de 2012), algunas obras de mujeres artistas del Caribe colombiano estuvieron expuestas en este espacio institucionalizado, entre ellas la de Ofelia Rodríguez, Cecilia Porras y Teresa Sánchez.

emociones, preocupaciones y logros, representadas en obras que se enorgullecen de lo estético, acucioso y emocional, propio de las creadoras y a su vez de un alto porcentaje de la población femenina” (“En el ruedo del arte Caribe”, 2010). De nuevo nos topamos con la pugna femenino vs feminista. El miedo o aversión al movimiento social confunde la postura conceptual desde la cual se parte. La curadora solo habla someramente, generaliza y preconceptualiza, para apartarse de un brinco de una de las categorías del feminismo como movimiento social, desconociendo otros postulados. Bien se sabe que la Ola de la Igualdad cedió el paso a la Ola de la Diferencia; pero, ¿no será esta a la que hace referencia en su escrito cuando habla de que la muestra “exalta las particularidades del sujeto femenino [sic] ‘sujeto mujer’, celebrando su libertad desde las características específicas del género”? (“En el ruedo del arte Caribe”, 2010).

En esta muestra, algunas de las obras presentadas exaltan la sexualidad explícita; pero la apuesta de la curadora para con el sujeto-artista no es clara. Por ejemplo, en la obra de Chando Yances⁸, la artista dibuja-teje en el textil de una hamaca relaciones sexuales heteronormativas, exaltando la postura sexual masculina frente a la de la mujer: en este caso, la mujer se asoma con las piernas abiertas, la espalda masculina se encuentra de primer plano, es decir, ella no controla el acto, es pasiva⁹. Todo lo anterior aflora en el comentario feminizante de la curadora, cuando expresa que Yances retoma un mito “mediante el bordado, ese trabajo acucioso y delicado de stirpe femenina, usando fibras caribes, con acabado delicado y estético, apropiándose como creadora de una figura ya trabajada en el arte por un hombre” (“En el ruedo del arte Caribe”, 2010). Algo similar sucede en la apreciación que hace de la obra pictórica de Sandra De la Cruz, en la que insiste en destacar cualidades implícitas del arte femenino: la obra resulta “un ejercicio tanto emocional como pictórico donde no puede evitar dejar un mensaje onírico, por lo tanto emocional, femenino y Caribe” (“En el ruedo del arte Caribe”, 2010).

Libertad fue inaugurada una semana antes de *Introitus. Género, identidad y poscolonialismo en la obra de mujeres artistas del Caribe colombiano*. Ambas exposiciones se mantuvieron abiertas durante las festividades de noviembre, así que *Libertad* fue visitada por las candidatas al Concurso Nacional de la Belleza

que se celebra desde hace más de cincuenta años en la Ciudad Heroica. Ellas, las *misses*, *juguetearon* con las obras¹⁰.

El problema de dejarse seducir por los postulados feministas en los escritos artísticos radica en el miedo al torbellino que puede surgir si planteamos una postura clara, reivindicativa y directa desde nuestras creaciones contra todo tipo de opresión: sexual, religiosa, política, de hegemonía cultural, física (la violencia sistemática contra la mujer), etcétera. Podemos sentir igualmente algo de temor inicial cuando nos sentimos vulnerables al intentar manifestar nuestra identidad sexual públicamente, incluyendo nuestras familias. La sociedad prejuiciosa, censora y pacata del Caribe nos puede llegar a intimidar, realizando cuestionamientos desde el moralismo o lo pecaminoso. Esto lo superamos de manera colectiva, llegando así al acercamiento del feminismo en las artes de la región en tanto brazo cultural del movimiento feminista global.

La perspectiva de género en nuestros planteamientos teórico-prácticos nos sigue permitiendo ver la desigualdad en la legitimización del arte institucional, por ejemplo en el número de obras de arte realizadas por mujeres artistas frente a la de los hombres en las colecciones de los museos del Caribe colombiano. Solo con observar la muestra *Cuatro décadas de Arte del Caribe colombiano* (2012) en la cual solo una mujer artista se encuentra destacada frente a la obra de siete artistas hombres, podemos constatar que este evento expositivo fue sesgado, mezquino, con un título demasiado ambicioso. La investigación hubiera podido contemplar más obras de mujeres artistas incluidas en la etapa del modernismo y del arte conceptual en el arte del Caribe colombiano (me refiero a Delfina Bernal, Ofelia Rodríguez, Tina Celis y Teresa Sánchez).

Nuestro mayor referente externo lo encontramos en la reclamación que sostuvo MAV (Mujeres en las Artes Visuales) ante la colección del MNCARS (Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía, entidad cultural del Estado español) al pronunciarse sobre las adquisiciones del año 2009, recién comenzada las actividades de la asociación. El centro cultural “adquirió obras de 96 artistas en total, entre los que se hallan solo 12 artistas mujeres: 12,5 %. En concreto, 4 artistas españolas (de un total de 54 artistas españoles): 7,4 %. Y 8 artistas extranjeras (de un total de 42 artistas extranjeros): 19,04 %” (Informe MAV n.1., 2009). Este

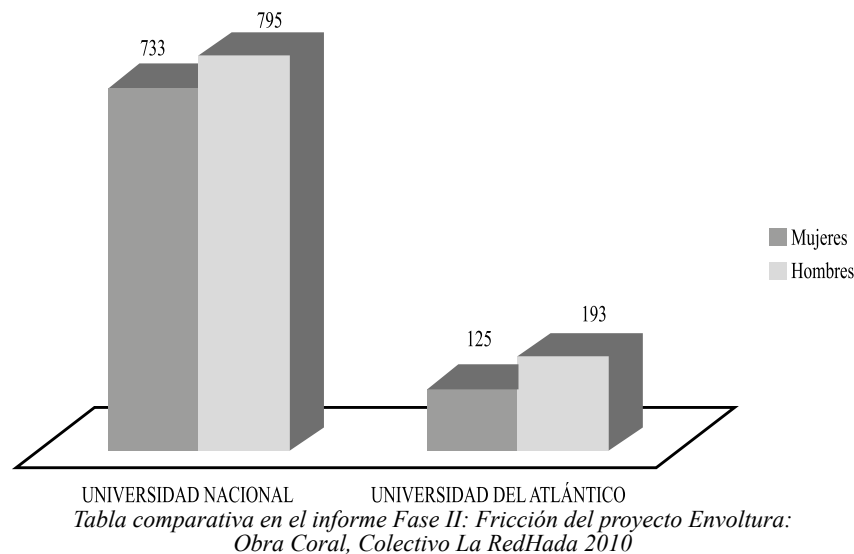
⁸ Se puede apreciar su trabajo en el blog <http://artedevanguardia.blogspot.com/2008/06/qwerttyt.html>

⁹ Como bien lo atribuirían las obras pictóricas de Cecily Brown, “Performance” (1999), “Summer love” (2000) y “Single room furnished” (2000).

¹⁰ “La Señorita Bogotá, Diana Julieta Mina, juguetea con una escultura de Pilar Meira, una de las expositoras de la colectiva Libertad, en el Museo de Arte Moderno” (“En el ruedo del arte Caribe”, 2010).

informe dio paso a mesas de trabajo preparatorias para consolidar el documento público *Mujeres y Cultura: Políticas de Igualdad* (2012).

También observamos la inexistencia de cátedras en arte o actividades académicas con perspectiva de género en los programas de arte de esta región, a pesar de que comprobamos que el porcentaje de mujeres egresadas de los programas de artes plásticas de las universidades y academias de arte de la región Caribe se encuentra casi igualado al de los egresados (Ver tabla no. 1). Esto es paradójico pues observamos que ya existen estudiantes de arte aventajadas/os manifestando en sus investigaciones académicas las cuestiones de género y transgénero (Ilustración no. 6), por lo que de manera urgente se hace necesaria la inclusión de estas temáticas en los programas.



Pese al opaco panorama, podemos apreciar una luz en la recuperación del legado y visibilización del aporte cultural de mujeres artistas del Caribe colombiano. Estas intentan cuestionar los roles establecidos en determinadas épocas del arte de la región. Un ejemplo lo encontramos en las dos exposiciones retrospectivas de la artista, para nosotras pionera, Cecilia Porras (Museo de Arte Moderno de Cartagena, 1999 y Fundación Gilberto Alzate Avendaño de Bogotá, 2009), quien falleció en el primer lustro de la década del 70, en pleno apogeo del movimiento feminista global. En el artículo ya mencionado “Cecilia Porras: un hito de ruptura en las artes plásticas en Cartagena a mediados del siglo XX”, la investigadora en historia del arte del Caribe Isabel Cristina Ramírez, nos ilustra que en Porras,

“por ejemplo, pueden analizarse diversos factores que muestran rupturas respecto de la concepción tradicional de la mujer: su búsqueda de profesionalización y, por tanto, su entrada a la universidad; la construcción de nuevas expectativas laborales; su rebeldía frente a normas y modales femeninos tradicionales; su forma de relacionarse con los hombres, y su construcción de un tipo distinto de familia” (Ramírez, 2012, 103). Esto evidencia las dificultades y vicisitudes consecuencia del marcado rol al que se enfrentan nuestras artistas en diversas épocas, incluyendo el hoy por hoy. Cecilia Porras se enfrentó al problema de lo tradicional vs la modernidad, fue en contra del anquilosado academicismo; siguiendo a Ramírez, “Porras empieza a cuestionar estructuralmente la idea de arte que la había influenciado en su primera etapa en Cartagena, la cual empieza a identificar como tradicional” (Ramírez, 2012, 103).

Podemos igualmente dilucidar ciertos atisbos de una temática similar, sin que el autor se comprometa a utilizar la categorización de “feminismo” o “feministas”, en el libro del historiador barranquillero Álvaro Medina. En *Arte del Caribe colombiano* (2000), Medina nos ilustra, desde la estructura histórico-generacional que caracterizan los textos, el interés de algunas artistas por las cuestiones “femeninas” reivindicativas: el autor “llama la atención sobre el número de mujeres artistas que han contribuido, según su corta investigación, en el arte del Caribe colombiano desde la segunda mitad del siglo XX hasta el año 2000, fecha de publicación del libro, siendo cerca de treinta las que se pueden consultar en el índice onomástico” (Cuesta, 2012, 438). También destaca cómo mujeres artistas caribes han recibido reconocimiento siendo aún jóvenes promesas en determinadas épocas de la Historia del Arte del Caribe colombiano, como Delfina Bernal con su *flora monstruosa* como llamó a su obra el autor (Medina, 2000, 39). La artista ganó con esta serie pictórica una mención en el Salón Intercol de Arte Joven, organizado por el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1964. Igualmente, Ofelia Rodríguez recibiría una mención en el Salón Nacional de 1969 y luego el segundo premio en el Salón de 1987.

En una segunda generación, Medina también alude a la feminidad en la obra introspectiva de Bibiana Vélez, quien recibió el primer premio del XXXII Salón Nacional de Artistas en 1989. Acertados resultan sus comentarios sobre la obra de Vicky Neumann y Olivia Miranda; y resaltamos las connotaciones críticas identitarias que señala en María Rodríguez, Muriel Angulo, Lourdes Durán, Lucy Peñaranda y Vicky Fadul. De esta última expresa que “trátense de botas o rosas, lo bonito se torna violento. Fadul evoca un mundo femenino y lo niega al rechazar el lugar común para abordarlo por su lado oscuro, secreto, nada agradable y cargado de fantasmas que acosan” (Medina, 2000, 87).

En el capítulo 5 del libro, titulado *Las inquietudes del presente*, Medina remarca, tímidamente, la posibilidad de introducir los conceptos del feminismo internacional en la obra de cuatro artistas: María Eugenia Trujillo, quien trabaja sobre la prostitución infantil; Lisette Urquijo, con sus series fotográficas contextualizadas con los estigmas socioculturales de la mujer Caribe; Martha Amoroch, cuya obra “Este trabajo está inacabado, necesito voluntarios” (1999) es reseñada de la siguiente manera: la artista le introduce, con audacia “una variante al viejo tema del pintor y la modelo, [...] que en el caso de Martha Amoroch se convierte en la pintora y sus desconocidos voluntarios” (Medina, 2000, 113); y Jessica Grossman (actualmente Jessica Sofía Mitrani, al desconocer el apellido paterno), cuya obra puede ser considerada uno de los primeros video-ficción bajo la perspectiva de género: *Rita va al supermercado* de 2000 (Ilustración no. 8).

Sin embargo, Medina no se compromete en definir estas obras como pertenecientes al campo del arte feminista. El historiador ratifica que su trabajo lo hacen “como mujeres y no como feministas. Trabajan así con la amplitud de criterios y renovación de enfoques que está llevando a los artistas a considerar asuntos que afectan el diario transcurrir, mas no con la actitud contemplativa de las generaciones anteriores sino con la muy activa del que no se resigna a aceptar que el mundo esté condenado a seguir como está. El arte ensaya entonces como nunca la transgresión y la provocación” (Medina, 2000, 111). El dilema semántico de ser o no ser artistas feministas radicaría en el desconocimiento de los postulados del movimiento feminista global por parte de la mayoría de las artistas en la región Caribe; sin embargo, sus obras *per se* pueden estar ratificando la inclusión a este movimiento.

Volver a ganar nuestros cuerpos, representados como campos de batalla desde los cuales dirimir las más diversas creaciones bajo la perspectiva de género, es reivindicar el contexto propio desde la diáspora o el destierro. Nos enfrentamos al academicismo rampante en el arte del Caribe colombiano, aquel que insiste en considerar la representación del desnudo femenino desde la mentalidad sexista y heteronormativa de artistas hombres. Comparemos por un momento la serie de obras que siguen perpetuando el tema recalcitrante de “El pintor y su modelo”, en la obra del artista Darío Morales, fallecido en 1998, pero que sigue siendo insigne maestro para el alumnado academicista. Comparemos entonces “El pintor y su modelo” (1978) con la fotografía intervenida “La Catedral” (2009) de Brenda Angulo, joven artista barranquillera (Ilustración no. 7). Se evidencia el contraste de dos puntos de vista desde los cuales se enfoca el desnudo femenino. En el caso de Morales, el artista se retrata como genio: es quien posee las herramientas

pictóricas (la tecnología), y la completa racionalidad (observen la cuadrícula del bastidor que reposa detrás del cuadro que pinta, o si no, la pose casi rígida del pintor). La modelo en la pose construida artificialmente con formas netamente orgánicas, se convierte en el objeto (no sujeto) a ser representado: ella se encuentra ubicada sobre una mesa y no posee identidad, pues su brazo le tapa los ojos. La desnudez de su pubis es el punto central de todo el cuadro, direccionado por la diagonal que parte del pincel-lápiz y se desliza por su pierna derecha. El control sobre lo orgánico es total, la instigación al deseo sexual masculino es palpable. En la fotografía intervenida de la joven artista barranquillera, por el contrario, se “pervierte” el canon. La obra es inquietante desde el título, como espectadores/as nos encontramos abocados a una imagen abyecta, provocadora y contundente sobre la relación de la sexualidad femenina enfrentada al catolicismo. Lo contestatario resulta aún más punzante cuando observamos el rosario que cuelga del pubis de la mujer. Es un primer plano que lanza un mensaje-bofetada. Sin embargo, existen otros elementos como los portacirios y la capa de fuego que cubre la fotografía, para aunar el tema de la pasión cristiana. Ella, la modelo, también carece de identidad; no obstante, nos podemos llegar a sentir identificadas pues habla de todas nosotras: es una estampa contra la misoginia del catolicismo, que niega el deseo sexual femenino colocándolo del lado pecaminoso. Este tipo de construcción social aún acampa a sus anchas en nuestra cultura Caribe.

Judy Chicago y Miriam Schapiro (1973), en uno de los primeros artículos del feminismo en las artes, “Female Imaginery”, se refieren a una *nueva iconografía vaginal* para determinar que las primeras intenciones artísticas con características feministas representan la partes sexuadas de la mujer como “símbolos que se repiten en las obras de otras artistas, a través de la aparición reiterada de formas vaginales (vulvas, círculos, flores) que responden a la expresión inconsciente de la sexualidad femenina y con las que se reivindica la posición de la mujer en un ámbito machista” (interpretación del texto en Lapeña Gallego, 2011, 109). Fue así como se fue consolidando una identidad sexual de lo femenino a lo feminista en el campo de las artes visuales: la artista es ahora poseedora de su propio discurso en un ámbito sociocultural adverso. Avita H. Bloch (2002) destaca la labor pionera de Judy Chicago cuando afirma que ha sido la primera artista en aplicar conscientemente estos conceptos en su obra: “El activismo en Chicago reflejó la política de la emergente ideología feminista”, ella luchó “contra la opresión de lo femenino en el arte, y a favor del feminismo en el que ella creía y que aseguraba que las mujeres tienen experiencias particulares, las mismas que ellas están obligadas a expresar” (Bloch, 2002, 97). Tal cual como sucedió con las artistas del primer movimiento feminista en el arte, nuestro deber es seguir inoculando un concepto más evolucionado, el del arte bajo la perspectiva de género o ¿por qué no ir más lejos y hablar de un arte feminista del Caribe colombiano?

En el 2010 el Colectivo La RedHada inicia la gesta expositiva *Introitus. Género, Identidad y Poscolonialismo* (Ilustración no. 9) y tras haber realizado un análisis alrededor de tres ejes de investigación, estos dieron, en tanto resultado del estudio hecho previamente sobre la obra de mujeres artistas del Caribe (2009-2010), las tres estructuras en las cuales se basó nuestro discurso curatorial, a saber:

- Cuestionamientos a los estereotipos y a los condicionamientos religiosos de lo “natural femenino” en un contexto real o imaginario del Caribe.
- Representaciones de nuestra identidad sexual: caracterizaciones frente al sexo opuesto o a la cultura antropocentrista/misógina católica; es decir, representaciones reales o simbólicas que referencien la sexualidad femenina en tanto mujeres artistas en plena libertad de expresión.
- Representaciones de la trascendencia poscolonial en las obras que trabajan con mujeres que han hecho parte de momentos históricos libertarios, o también en obras que se liberan del pensamiento global y se posicionan frente a una cultura estigmatizante, hegemónica y patriarcal desde lo local. Igualmente, se trabajan los efectos contrapublicitarios de marcas de multinacionales, etc.

El comité científico, la coordinación y el comité curatorial del Colectivo decidieron dar el mayor espacio para que la participación de la obra de nuestras artistas fuera masiva. Las autoras del texto curatorial manifiestan que este espacio “nos permite hablar de nuestra intimidad, de las condiciones sociales existentes, de la falsa moral o puritanismo. Es un espacio alternativo de encuentro, reflexión y crítica en donde prevalece la libertad de expresión” (Cuesta y Martín Franco, 2010, 12). La muestra recopiló obras de treinta y un (31) mujeres artistas y un (1) hombre¹¹; fueron expuestas veinticinco (25) obras en sala¹² y una (1) obra performática en el espacio público¹³; las cinco (5) artistas restantes¹⁴ solo fueron incluidas en el catálogo ya que resultó extremadamente dificultosa la consecución de sus obras por pertenecer a colecciones privadas.

11 Colectivo Indocumentado, conformado por Sigrid Ferrer y Luis Carlos Romero, procedente de Barranquilla.

12 Helena Martín Franco, Muriel Angulo, Delfina Bernal, Ofelia Rodríguez, Bibiana Vélez, María Eugenia Trujillo, María Cristina Agudelo, Olivia Miranda, Teresa Sánchez, Rosa Navarro, Karina Herazo, Vicky Fadul, Martha Amorocho, Carolina Acosta, Brenda Angulo, Lisette Urquijo, Jessica Sofía Mitrani, Leonor Espinosa, María Elvira Dieppa, María Isabel Rueda, Alexa Cuesta Flórez, Mónica Garzón, Grupo In-documentado, Adriana Cortez.

13 Giovanna Bitar.

14 Cecilia Porras, Tere Gallo, Vicky Neumann, Cecilia Herrera y Ruby Rumié.

Desde el margen, el segundo proyecto autogestionado del Colectivo La Redhada, con itinerancia en Montreal y Cartagena de Indias y en total conjunción con otro colectivo de mujeres artistas de la región del Quebec, Canadá, autodenominadas “L’araignée”. Alternando espacio expositivo con talleres y conferencias que versaban sobre la historia del feminismo y la relación con las artes de cada contexto, intentamos generar un discurso transversal y *sororo*¹⁵ entre el Sur (Caribe colombiano) y el Norte (región del Quebec, Canadá). La preocupación por cerrar la brecha intelectual Norte-Sur con referencia al campo del feminismo en el arte global y la brecha mujer-tecnología, nos hicieron estrechar lazos con mujeres artistas de Montreal con alto recorrido en la contienda feminista¹⁶. Con logros visibles como la institucionalidad del arte feminista, nos acercamos a centros especializados y muy consolidados como La Centrale Gallerie Powerhouse, creada en 1973, cuya misión habla directamente de la visibilización de prácticas artísticas feministas y la persistencia por mantener abierto un espacio contra otros tipos de institucionalidad predominante¹⁷.

También mantenemos el contacto con el Groupe Intervention Vidéo (GIV), centro de difusión, producción y distribución de videoocreaciones realizados por mujeres. GIV-Montreal posee el archivo más antiguo y de mayor recopilación de audiovisuales hechos por mujeres, el cual se puede consultar en su página web¹⁸. El grupo inició actividades a mediados de los 70: se trataba de mujeres videoartistas insatisfechas por la forma como se exponían sus trabajos, que se pronunciaban ante la falta de público espectador en las galerías y museos y contra los discursos hegemónicos culturales que insistían en mostrar los videos en salas de exposiciones alejadas de los movimientos sociales que transcurrían en el Quebec de entonces:

15 “Sororidad del latín *soror, sororis*, hermana, y el sufijo *-idad*, relativo a, calidad de. En francés, *sororité*, en voz de Gisèle Halimi; en italiano *sororità*; en español, *sororidad* y *soridad*; en inglés, *sisterhood*, a la manera de Kate Millett. Este concepto “enuncia los principios ético-políticos de equivalencia y relación paritaria entre mujeres [...] al propiciar la confianza, el reconocimiento recíproco de la autoridad y el apoyo entre mujeres” (Lagarde, 2006).

16 “Por su parte, el desarrollo del arte del Quebec durante el siglo XX, caracterizado por movimientos de ruptura que reflejan su espíritu revolucionario, el rechazo a la Iglesia y el conservatismo, expresados por la generación del Refus Global en los años 40, la de la Revolución Tranquila en los 60 y de los movimientos feministas a partir de 1965, se caracteriza hoy por mantener vivos cuestionamientos políticos ligados al estilo de vida occidental, a las jerarquías culturales, como a las cuestiones de identidades de género, los que reflejan la toma de consciencia de su propia diversidad” (Colectivo La RedHada y Collectif L’araignée, 2011).

17 “Le mandat du centre se voue au développement de l’histoire des pratiques artistiques féministes et soutient la visibilité d’artistes et d’initiatives moins ou peu représentés auprès des institutions culturelles établies” [“La misión del centro se dirige a desarrollar la historia de las prácticas artísticas feministas y apoya la visibilidad de artistas e iniciativas en tanto se consideren faltos de representación en las instituciones culturales establecidas”] (traducción de la autora, *La Centrale*, s.f.).

18 http://www.givideo.org/ang/orgA/orgA_hist.html

In 1975 GIV was founded by directors dissatisfied with the exhibition of their works. Their goal was to reach a larger public and to make public screenings a space for exchange. For these artists, it was important to produce and inform. They also wanted to use video as a tool during an era in which social movements in Quebec were becoming more important and new generation of intellectuals were making their mark. The videos were presented in community groups and during union meetings, in CEGEPS and Universities¹⁹.

Del proyecto *Desde el margen* se ramifica la exposición itinerante *Correcciones marginales* (Ilustraciones no. 10 y 11). La curaduría estuvo a cargo de Stephanie Bertrand quien reside actualmente en Grecia. La curadora cruza media Europa y todo el Atlántico para responder al llamado de la museografía y montaje final. La globalidad o visión global de esta apuesta curatorial también estuvo presente en el entendimiento y conjunción de las disímiles propuestas artísticas que bajo la perspectiva de género aplicaron las nuevas tecnologías: fotografías, videocreaciones y performances fueron dispuestos en la sala de exposiciones de Studio XX (otro de los centros culturales con años de experiencia en el tratamiento Mujer-Arte-Tecnología-Sociedad²⁰, patrocinador de nuestro proyecto). La curadora expresa que:

Reflejando sus propios entornos particulares, las obras reunidas en esta exposición actúan en varios registros, sirviéndose de acercamientos literales, metafóricos o alegóricos para materializar hostilidades ocultas o intangibles. Con sus trabajos, varias de las artistas colombianas examinan, de una manera crítica, el contexto local de Cartagena, lugar donde la norma social, generalmente conservadora y puritana, tiene la tendencia de cubrir una violencia expandida contra las mujeres, alimentada en par-

19 En 1975 GIV fue fundada por directoras insatisfechas con la exposición de sus trabajos. Su objetivo era llegar a un público más amplio y hacer proyecciones públicas en espacios interculturales. Para estas artistas, era importante producir e informar. También querían utilizar el video como una herramienta durante una era en la que los movimientos sociales en Quebec tomaron cada vez más relevancia y la nueva generación de intelectuales estaban mostrando su firma. Los videos fueron presentados en grupos comunitarios y durante las reuniones sindicales, en los CEGEPS y Universidades (traducción de la autora, *Groupe Intervention Vidéo*, s.f.).

20 “Fundado en 1996 en Montreal, Studio XX es un centro de artistas feministas bilingüe comprometido en la exploración, la creación, la difusión y la reflexión crítica en arte y tecnología. Studio XX se propone presentar la multiplicidad de territorios, de voces y acciones creativas de mujeres en el paisaje tecnológico contemporáneo a través del mundo. Él participa activamente al desarrollo de una democracia digital que promueve la autonomía y la colaboración” (*Studio XX*, s.f.).

te por la industria local del sexo. De manera diferente, muchas de las artistas canadienses dan forma a las presiones y a las amenazas más abstractas mediante la creación de escenarios inquietantes y atmósferas fatídicas²¹.

El enfoque de género en las artes plásticas, visuales o multimediales del Caribe colombiano camina al lado del feminismo en las artes, siendo este hijo del movimiento feminista planetario. El enfoque de género o perspectiva de género es totalmente necesario en nuestro contexto Caribe porque nos permite ver la diferenciación y lanzar nuestro grito frente a hegemonías culturales, al machismo enquistado y el armazón de poder desde el cual se construye la política cultural, que es así mismo excluyente ante otras minorías sociales. Cuando comencemos a ver resultados en materia de equidad en las colecciones de arte de instituciones culturales patrocinadas con dineros públicos, cuando nos ganemos el espacio cedido históricamente a nuestros colegas artistas, cuando haya cátedras de arte y género en las academias artísticas del Caribe, cuando le interese este tema a la nueva generación de historiadores/as, críticas/os, teóricos/as, cuando se construya el primer Centro Caribe de divulgación o difusión de nuestras obras, cuando se reconozca nuestro verdadero aporte en todas las épocas del arte de la región, cuando se genere las políticas públicas necesarias que cobijen nuestra lucha, entonces crearemos que todo este esfuerzo inicial y *ad honorem* no ha sido en vano.



Ilustración no. 1. Caravaggio “Judith decapitando a Holofernes” (1599)
Óleo sobre lienzo, 144 x 195 cm Galería Nacional
de Arte Antiguo, Roma

21 Parte del escrito curatorial de Stéphanie Bertrand, publicado en Colectivo La RedHada y Collectif L’araignée (2013). Las artistas invitadas son Martha Amorocho, Fritta Caro, Stephanie Chabot, Alexa Cuesta Flórez, Julie Favreau, Amélie Guérin, Karina Herazo, Julieta María, Noemi McComber, María Eugenia Trujillo, Anne Parisien, María Isabel Rueda y Lisette Urquijo.



Ilustración no. 2. Artemisia Gentileschi "Judith decapitando a Holofernes" (Ca.1620). Óleo sobre lienzo, Galleria Degli Uffizi, Florencia



Ilustración no. 4. Cindy Sherman. Izquierda: "Untitled Film #21" (1978). Derecha: "Untitled film #30" (1979)



Ilustración no. 3. Martha Amorocho "Kamasutra" (2001). Escultura-Instalación in situ



Ilustración no. 5. Cecilia Herrera "De Locha" (1988). Óleo sobre lienzo 70 x 100 cm. Colección particular



Ilustración no. 6. Propuestas artísticas de estudiantes de arte de la Universidad del Atlántico. Arriba Izquierda: Ruvén Suárez Urariyú, Arriba Derecha: Andrea Cotamo, Abajo Izquierda: Hellens Rentería, Abajo Derecha: Carlos Donado

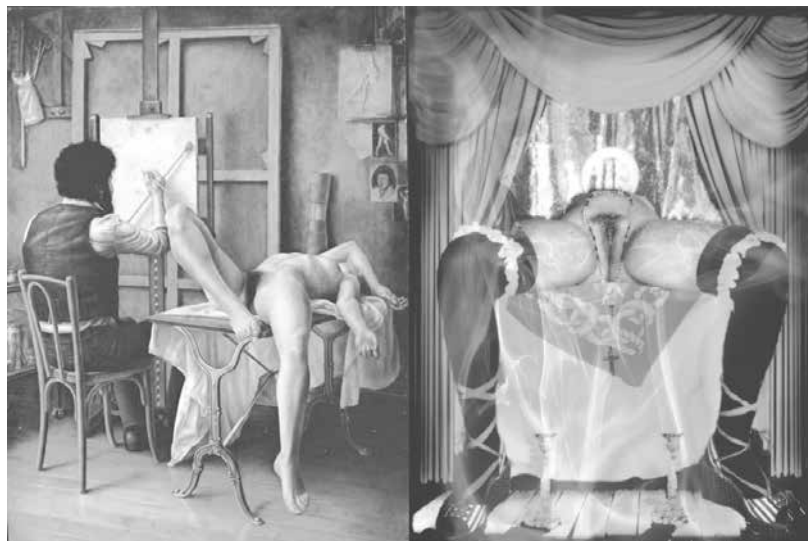


Ilustración no. 7. Izquierda: Darío Morales "El pintor y su modelo" (1978). Óleo sobre lienzo. Derecha: Brenda Angulo "Catedral" (2009). Fotografía digital intervenida



Ilustración no. 8. Jessica Sofía Mitrani "Rita va al supermercado" (2000). Video ficción en formato DVD



Ilustración no. 9. Colectivo La Redhada. Vistas de la exposición Introitus. Género, Identidad y Poscolonialismo en la Obra de Mujeres Artistas del Caribe Colombiano. Sala de exposiciones de la AECID-CFCE Cartagena de Indias. Nov. 9 a dic. 4 de 2010



Ilustración no. 10. Colectivo La Redhada- Collectif L'araignée Exposición Correcciones Marginales. Curaduría Stephanie Bertrand. Cuatro artistas participantes: Noemi McComber, Stephanie Chabot, Julieta María y Helena Martín Franco



Ilustración no. 11. Vistas de la exposición en la sala de Studio XX-Montreal, Canadá. Abril 11 a mayo 2 de 2013

Referencias

- Aliaga, Juan Vicente. (2010). *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX* (Colección Arte hoy). Donostia: Nerea.
- Bloch, Avita. (2002, junio). Y... Toca ahora el turno para la "mirada" de la mujer: Análisis de género y creación en las artes visuales contemporáneas (Trad. Servando Ortoll). *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, IX(17), 91-113.
- Cáceres, Juan Fernando. (2010, 29 de enero). Censura. En *Salones de artistas*. Recuperado de <http://salonesdeartistas.com/2010/01/censura/>
- Cecilia Porras. *Cartagena y yo 1950-1970* [Catálogo de exposición]. (Curaduría: Jhon Castles). (2009). Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño de Bogotá/Alcaldía Mayor de Santa Fe de Bogotá.
- Chicago, Judy y Schapiro, Miriam. (1973). Female Imaginery. En *Womanspace Journal*, 1, 11-14.
- Colectivo La RedHada. (2010). *Introitus, género, identidad y poscolonialismo en la obra de mujeres artistas del Caribe colombiano* [Catálogo impreso]. Cartagena de Indias: AECID-CFCE, Alcaldía de Cartagena.
- Colectivo La RedHada y Collectif L'araignée. (2011, noviembre). *Correcciones marginales. II Proyecto intercultural Quebec-Caribe colombiano, 2011-2013* (Folleto/catálogo impreso). Cartagena de Indias: Consejo de las Artes del Canadá/Agencia Española de Cooperación al Desarrollo.
- Combalía, Victoria. (2006). *Amazonas con pincel. Vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*. Barcelona: Destino.
- Cuatro décadas de arte del Caribe colombiano*. (2012, 4 de octubre al 30 de noviembre). Barranquilla: Museo de Arte Moderno de Barranquilla.
- Cuesta, Alexa y Martín Franco, Helena. (2010). La Redhada en verdad es justa y necesaria, es nuestro deber y salvación... En *Introitus. Género, Identidad y Poscolonialismo en la obra de mujeres artistas del Caribe colombiano* (9-13). Cartagena: AECID-CFCE, Alcaldía de Cartagena.
- Cuesta, Alexa. (2012, enero-junio). Feminismo, género o reivindicación en el Caribe colombiano: Colectivo La Redhada. *Revista Brasileira do Caribe*, XII (24), 425-457.
- Darío Morales López, un pintor emocional. (2011, 18 de marzo). *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/dario-morales-lopez-un-pintor-emocional-14967>
- Deepwell, Katty. (Ed.). (1998). *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas* (Colección Feminismos). Madrid: Cátedra.
- En el ruedo del arte Caribe. (2010, 28 de octubre). *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.co/cartagena/cultural/en-el-ruedo-del-arte-caribe>
- García Rayego, Rosa. (2002). Mujeres, arte y literatura: Imágenes de lo Femenino y Feminismo. *Cuadernos de Trabajo*, 1, 19.

- Groupe Intervention Vidéo (GIV)*. (s.f.). Recuperado en http://www.givideo.org/ang/orgA/orgA_hist.html
- Hall, Stuart y Mellino, Miguel. (2011). *La cultura y el poder. Conversaciones sobre los Cultural Studies* (2ª ed.). Madrid: Amorrortu.
- Hernández, Alejandra. (2011, 25 de mayo). La exposición “Mágico Textil” reivindica un arte menospreciado. *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/65511.html>
- Informe MAV n.1. (2009). Recuperado de <http://www.mav.org.es/documentos/INFORME%20MAV%20n1.pdf>
- La Centrale Galerie Powerhouse* (s.f.). Recuperado de <http://www.lacentrale.org/qui-est>
- Lagarde, Marcela. (2006, 10 de octubre). Pacto entre mujeres. Sororidad. En *Pacto de Género* (3). Madrid: CELEM.
- Lamus Canavete, Doris. (2011, enero-junio). De la subversión a la inclusión: Movimiento de mujeres de la Segunda Oleada en Colombia, 1975-2005. *La manzana de la discordia*, 6(1), 47-52. Recuperado de <http://manzanadiscordia.univalle.edu.co/volumenes/articulos/V6N1/art3.pdf>
- Lapeña Gallego, Olga. (2011, 5 de diciembre). ¿Feminismo o necesidad? El proceso artístico en la obra de Eva Hesse y Ana Mendieta. *Arte y políticas de identidad*, 101-116.
- Mayayo, Patricia. (2005). Globalización y género: artistas en la frontera. *Artecontexto*, 8, 36-43.
- Medina, Álvaro. (2000). *Arte del Caribe colombiano*. Bogotá: Panamericana.
- Mujeres y Cultura: Políticas de Igualdad*. (2012). Madrid: Ministerio de Cultura de España.
- Parisi, Alice. (2013). *El arte contemporáneo de las mujeres del Caribe colombiano en los albores del siglo XXI: ¿Emergencia de un nuevo lenguaje artístico, social y político?* Tesis de Maestría Investigación Idiomas, Literatura y Civilización Extranjera, Español, Especialidad Latino-Americana. Burdeos: Universidad Michel de Montaigne-Burdeos III.
- Ramírez, Isabel Cristina. (2012). Cecilia Porras: un hito de ruptura en las artes plásticas en Cartagena a mediados del siglo XX. *Memoria y sociedad*, 16(33), 110-119.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la Lengua Española* (22a. ed.). Recuperado de <http://www.rae.es/rae.html>
- Studio XX*. (s.f.). Recuperado de <http://www.studioxx.org/splash.html>
- Traba, Martha. (1957, 22 de septiembre). Pintoras colombianas. *El Tiempo: Lecturas dominicales*, 3. Recuperado de <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1080517/language/es-MX/Default.aspx>

Cruzar el mar, anclada en tierra:

Arraigo y memoria en la narrativa de Gisèle Pineau

Laura Ruiz Montes
Ediciones Vigía, Cuba
lauraruiz@atenas.cult.cu

Resumen

A partir del análisis de las novelas *L'exil selon Julia* [El exilio según Julia] (1996) y *Mes quatre femmes* [Mis cuatro mujeres] (2007), mostraré los procesos de arraigo cultural con los que trabaja la autora. Pineau sintetiza el exilio, la discriminación sufrida, la invalidez del creole y la nostalgia por el país de origen; a la par que propicia un rescate de ese propio país por la memoria afectiva y su admirable transmisión a través de la oralidad. La autora resemantiza la memoria erigiéndola en espacio virtual donde se juntan mujeres de diferentes generaciones para contar y, de manera colectiva, reconstruir la historia personal y la de su país.

Palabras clave

Arraigo cultural, exilio, Gisèle Pineau, Guadalupe, memoria colectiva, mujer caribeña.

Abstract

Based on the analysis of *L'exil selon Julia* (1996) and *Mes quatre femmes* (2007), I will study the cultural roots that Pineau articulates through her novels. Pineau synthesizes exile, discrimination, rejection of Creole as a legitimate language, and nostalgia for the country of origin; at the same time, she fosters the rescue of that native land through an affective memory that is orally transmitted. The author resemanticizes the concept of 'memory'; it occupies a privileged position and becomes a virtual space for women of different generations to come together and collectively rewrite their personal history and the history of their country.

Keywords

Caribbean Women, Exile, Collective Memory, Cultural Rooting, Gisèle Pineau, Guadeloupe.

Recibido: 10 de enero de 2013 • Aprobado: 3 de marzo de 2013