

Todos me miran

América Latina y el Caribe desde los Estudios de género

MERCEDES ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO
JULIO PENENREY NAVARRO
(EDITORES)

Todos me miran

América Latina y el Caribe desde los Estudios de género

MERCEDES ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO
JULIO PENENREY NAVARRO
(Editores)



Sello Editorial
UNIVERSIDAD
DEL ATLÁNTICO

Todos me miran
América Latina y el Caribe
desde los Estudios de género

Todos me miran

América Latina y el Caribe desde los Estudios de género

MERCEDES ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO
JULIO PENENREY NAVARRO
(Editores)

 **Universidad
del Atlántico**

Barranquilla, 2017

Catalogación en la publicación. Universidad del Atlántico. Departamento de Bibliotecas

Ortega González-Rubio, Mercedes; Penenrey Navarro, Julio César.
Todos me miran. América Latina y el Caribe desde los Estudios de género. / Mercedes Ortega González-Rubio; Julio César Penenrey Navarro (Comps.). – 1ª ed. - Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2017.

396 p. : ilustraciones, fotos en blanco y negro.

Bibliografía
ISBN 978-958-8742-87-8

1. Identidad de Género 2. Sociología del Hombre 3. Manifestaciones Socioculturales I. Ortega González-Rubio, Mercedes., comp. II. Penenrey Navarro, Julio César., comp. Tít..

CDD: 21.

305.3 T639

Título del libro: Todos me miran. América Latina y el Caribe desde los Estudios de género.

Compiladores: Mercedes Ortega González-Rubio; Julio César Penenrey Navarro.

Autores: Michèle Soriano, Diego Falconí Trávez, Thérèse Courau, Sergio Coto-Rivel, Alexander Chaparro Silva, Jorge Luis Peralta, Julio Penenrey Navarro, Marilyn Rivera, Hugo Buitrago Carvajal, Danny González Cueto, Mar Estela Ortega González-Rubio, Mercedes Ortega González-Rubio, Pauline Berlage, Aina Pérez Fontdevila, Laura Ruiz Montes, Francly L. Moreno Herrera, Alexa Cuesta Flórez.

©Universidad del Atlántico, 2017.

Edición:

Sello Editorial Universidad del Atlántico

Km 7 Vía Puerto Colombia (Atlántico)

www.uniatlantico.edu.co

publicaciones@mail.uniatlantico.edu.co

Diseño y diagramación: Julián Hernández – Taller de Diseño, director@julianhernandez.co

Ilustraciones: Nico Rueda, Barranquilla, 1990.

Estudiante de Comunicación social y Filosofía y humanidades en la Universidad del Norte (Barranquilla, Colombia). Ganador del 3er puesto del II Salón de jóvenes artistas Uninorte con su obra “El tema de nuestro tiempo”. Nico transita por el arte y se busca en él. Le interesan la poesía y las artes plásticas y audiovisuales. Se ubica a sí mismo entre el postexpresionismo y realismo espontaneo, sin estar en ninguno de los dos. Actualmente se encuentra vinculado a un proyecto de investigación sobre derechos de la tierra.

Impresión:

Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.

Bogotá, Colombia

Tiraje: 300 ejemplares

Barranquilla (Colombia), 2017

Nota legal: Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros medios conocidos o por conocerse) sin autorización previa y por escrito de los titulares de los derechos patrimoniales. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual. La responsabilidad del contenido de este texto corresponde a sus autores.

Depósito legal según Ley 44 de 1993, Decreto 460 del 16 de marzo de 1995, Decreto 2150 de 1995 y Decreto 358 de 2000.

Tabla de contenido

Introducción 7

Mercedes Ortega González-Rubio
Julio Penenrey Navarro

Sexualidades transgresoras e identidades queer

Incestuosxs en Cristina Peri Rossi y Albertina Carri 13

Michèle Soriano

Hansel/Hedwig, la Casa Emplayada y el entundamiento.

Transculturaciones y decolonialidades literarias

queer, cuir, cuy(r) en América Latina 39

Diego Falconí Trávez

Queer *trash* argentino, euforia de género y contra-epistemología de la jovialidad 61

Thérèse Courau

Decir la diferencia. Violencias de género y representaciones literarias en Centroamérica 83

Sergio Coto-Rivel

“Poder ser nosotros mismos”. Fiesta, performance y políticas identitarias en el Carnaval gay de Barranquilla 101

Alexander Chaparro Silva

Masculinidades: Permanencias y rupturas

Espacio y homoerotismo en *Los invertidos* (1914) de José González Castillo 123

Jorge Luis Peralta

Masculinidades y descentralización en <i>Bachata del ángel caído</i> y <i>Carnaval de Sodoma</i>, de Pedro Antonio Valdez	151
Julio Penenrey Navarro	
El patriarcado y la figura del padre en los cuentos de Luis Negrón y Ricardo Santana Ortiz	177
Marilyn Rivera	
<i>Tríptico cereteano</i> de Raúl Gómez Jattin: Entre el paisaje, la niñez, las mujeres y la homosexualidad de pueblo	201
Hugo Buitrago Carvajal	
Transformismo, homosexualidad y representación visual en el Carnaval de Barranquilla	225
Danny González Cueto	

Cuerpo, autoría y género

Shakira como tecnología de género: Representaciones de la identidad femenina	239
Mar Estela Ortega González-Rubio Mercedes Ortega González-Rubio	
Cuando el <i>genre</i> se vuelve género: Juego de parodias en <i>Árbol de luna</i> de Juan Carlos Méndez Guédez	281
Pauline Berlage	
Paratopía y género en la construcción autorial de Clarice Lispector: De la “extranjera en la tierra” a la “madre de la humanidad”	307
Aina Pérez Fontdevila	
Siento, luego existo. Poder y límite del cuerpo negro femenino en tres novelas caribeñas	329
Laura Ruiz Montes	
<i>Ciclón</i> y decir lo innombrable. De la homosexualidad a la función crítica del escritor	347
Francy L. Moreno Herrera	
Visionarias: De lo visual y performático en el arte contemporáneo del Caribe colombiano	357
Alexa Cuesta Flórez	

Visionarias: De lo visual y performático en el arte contemporáneo del Caribe colombiano

ALEXA CUESTA FLÓREZ*

COLECTIVO LA REDHADA—CARTAGENA, COLOMBIA

Perseverando en la identidad de género y en la praxis artística contemporánea

La perspectiva de género en el arte del Caribe colombiano se puede contextualizar con el movimiento feminista global, nacional y regional; lo hemos sustentado en dos artículos que anteceden a esta investigación (Cuesta, 2012, enero-junio y 2013, julio-diciembre) y en la primera parte de este escrito (Cuesta, s.f.)¹. Se reconoce así cómo en los productos culturales de artistas plásticas, visuales y performáticas de esta región se sigue observando una subversión, manifestación o revelación, con denotada libertad expresiva, no solamente en el intento de plasmar inquietudes intimistas, sino en toda una serie de cuestionamientos a las condiciones que culturalmente se le han impuesto a la mujer caribe.

Para esta ocasión, se presta atención a la transversalización de la perspectiva de género en la experimentación de nuevos formatos de expresión. Las artistas mencionadas en este texto sustentan sus temáticas desde el aprendizaje de técnicas tradicionales hasta la consolidación de nuevas tecnologías de expresión contemporáneas, es decir, se interesan en un inicio por la plástica, pasando a

* Artista plástica de la Universidad Nacional de Colombia y arquitecta de la Pontificia Universidad Javeriana. Especialista en Arte público de la Universidad Politécnica de Valencia y en Arquitectura y montaje de espacios efímeros en la Universidad Politécnica de Cataluña (España). Activista, curadora, cofundadora del Colectivo La Redhada y de la Comunidad de Artistas Visuales de Cartagena CAVCA. Investigadora externa del Grupo Feliza Bursztyn de la Universidad del Atlántico. Ha publicado ensayos y artículos académicos, entre ellos "Mujeres artistas del Caribe colombiano bajo la perspectiva de género... O ¿fuera de ella?", en *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 18 (2013). "Feminismo, género o reivindicación en el arte del Caribe colombiano: Colectivo La REDHADA" en *Revista Brasileira do Caribe* 2012, XII (24).

1 Investigación curatorial producto de la Beca Héctor Rojas Herazo 2013, otorgada por el Observatorio del Caribe-Ministerio de Cultura, Cartagena, agosto-diciembre 2013 (versión reducida y editada para la publicación de esta, su segunda parte). Asistente de investigación: Linda Montoya. Tutor: Danny González.

las artes visuales o el audiovisual. Algunas plantean sus inquietudes intimistas en el performance, encontrando posteriormente una experimentación híbrida con las técnicas audiovisuales y el ciberespacio. Este carácter de adaptación a los nuevos modos de hacer las consolida como visionarias de las prácticas artísticas contemporáneas, por el riesgo que compete a la constante experimentación y por la evolución de la temática de la perspectiva de género desde su aspecto intimista al político. Lo menciona Silvana Roiter, hija de la artista barranquillera Sara Modiano, quien concluye tras la temprana muerte de su madre: “Era visionaria y perseverante. Veía como posible lo que la mayoría veía inalcanzable; y tenía energía y la vitalidad para llevar a cabo sus proyectos, tanto en su profesión como en su actividad personal” (Serrano, 2012)

En la primera parte de esta investigación (Cuesta, s.f.) planteamos la posibilidad de reconocer a dos mujeres artistas de la región Caribe como pioneras y primeras visionarias del arte colombiano bajo la perspectiva de género: Cecilia Porras y Delfina Bernal (hoy Delfina Laidig)². Esto fue determinado en el análisis de sus representaciones plásticas, visuales y performáticas. Una segunda generación de artistas consolida esta temática en apuestas individuales arriesgando la praxis tradicional aprehendida en academias de arte por una resignificación de las nuevas experimentaciones, algunas de ellas de manera diaspórica y cada vez más comprometidas con el movimiento social de mujeres. Se trata de Sara Modiano, Muriel Angulo, Rosa Navarro, Obeida Benavides, Jessica Sofía Mitrani, Julieta María, Helena Martín Franco, Martha Amorocho, Lisette Urquijo y Carolina Acosta.

De las artes plásticas a la visualidad y performatividad

A la memoria de Carolina Acosta.

Cuando nos referimos a las categorías de artes plásticas, artes visuales y arte performático³ hacemos alusión a una diferenciación de las disciplinas en la praxis artística contemporánea, alejándonos de la línea historicista⁴ (arte

2 Observar los apartados: “La firma del *Acta de Independencia* de Cecilia Porras: primera justificación”, “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” y “Primeros actos performáticos bajo la perspectiva de género en Colombia” (Cuesta, s.f.).

3 El arte performático también se encuentra inmerso en un 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.

4 Tal cual se plantea en Moxey, (2009).

premoderno, moderno o postmoderno) y centrándonos en el análisis de la relación del sujeto-artista ante diferentes cuestionamientos socioculturales. Las artistas cuyas obras hacen parte del análisis de la presente investigación, por un lado, son conscientes de la arriesgada fluctuación interdisciplinaria y, por otro, van consolidando una obra cargada de significación bajo la perspectiva de género. Así, se propone el estudio de las obras desde el campo posthistórico, aludiendo a la presentación de una realidad subyacente pero con nuevas experimentaciones tecnológicas. Las artistas utilizan medios de captura real en los que el factor tiempo-espacio juega un papel importante; de hecho, podemos hablar de nuevas prácticas experimentales en videoperformance, videoescultura, videoinstalación, pintura-performance, ciberperformance, nuevos medios, etc.

Siguiendo esta línea de investigación, nos permitimos asomar al interior de una mujer en búsqueda de una identidad propia. Hablamos de Sara Modiano (Barranquilla, 1951-2010) quien en su obra temprana se decanta por un lenguaje pictórico geométrico y purista⁵. En sus acrílicos de los años setenta proporciona claras alusiones a composiciones cuadráticas que hacen referencia a ventanas como umbrales en progresión implosiva que intentan conectar el mundo real, exterior y colorido, con su ser interior, en una paleta oscura, cargadas de un carácter místico de una profundidad infinita y desconocida. Desde el rigor estético y perfeccionista que implica la técnica abstracta del *hard edge* trasladada a los lienzos en forma de progresión óptica-sensorial, y si bien no alcanzamos a percibir el lugar de llegada, es evidente la necesidad de profundizar en su interior. Es una búsqueda constante, no culminada debido a la temprana muerte de la artista, pero sí vivida con la intensidad suficiente para reconocer las diferentes edades emotivas reflejadas en su práctica artística. Según Eduardo Serrano (2012), la obra de Modiano puede desprenderse de la fría interpretación racional y geométrica para hablar-nos de la vida y los mundos interiores: “[...] en algunas de sus pinturas se evidenciaba cierta inclinación por la espacialidad tridimensional, cierta idea de cavidad, de escalonamiento, de depresión, que permitía identificar una incipiente preocupación no solo por el espacio bidimensional del lienzo, sino por los espacios del mundo y la vida” (p.37).

5 Claramente referenciado a las tendencias de la vanguardia abstraccionista internacional como el constructivismo y el racionalismo, con gran conocimiento de la evolución hacia la pureza geométrica y/o volumétrica de las nuevas corrientes abstractas norteamericanas, el minimalismo, el *hard edge painting* y el *optical art* o arte óptico, tendencias más contemporáneas a la década del setenta, década en la cual comienza su carrera como artista.

Modiano, en una segunda etapa de producción, reutiliza las tres dimensiones, pero lo hace en estructuras cúbicas realizadas con malla metálica, y aunque siguen siendo esculturas geométricas y puristas, se introducen al interior nuevos elementos orgánicos bajo la representación de “máscaras-moldes” de la artista, repetidas una y otra vez dentro de estos cubículos. Nuevamente nos referimos a los sentimientos de la artista: estamos ante su rostro reflejando dolor o pasión. Algunas series son más silentes, otras representan a la mujer orgásmica en éxtasis. Este último tema muy recurrente en la obra experimental visual y performática, porque según la artista “el orgasmo y el dolor son sentimientos que van en la misma línea de la búsqueda de la unidad espiritual”; así lo declara su hija Silvana Roitier en una entrevista realizada en Bogotá (en Cuesta, 2013, 22 de octubre).

En la obra tardía de Modiano, la mujer orgásmica y la mujer ante el dolor aparecen imbuidas en técnicas híbridas contemporáneas: video-esculturas, foto-performances, videoperformance, fotografías intervenidas, etc. La temática es constantemente reflejada en los títulos de sus obras: “Templo del Orgasmo” (2005), “Orgasmo” (2008), “Sara con Sara/Íntima” (2008), “Sin título” (2008), etc. Así se manifiesta en el catálogo de la exposición colectiva *Guess Who’s Coming to Dinner* (2005): “Modiano reached a sexual liberation, where female orgasm is the central part of the architectonic spaces representing her body. One of the main installations of her work has the shape of a large chandelier that hangs from the roof, which the artist titled *Temple to Orgasm*”.⁶

Cuando una mujer artista enfoca su trabajo hacia la identidad sexual o bien al placer sexual, es pertinente recurrir a la perspectiva de género al analizar su práctica artística; Sin embargo, ella nunca consideró manifestarse como artista feminista: “I do not consider myself a feminist. I am feminine. Sara doesn’t fight for any reason or cause; she simply does her work to polish her own self. She is after the enlightenment of a woman’s inner self, the meaning of the soul”⁷. Pero si bien Modiano no se reconocía como feminista, participó en algunas exposiciones colectivas bajo este precepto, por ejemplo

6 “Modiano alcanzó la liberación sexual, donde el orgasmo femenino es la parte central de los espacios arquitectónicos que representan su cuerpo. Una de las principales instalaciones de su obra tiene la forma de una gran lámpara que cuelga del techo, que la artista titula *Templo del orgasmo*” (*Guess Who’s Coming to Dinner*, 2005, 12 de agosto). En adelante, todas las traducciones son mías. N. de la A.)

7 “Yo no me considero a mí misma una feminista. Yo soy femenina. Sara no lucha por ninguna razón o causa, ella simplemente hace su trabajo como forma de pulir su propio yo. Ella es, después de la iluminación del ser interior de una mujer, el significado del alma” (Sara Modiano turns Lincoln Road window into an Orgasmic Shrine... a woman’s discovery, 2005, 2 de agosto).

en la ya mencionada *Guess Who's Coming to Dinner*⁸, en la que exhibió su obra titulada “Body and Soul” (2005). Esta exposición, en la que también participaron artistas como Ana Mendieta, Carolee Schneemann, Judy Chicago o Monika Weiss, se realizó en el 2005 en la Remy Toledo Gallery, una sala que se enorgullece de haber contribuido a la muestra de grandes momentos expositivos del feminismo en las artes. Creemos importante seguir resaltando que muy pocas mujeres artistas en el Caribe colombiano se consideran feministas aunque sus obras estén evidenciando la perspectiva de género como temática.⁹

La inquietante trayectoria multimedial de Modiano se ve reflejada en sus video-performances. Los más emblemáticos, los realiza en completa armonía de su cuerpo con la naturaleza¹⁰, recordando por instantes las diversas obras ecoperformáticas de la artista cubana Ana Mendieta. Una serie de propuestas en esta técnica visual fue realizada en el año 2007 bajo los títulos de “Silencio I”, “Silencio II”, “Renacer” y “Reflect” [“Reflejo”]. En esta última acción, la artista aparece en primer plano, rapada, con el torso desnudo y completamente pintada de color plateado. Esta metalización del cuerpo alude a lo que somos: materia prima, como la utilizada para sus esculturas en malla metálica, solo que, a diferencia de esta, el cuerpo siente dolor, placer, angustia, orgasmo, lo que es *reflejado* por los gestos de la artista ante el paisaje natural. La playa en ese azul ultramar nocturno es el escenario ideal para definir los gestos de Modiano, arropada en el tono plateado de su cuerpo iluminado artificialmente. Ella mantiene los ojos cerrados y, sin embargo, nos relata en silencio esas sensaciones personales.

La perspectiva de género igualmente se asoma en la obra temprana de Muriel Angulo (Cartagena, 1951) quien realiza una gran serie de cuarenta dibujos en técnica mixta cuestionadores del sistema patriarcal familiar, obra que denominó “El Hombre de la Corbata” (1985-1987). En un cuestionario enviado por correo electrónico a la artista (en Cuesta, 2013, septiembre),

8 El título se retoma de la película estadounidense *Guess Who's Coming to Dinner* (1967) [*Adivina quién viene a cenar*], dirigida por Stanley Kramer, protagonizada por Sidney Poitier, Katherine Hepburn, Spencer Tracey, Katherine Houghton y Cecil Kellaway. Recibió el premio Oscar a la mejor actriz y al mejor guión original. Esta película trata el tema de exclusión racial. También podemos entender el significado del título de la exposición, desde la propuesta feminista de la artista Judy Chicago con su obra “Dinner Party”.

9 Esto sucede, por un lado, tras la constante exclusión de esta temática en los circuitos artísticos locales y nacionales, rezagos del carácter patriarcal y sexistas de curadores/as historiadores/as y gestores/as vinculados a instituciones museísticas y, por otro, debido a la falta de políticas públicas en artes más incluyentes.

10 Algunos de estos videos fueron realizados en el Parque Tayrona de la Sierra Nevada de Santa Marta, en las temporadas en que la artista venía al país.

expresa lo siguiente: “Con esta serie de retratos tomados del álbum familiar, repetidos una y otra vez, hasta la obsesión, se evidencia una temprana crítica al patriarcado, que con el tiempo se convertiría, al lado de la repetición, en un sistema conceptual y plástico”.

Angulo es quizás la artista que advierte desde sus inicios un completo lenguaje feminista en su obra. En “Diario” (1989) expuesta en el XXXII Salón Nacional de Artistas (1989-1990), realizó una intervención sobre el clásico libro de Robert L. Stevenson *Kidnapped* (1886) aplicando capas de tonos negros, realizando algunos dibujos y *collages* sobre el objeto-libro, dejando atisbar algunas palabras o frases alusivas a la condición femenina, a las angustias y desamores por los que la artista estaba pasando en un momento de crisis personal. La presentación de la obra resultó siendo toda una instalación participativa al colocar el libro intervenido en una urna de cristal, con orificios para introducir las manos, a manera de incubadora.

En la extensa serie titulada “La Rosa Perfecta” (2003- 2010), Angulo puede estar reconociendo o cuestionando el quehacer artístico, el modo de producción mecánica de una obra, con una apuesta crítica sobre la educación femenina recibida. En el mismo cuestionario (en Cuesta, 2013, septiembre), la artista comenta:

En el 2005, tres años después de haber iniciado mi proyecto “La Rosa Perfecta”, un trabajo sobre la disciplina y la obediencia en la educación femenina aplicada al acto de pintar una diminuta rosa de manera idéntica sobre ocho lienzos en blanco, una acción sorda y repetitiva que me hizo reflexionar sobre la morbosa realidad de ser yo misma la autora de mi propio castigo [...].

Esta serie tiene su culminación en unas experimentaciones audiovisuales a las que Angulo denominó “Vicios privados” (2005). Aquí la rosa se convierte en un exagerado primer plano de su boca, ahora pintada bruscamente de rojo, que comienza a manifestarse abyecta o subversivamente contra la mirada pasiva del espectador: en una primera fase del videoperformance, lanza una serie de improperios (o letanías) a la condición femenina impuesta y luego, en una segunda fase, come trozos de torta de chocolate de manera tosca y vulgar, como lo describe la artista en el cuestionario:

[...] en un acto de subversión y resistencia me llevó a regocijarme en mi propia degradación al comer vulgarmente ante una cámara

encendida. Y es que todo vale ante la malsana herencia de obediencia y perfección a la que históricamente han sometido a las mujeres, y de esa manera mantener el autocontrol que ejercemos sobre nosotras mismas. La acción subversiva, a la que nombré “Vicios privados”, fue la que le dio el sentido final a mi trabajo.

La larga producción de la serie “La Rosa Perfecta” de Muriel Angulo se asemeja a la obra conceptual de Rosa Navarro (Barranquilla, 1955), quien aplica todas las connotaciones simbólicas y conceptuales de la rosa como objeto (la flor) aplicado al sujeto-mujer (Rosa, nombre de la artista). Se trata de la constante búsqueda de la autorrepresentación nominal, es decir, el nombre de la artista da origen a toda su producción artística. Destacamos la secuencia fotoperformática con tintes irónicos “Rosa hasta la cabeza”, “Labios en rosa”, “Soy una rosa”, “Rosa devuelta a la naturaleza” (1982) y “Rosa rosæ” (1984); También la vemos en la serie “Juego de palabras: Amorosa, Dolorosa, Furiosa, Misteriosa” (1984), en “Espinas de Rosa” (1984), en la serie “Nacer y morir de una rosa” (1985), y en “Rosa patriótica, Rosa ecológica” (1992). Es clara y contundente la analogía con el símbolo de pureza, belleza y/o sentimiento de dolor que intenta ser desvirtuada y, en cambio, se convierte en una autoafirmación constante.

Navarro utiliza fotografías conceptuales, algunas intervenidas con pintura, cuando aún no se había extendido la técnica del Photoshop, denotando aún más el carácter autobiográfico de la obra con la puesta en escena de su cuerpo en diferentes actos fotoperformáticos; estando el objeto-flor siempre presente, por ejemplo en “Nacer y morir de una rosa” (1985), el autorretrato en fotografía lo realiza en blanco y negro para luego pintar algunas partes de su rostro con los diversos tonos de color rosa, en otro acto fotoperformático se pincha con la espina, y así sucesivamente. Según Eduardo Márceles Daconte (1985), estamos en presencia de una nueva hibridación de diferentes tecnologías expresivas:

No es solo la fotografía como un registro pasivo, sino más bien el testimonio o documento de una acción en la que el mismo artista utiliza su cuerpo como modelo. Aunque en peligro de estancarse en la estéril repetición, el trabajo de Rosa Navarro enfoca una teatralidad enigmática en acciones que hacen alusión a su nombre: Amorosa o Curiosa. (p.14)

Y es precisamente sobre la “estéril repetición” mencionada con algo de intención despectiva por el crítico caribeño que necesitamos puntualizar en el carácter conceptual y filosófico que nos plantea la artista con esa obra: ¿Por qué la artista constantemente repite la fórmula, casi hasta el agotamiento conceptual, al utilizar todas las categorías semióticas del objeto-rosa? En la entrevista realizada a la artista en su casa familiar de Santo Tomás (Atlántico, Colombia), nos revela que su formación escolar la llevó a cabo con las monjas salesianas de la Normal femenina Nuestra Señora de Fátima en el municipio atlanticense de Sabanagrande, en la que le inculcaron “los buenos principios, la moral y el respeto... y eso se fundamenta también en el hogar” (en Cuesta, 2013, septiembre). Manteniendo la similitud con la obra “La Rosa Perfecta” de Muriel Angulo, seguimos cuestionando: ¿Es entonces la obra de Navarro un acto de resistencia frente a la autoridad, al orden, a la rectitud, a la feminidad, al deseo femenino? La respuesta la podemos obtener en la construcción simbólica del objeto-rosa devenido en constantes alusiones a la condición femenina, por ejemplo, relacionado al concepto de pureza o deseo (sujeto-Rosa):

La rosa se convirtió en símbolo de amor y deseo cuando Afrodita se la presenta a Eros, y este se la entrega a Harpócrates (Horus egipcio), la deidad representativa del silencio. Así se evidenció el amor secreto, el deseo sexual contenido. [...] Eros deviene en anagrama Rose y a la florescencia se le atribuyen cualidades femeninas como tantos otros son los acercamientos simbólicos en los estudios de la literatura clásica, neoclásica y romántica que consolidan la cultura patriarcal, masculinista y heterosexista. No es la excepción en artes plásticas y visuales, las Afroditas y Venus se representan jóvenes, desnudas, pudorosas, núbiles, bellas, blancas, con perfiles clásicos. Son mujeres deseadas, por supuesto deseadas. El acto de crear poemas y obras alusivas también perpetúa el hecho simbólico, ¿qué pasa cuando mujeres en diferentes campos de la cultura intentan pervertir o controvertir estos hechos? (Cuesta, 2013, pp.3-4)

Eduardo Serrano incluye a Rosa Navarro en la pléyade de fotógrafos que como Miguel Ángel Rojas, Luis Fernando Valencia, Becky Meyer, Patricia Bonilla, Jorge Ortiz, entre otros, trabajaron en los años ochenta la fotografía con énfasis en la creación y expresión subjetiva: “[...] representan el paso, en el país, de la fotografía tradicional a la fotografía contemporánea, o mejor, del arte sensorial al arte cerebral [...]” (Serrano, 2006, p.239). El autor señala

en el Capítulo 12, “Fotografía Subjetiva: Autorial, intermedial, instalada y experimental” (Serrano, 2006, p.237) que Rosa Navarro dio un vuelco hacia los movimientos más vanguardistas como el conceptualismo, y concluye que su obra mantiene un *cierto* feminismo. Y es aquí donde seguimos cuestionando el tinte excluyente en el comentario irónico del crítico: “A partir de ese momento la artista empezó a recurrir a la semiótica y a *cierto velado feminismo* para crear obras en las que su nombre, ‘Rosa’ constituye el tema central” (Serrano, 2006, p.244, énfasis agregado).

Para el caso de Obeida Benavides (Cartagena, 1963), su paso por el Grupo Koré- Danza-Teatro (1982-1997) –pionero de la danza contemporánea y el teatro en el Caribe colombiano, conformado por mujeres de la región¹¹– le permitió, durante quince años, conseguir y desarrollar de manera iniciática herramientas en expresión corporal, dancística y prácticas escénicas. El perfeccionamiento de las técnicas teatrales y dancísticas las aprendió en su estancia en Bogotá.¹² Aprender “el oficio” para ella siempre estuvo rozando los bordes de la interdisciplinariedad: “Esta sensación de estar en la frontera no es nuevo para mí; hago danza-teatro... ya en los años ochenta...” (Benavides, 2008 p.12).

La artista propuso en su ópera prima “Marisolé” (1996) un primer experimento en dirección, actuación y montaje teatral: ella representaba en simultánea a dos personajes femeninos en escena, uno de ellos proveniente de una imagen audiovisual. Así lo comenta en una entrevista realizada para esta investigación en Bogotá: “Yo era la que actuaba en el video, una conferencista, que hablaba sobre el crecer. Lo convertí en el personaje con el cual yo dialogaba. Yo estaba en el video y estaba afuera”. El otro personaje actuado en vivo, en diálogo con la proyección, es decir con ella misma, era una versión de la soledad y el crecimiento de la personalidad. En adelante sus obras mantendrán un sentido vivencial, como lo expresa en la misma entrevista: el teatro para la artista es “un mecanismo terapéutico de vivir sano” (en Cuesta, 2013, 23 de octubre).

Ese sentido vivencial se reconoce igualmente en la construcción de sus personajes, los cuales parten de la vida cotidiana, de su sensibilidad frente a la

11 Liderado por la cultora e investigadora feminista Mónica Gontovnik. El Grupo Koré-Danza-Teatro (1982-1997) se puede considerar pionero de la cultura contemporánea del Caribe colombiano. Entre otras artistas, se encontraban allí Viridiana Molinares, Rossana Lignarolo, Maricarmen Palencia, Jessica Grossman (hoy Jessica Sofía Mitrani).

12 Como versa en su *Curriculum Vitae*: “Estudios en ballet, danza contemporánea, composición y dramaturgia del bailarín, entrenamiento actoral, actuación, dirección, escritura dramática y técnicas escénicas como iluminación y escenografía”.

realidad social del país, de la violencia fratricida, de la indiferencia de los colombianos a dicha realidad y por supuesto, sus consecuencias. También influye de manera particular la forma de ver micromundos desde una perspectiva de género, como se evidencia en otra de sus obras, “Nana para una memoria terca” –premiada con la Beca de Residencia Artística Mincultura 2009¹³–. En ella, la construcción de los diálogos y la puesta en escena parten de un trabajo de investigación-creación realizado por la artista en la zona geoestratégica del conflicto armado en el territorio Caribe conocido como Montes de María, compartido entre los departamentos de Bolívar y Sucre. En la obra en mención hay una mezcla de la tradición del bullerengue (música, canto y danza) y las historias de vida, tradición y dolor de las mujeres de esta zona:

En “Nana para una memoria terca” una mujer recoge bajo su falda el polvo de los caminos que recorre desde tiempos antiguos. No tiene nombre pero tiene un antes, su abuela, y un después, la hija que da a luz en cuanto empieza la obra. En esa tierra rota por la sangre de los caídos, ella es al mismo tiempo el puente y quien lo cruza con la memoria a cuestas. (Espacio colectivo interior, s.f.)

Benavides remarca que las creaciones performáticas nacen de la vida misma. Otra de sus obras, “Marca de agua”, escrita y puesta en escena en 2013, nace de las reflexiones postoperatorias de una colecistectomía practicada a la artista. La cicatriz que quedó sobre su cuerpo-piel se convirtió en una marca-huella que antes no tenía, la cual tuvo que asimilar con el tiempo y con mucho dolor. De ahí partió una reflexión sobre otros cuerpos que han sido marcados por situaciones de violencia como lo comenta la artista en la entrevista realizada:

Ya no era mi cicatriz... y ¿nosotros qué? Allá están metidos en La Habana hablando de diálogos de paz, ¿y? ... A mí me cortaron la cara, me mataron al hijo, me mataron al hermano, me botaron de la casa, ¿ajá? ¿Y? ¿Eso pasó y? ¿Qué hacemos con todo esto? ... Todo el cuento de “Marca de agua” es una reflexión sobre el no tener memoria, y esta sociedad que vive montada en los patines de la diversión. Mi personaje que es La Maga, tiene un moño grandote con una flor aquí en la mitad, que

13 Bajo la dirección de Beatriz Camargo y el trabajo del Colectivo Espacio Interior. Dramaturgia: Obeida Benavides. Esta obra ha recibido, además de la mencionada distinción, el Premio Itinerancia por Colombia Danza-Teatro, Mincultura 2011.

lee el tarot, baila carranga, está celebrando la gran celebración, por ahí suelta un texto de Chomsky sobre los mecanismos de distracción, pero... Aquí no está pasando nada. Finalmente termina presentando la noticia de cómo atrapan al gran criminal de guerra pero la interrumpen porque tiene que ir a aplaudir a las *misses*. El personaje de Jaqueline es una vieja que anda por toda la casa con los pelos parados, averiguando: ‘¿Y yo por qué estoy aquí? ¿Ud. Sabe algo de mí? Ud. Tiene que saber algo de mí, ¿por qué no me lo dice? ¿Qué es lo que no quiere que yo sepa?’. Y todo su rollo es ese. Hasta que finalmente decide: ‘Bueno, a mí me importa un pepino que me digan o no me digan, con todos los retazos míos que yo he encontrado, yo voy a ver que me hago. Seguramente no me va a quedar igual, pero no me van a dejar estorbando por ahí tirados’. El otro personaje que es el hp. Así, el modelo del hp... Que te atiende divinamente pero te dice: ‘Dejaste caer eso...’. Y sigue hablando: ‘... Y ¿no lo vas a recoger?’... Y sigue... Termina diciendo: ‘Todos ustedes son como yo, ¿Cuál es la joda? A mí me matan y sale enseguida otro igualito a mí, entonces ¿qué? Más bien agradezcan que yo me he atrevido a ser lo que ustedes tienen miedo de ser...’. (en Cuesta, 2013, 23 de octubre)

El carácter introspectivo de cada personaje nos sitúa en una realidad política criticada en la obra de Benavides por su indiferencia y falta de memoria de lo que seguramente será el mejor montaje mediático que vamos a tener: el posconflicto en la era de la apuesta gubernamental más neoliberal, excluyente y elitista que estamos padeciendo.

El contrario a la indiferencia, lo inercial y la falta de memoria del caribeño lo encontramos en la rebeldía de la narrativa-visual de Jessica Sofía Mitrani (Barranquilla, 1968) manifestada desde sus primeros relatos:

Entro a la habitación, las persianas están a ‘medio abrir’ (cerradas o abiertas me hubieran hecho correr al vestier). Ya que hoy en día el concepto de privacidad mide diez metros, puedo ver el apartamento de mis vecinos, y a la vecina que le hace señas a alguien para que mire hacia mí. Como veo que hace tanto sol, se me ocurre hacer contraste y sin pensarlo dos veces me agacho, me abro el culo y lo pego en la ventana para oscurecerles un poco el sábado por la tarde. (Mitrani, 1995, p.44)

Mitrani también hizo parte de Koré-Danza Teatro, bajo la dirección de Mónica Gontovnik, poeta y académica feminista barranquillera. En este

grupo encontró la comunidad perfecta de mujeres para unir fuerzas liberatorias y expresivas. En “Tiempo de luna creciente” (1992), la artista re-crea un personaje en tensión, furiosamente expresivo, que lucha contra las paredes de aquella casa modernista, en ese entonces galería de arte¹⁴, tomada como lugar de creación colectiva. Los muros se convierten en la circunscripción ideal para las fuertes expresiones liberatorias del cuerpo de una mujer en rebeldía, representado por la artista.

Mitrani colabora en el largometraje de Pacho Bottia *Juana tenía el pelo de oro: Los dones son disfraces de maldiciones* (1998-2006)¹⁵, en el que la artista funge como co-guionista. Podemos apreciar desde entonces algunos rasgos de la temática de sus futuras producciones audiovisuales como puede ser el carácter irónico y burlesco que adoptan los personajes principales, que por su estatus socioeconómico acaban por recriminar su condición, controvirtiendo la narrativa-visual en una constante crítica desde la perspectiva de género. Las mujeres, niñas, madres, esposas terminan empoderadas en nuevos roles. Lo notamos en el personaje de Juana:

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. (*Juana tenía el pelo de oro*, s.f.)

Juana tenía el pelo de oro fue el trampolín desde el cual Mitrani se lanzó a la dirección de su primer corto de ficción *Rita va al supermercado* (2000). Sin embargo, es menester hacer un paréntesis para reconocer el aporte de artistas y realizadoras oriundas de Barranquilla, que se dieron a la tarea de hacer producciones audiovisuales experimentales, mujeres con ascendencia migratoria, específicamente del Oriente Medio. Estamos hablando de la artista en mención, Jessica Sofía Mitrani, de Sara Harb, Alana Farrah y Julieta María¹⁶. Debemos así mismo reconocer que en nuestra investigación

14 Anteriormente Galería Villa de Arte, ubicada en la carrera 54 con calle 74, Barranquilla.

15 Esta obra tuvo muchos inconvenientes debido a que no consiguió presupuesto para la producción, por lo que su realización duró 8 años. Se estrenó en 2007.

16 Se completa el abanico de visionarias del cine en Colombia con las pioneras Gabriela Samper –“El páramo de Cumanday” (1965) e “Historia de muchos años” (1965)–, Martha Rodríguez –“Chircales” (con Jorge Silva, 1965-1972)–; Camila Loboguerrero –“Llano y contaminación” (1973)–, Patricia Restrepo –“Por la mañana” (1979)– y el aporte fehaciente a la cultura

se incluyó solo la producción audiovisual de Mitrani y de María, por ser, por un lado, quienes concretaron la perspectiva de género frente al concepto de subjetividad femenina y, por otro, quienes trabajaron con la técnica del videoarte o video performance contemporáneo bajo la temática pertinente a nuestros estudios. Esto lo entendimos luego del estudio académico que llevó a cabo Ana Cecilia Cervantes Sampayo (2010) en su texto “De emociones y realidades. La representación en el cine de la vida íntima de las mujeres de Barranquilla”. El artículo alude a la subjetividad femenina en el cine del Caribe realizado por tres de estas artistas:

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. (p.81)

Coincidimos con la académica en relacionar la primera realización audiovisual de Jessica Sofia Mitrani bajo el lente de la perspectiva de género¹⁷. Nos referimos al corto de ficción *Rita va al supermercado* (2000) en el que una mujer caribeña de estrato socioeconómico alto, Rita (protagonizado por la actriz Rita Bendeck), es enfrentada a los roles impuestos en la cultura Caribe: el matrimonio, la fidelidad, la maternidad, la pureza, roles que la realizadora

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). Mención aparte para seguir investigando sobre la influencia del movimiento feminista en el cine colombiano merecen las realizaciones audiovisuales del colectivo de mujeres cineastas Corporación Cine Mujer, creado en 1979 (Sara Brigh, Eulalia Carrizosa, Clara Riascos, Patricia Restrepo). En cuanto al videoarte en Colombia, las visionarias fueron la realizadora caleña Sandra Isabel Llanos –“In-Pulso” (1976)– y María Consuelo García –“Juego N°1” (videoinstalación, 1980)–.

17 “A la luz de las teorías postfeministas, queda claro que Rita expone todas las contradicciones de una mujer madura, que acaba de superar los 30 años, que está casada, pero que aún se debate entre el imperativo de una sociedad que la presiona para acelerar la maternidad, que mercede con la feminidad, ofreciéndole dietas y cirugías, que esconde la infidelidad y la libertad sexual, y que la enfrenta a los fantasmas de la revolución feminista, de los que huye renuementemente” (Cervantes Sampayo, 2010, pp.89-90).

encuentra en franca simbología plástica-visual con las diversas secciones de un supermercado. Cervantes Sampayo (2010) analiza acertadamente dichas secciones comparadas en la puesta en escena con “viñetas” de las etapas de la mujer, representadas por los personajes femeninos que interactúan con la protagonista.

En una entrevista de la revista *Kinetoscopio*, Mitrani expresa que en su ópera prima siente reflejada su condición de mujer perteneciente a la burguesía barranquillera, lo que determina la motivación vivencial inicial:

Es el mundo de la mujer barranquillera clase alta que vive obsesionada con los Sociales de El Heraldito, con su cuerpo, con el maquillaje, con las cirugías, y con todo eso que no es que sea una parte de su vida sino que su vida entera es solamente eso. El eterno problema de la mujer burguesa que tiene todo resuelto y no cultiva nada y que se aferra a unos proyectos de vida como por ejemplo... la obsesión por mostrarle a las amigas lo que hace el esposo porque ellas no producen, y no hablo de dinero, sino de que no crean nada. (en Zuluaga, 2000, pp.88-89)

La artista se establece en Nueva York en las postrimerías del siglo XX, donde afianza sus conocimientos en montaje y dirección teatral en *The New Stage Theatre Company*. En los montajes del 2003 al 2006 como *Some historical/hysterical* (co-creación con Ildiko Lujza Nemeth, 2004-2006 y diseño de vestuario) articula el drama performance de su cuerpo actoral con otros recursos multimediales como el video retroproyectado, la escenificación y diseño de vestuario de vanguardia retro, referenciado al vestuario de finales del siglo XIX, para otorgar a la escena una carga nemotécnica necesaria lo cual nos hace entender que nos encontramos ante lugares y hechos reales, como la recreación del Hospital de la Salpêtrière donde el neurólogo francés, Jean-Martin Charcot (París, 1825-1893) diagnosticaba y trataba con técnicas sui géneris a las mujeres denominadas en aquel momento como histéricas:

Feminidad e histeria fueron términos, durante el siglo XIX, peligrosamente cercanos, por lo que el doctor Charcot —ejerciendo desde la “norma” establecida por el patriarcado, cuyo poder definía quién estaba loca o cuerda— se propuso curar la alienación mental de la que eran víctimas muchas mujeres al aislar la histeria de otras enfermedades, como por ejemplo la epilepsia, para tratar de definirla científicamente y, en lo posible, capturar a través de la cámara fotográfica sus escenificaciones

pseudomísticas e inconscientes que tenían lugar todos los martes en el anfiteatro del hospital. (Ballester, 2012, pp.25-26)

En aquellas prácticas clínicas incluían medición de la temperatura vaginal y anal, análisis de movimientos musculares, de la sensibilidad y la práctica de la hipnosis ante espectadores y alumnos de medicina que acudían a una especie de cruel espectáculo circense en las denominadas “Tuesday Lectures” (Lecciones de los martes). Asistían así, a una especie de tutoriales explicatorios, donde los personajes “exóticos” eran mujeres histéricas, en su estado más crítico. Según dicen algunos analistas, el propio Dr. Charcot provocaba estos estados clínicos. En una de las escenas de la obra *Some historic/some histeric* de Mitrani se representa sarcásticamente un ataque colectivo de mujeres histéricas como si se tratara de un show, con luces dirigidas, pasarela y coreografía. La mayoría de imágenes proyectadas y las poses de las mujeres histéricas fueron tomadas del álbum fotográfico que el Dr. Charcot y sus colaboradores, los fotógrafos Londe y Regnard, recopilaron en las sesiones particulares, secuencias en blanco y negro publicadas en el libro *Iconographie photographique de La Salpêtrière* de los editores Regnard y Bourneville (1876-1880), imágenes muy bien logradas formalmente pero de contenidos escabrosos¹⁸: las mujeres retratadas eran concebidas como animales de laboratorio experimental.¹⁹

Por otro lado, podemos intuir que el aspecto tecnológico sigue siendo un instrumento o mecanismo más en la construcción de las creaciones multimediales e interdisciplinarias en la obra de Jessica Sofia Mitrani. Su carácter experimental y multidisciplinar en el que predominan las artes visuales, en particular el videoarte (en algunas ocasiones muy cercano al videoclip), parece responder a un marcado interés por hilvanar los detalles de la puesta en escena, la dirección general, el casting, el guión narrativo y el diseño de vestuario. Lo apreciamos en la instalación “Artículos femeninos” (2008); igualmente en la serie de videoclips, en algunos casos convertidos en videoinstalaciones, que denominó *In a single shoe* (2009), siendo el principal protagonista un calzado siamés especialmente diseñado para ser utilizado por diferentes roles femeninos, desde una niña, una púber, una mujer fatal, una burguesa, una *drag*, una mujer chic o una enfermera. La serie incluye “Live girls”, “Nurse”, “Mary Jane”, “Vivianne Westwood”, “Stilletto” y

18 Los contenidos conceptuales de esta obra también la encontramos en una reciente recreación de Carolina Acosta titulada “Hyster” (2010), la cual comentaremos en un apartado posterior.

19 Se recuerda que el Dr. Charcot fue maestro de Sigmund Freud.

“Pump” –este último en completa secuencia con *Rita va al supermercado*–. Esta vez, Rita es sorprendida con su carrito de compra vacío, a la vez imposibilitada para caminar por el tipo de calzado; personajes que interpretamos masculinos pero que no aparecen en escena le comienzan a lanzar coliflores, verduras y en especial plátanos. Rita termina seducida por el juego, balanceando su carrito para que los lanzadores intenten atinar en “la cesta”.

En el excelso video de 5’20”, *Headpieces for Peace* (2012) la calidad de grises es articulada a las texturas de los tocados femeninos, diseñados por la artista. Desde el tono irónico que caracteriza su producción, al exagerar formas, escalas y proporciones, las diversas culturas son representadas en el video por maniqués femeninos parlantes, paradigmáticamente sin identidad facial. El franco diálogo multicultural se realiza en las libertades de pensamiento de las mujeres de diversa procedencia. Se hace palpable la crítica a culturas patriarcalmente basadas en la religión como la musulmana, la católica y la judía, culturas que intentan imponer tocados especiales que esconden el cabello o el rostro de las mujeres pero que se revierten en el video como prendas de vestir, desde la cual las mujeres plantean nuevas voces críticas al condicionamiento patriarcal impuesto. En algunas ocasiones las sin-rostro dialogan en tono irónico, rebelde y/o en completa provocación sexual. Las mujeres en *Headpieces for Peace* tienen identidades culturales impuestas, reflejadas en sus tocados y en la falta de expresión facial, pero paradójicamente dialogan por una construcción identitaria personal, liberadas de todo prejuicio sexual, religioso, social o hegemónico. El final del video recrea una de las afamadas escenas de la película de E.T. (Steven Spielberg, 1982): la bicicleta que pasa por la luna es conducida por las diez protagonistas, en clara alusión a la libertad de expresión/opinión como construcción de paz entre los territorios en conflicto. La obra fue galardonada con el premio *MK2 Cinemas Grand Prix ASVOFF* obtenido en el mismo año en el Centro George Pompidou en París, Francia.

Esta marcada intención de la perspectiva de género en el videoperformance realizado por mujeres del Caribe colombiano podemos también apreciarla lúcidamente en trabajos puntuales de la artista Julieta María (Barranquilla, 1971). “Unknown” (2001), su primer videoarte, de 3 min y de carácter autobiográfico, es una clara alusión a la búsqueda identitaria reflejada en esa especie de choque visual que produce mirarse ante un espejo y el *tener que* reconocerse a sí misma en los gestos o las transformaciones expresivas de un rostro que se presenta inicialmente como desconocido. Lo notamos en ese continuo preguntarse “¿Qué soy?” y en la imagen que se superpone

al caminar en círculo de una *habitación propia*, parafraseando a Virginia Wolf²⁰. “Unknown” es una obra que puede estar en concomitancia con propuestas performáticas o videoperformáticas como la serie “Facial cosmetic variations” (1972) de Ana Mendieta y “Vitrina” de María Teresa Hincapié (1986), claras referencias a los cuestionamientos que tenemos con frecuencia las mujeres sobre lo que nos condiciona: la belleza o los roles impuestos. Así lo explica el análisis de la técnica audiovisual y de las emociones personales que realiza la investigadora Ana Cecilia Cervantes Sampayo (2010):

[...] empezó a rodar una especie de video-diario en el que iban quedando consignadas las imágenes de su intimidad. Para lograrlo, María expone las diferentes texturas de su piel mezcladas con filtros de colores que reflejan sus cambios, también utiliza diferentes movimientos de cámara y algunos movimientos de su cámara y algunos objetos de su casa... Las acciones performáticas, por su parte, son las que caracterizan y representan momentos en la vida del personaje, ahora convertidos en acciones que exteriorizan las emociones que van del llanto a la desesperación. Finalmente la música, mezcla de sonidos y ruidos, hace visible las pulsiones interiores del personaje, un corazón palpitante y las voces que nos hablan de una mujer que se desconoce, que se pregunta y responde constantemente What I am? I don't know! (¿Qué soy? ¡No lo sé!). (p.35)

Los futuros video-performances de la artista son así mismo destacables desde lo autorreferencial. María se expresa como mujer en su proceso migratorio, o aludiendo a la dicotomía vida-muerte, pasando por reflejar diversos estados emocionales. Por ejemplo, encontramos en “Cut” (2011, de la serie *Ejercicios de fe*), una suerte de auto-reparación en la que la artista se auto inflige una herida simbólica al cortar, con unas grandes tijeras de costura, su camiseta negra. Clara referencia al performance participativo de Yoko Ono “Cut piece” de 1965, en la que el público asistente a la obra, con tijera en mano, recortaba una parte del traje de la artista hasta que ella quedaba con unos harapos semidesnuda. Sin embargo, María no alude a la acción colectiva sino a lo personal, siendo capaz de cerrar la “herida” con sus propios medios y recursos, dejando una gran *cicatriz* tan intencionadamente evidente por la duración de quince segundos en la toma fija al final del video.

20 “No es necesario apresurarse. No es necesario brillar. No es necesario ser nadie más que uno mismo” (Wolf, 2008, p.11).

Otra de las obras que nos llama la atención por la marcada pureza y el claro contenido audiovisual es el videoperformance a dúo “Limpia” (2013). En esta obra de corta duración la artista acude a un encuentro con una persona mayor, en clara alusión a su madre, y mantiene una completa disposición a ser sanada con su lamido. La artista se recrea en el accionar, pues llegan los momentos de placidez ante tal acto; ella sonríe en ocasiones y coloca su cara para ser lamida una y otra vez. La alianza matriarcal es bendecida por este acto destacado como acto natural de animales mamíferos, aunque también hay una alusión lejana al acto de limpiar asperezas o de “dar una limpia”, en argot costeño. Como bien lo explica la artista en la sinopsis o reseña del video: “Through this gesture of the mouth, the video reveals the healing and authority role of a mother. “Limpia” has several meanings. It means ‘to clean’, but in the Colombian Caribbean it also means to reprimand through spanking”.²¹

El siguiente conjunto de obras las analizaremos a tres voces, por ser de autoría de mujeres artistas contemporáneas entre sí, por ser cartageneras y por recrear en su obra temprana una maestría en las técnicas tradicionales que fueron adaptándose a las nuevas tecnologías de expresión al sustentar temas recurrentes a la perspectiva de género que caracterizan toda su producción artística.

Helena Martín Franco (Cartagena, 1968), Martha Amorocho (Cartagena, 1971) y Lisette Urquijo (Cartagena, 1972) hablan desde una perspectiva de género desde diferentes aspectos como la subversión de las hegemonías patriarcales, cuestionamientos a la religión católica, la identidad sexual explícita, la violencia de género, el abuso sexual infantil, y una visión particular de la problemática social de las trabajadoras sexuales en Cartagena. Cuando deciden dar el salto a las nuevas tecnologías (fotografía digital, fotoperformance, videoperformance, performance, registro fotográfico, videoarte o hibridaciones entre técnicas tradicionales y contemporáneas), se nota una producción artística férrea y contundente, realista, en algunos casos, cruda y directa, y en otros, sarcástica, llena de una fina crueldad desde lo estético-visual. Las artistas en mención dan el salto de las técnicas tradicionales a las contemporáneas, de la pintura a las artes visuales, de la cerámica al performance, o de la fotografía análoga a la digital, toman el riesgo de los cambios de paradigmas tecno-visuales.

²¹ “A través de este gesto de la boca, el video revela el papel curativo y el rol autoritario de la madre. Limpia tiene varios significados. Puede significar ‘limpiar’, pero en el Caribe colombiano también significa reprender a través de nalgadas” (María, 2014). Este párrafo explicatorio aparece en la sinopsis de Vimeo, la plataforma digital desde la cual se puede apreciar el video en HD.

Según Helena Martín Franco y Martha Amorocho, existen razones fehacientes de este salto que en parte tiene que ver con el hecho migratorio. Para Martín Franco, los cambios en las tecnologías de expresión artística obedecieron a su viaje a Canadá en 1998. En la entrevista realizada a la artista, remitida por correo electrónico, ella comenta que el nuevo estilo de vida norteamericano tuvo como consecuencia:

Limitaciones financieras, acceso a un taller. / Incomprensión del nuevo contexto artístico hacia las propuestas pictóricas planteadas por la artista. / El cambio geográfico y cultural exigía una modificación en el proceso de creación, en la manera de abordar la temática. / El no tener nada que perder o la necesidad de la toma de riesgo, de explorar de frente a lo desconocido, de incorporar las nuevas experiencias e información en mi trabajo de taller. / Acceso fácil a las nuevas tecnologías, talleres de video, performance, otros. / Subvenciones del gobierno a las nuevas prácticas artísticas. / Tener acceso cercano a otros procesos de creación, a comunidades artísticas especializadas en temas como arte-feminismo, arte-espacio público. (en Cuesta, 2013, 20 octubre)

Por su parte, Amorocho alude al cambio de residencia en su viaje a Londres donde cursó un máster. En la entrevista escrita a la artista Martha Amorocho, comenta:

Todo comenzó con mis estudios en Inglaterra (1998-1999) en el Master of Fine Arts, MFA en Chelsea College of Arts and Design [...]. Una vez el máster comenzado encontré que era una buena oportunidad de explorar otros campos, ya que consideraba que la pintura la manejaba bien y que no valía la pena hacer lo mismo que ya sabía hacer teniendo en cuenta el precio elevado del máster. (en Cuesta, 2013, 19 de octubre)

Lisette Urquijo manifiesta en cambio que el traspaso de la fotografía análoga a la digital ha correspondido con la discontinuidad comercial de la materia prima para seguir trabajando la técnica tradicional. A la falta de rollos, papel, químicos, etc. decide dar el salto a la fotografía digital.

La perspectiva de género inherente a la obra contemporánea (visual, performática e híbrida) de estas tres artistas ha sido reconocida en diferentes campos del arte, desde la historicidad que caracterizan los textos de Álvaro Medina, por ejemplo cuando coloca a Amorocho y Urquijo en el umbral

incierto de mirar su trabajo bajo el lente del movimiento feminista. Medina (2000) comenta su quehacer artístico:

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, p.113)

La timidez de Medina en resaltar sus obras como “no feministas” obedió a la falta de compromiso en el tema de la perspectiva de género que mantuvo el crítico e historiador barranquillero en esa época²², hoy por hoy subsanado en parte por el acercamiento que ha tenido en las exposiciones colectivas planteadas por el Colectivo La Redhada.

Para el caso de Martín Franco, en el escrito “Helena Martín Franco y el cuerpo altar”, el crítico Ricardo Arcos-Palma (2005) afirma que la incursión en el campo de la fotografía le ha dado un nuevo viraje simbólico, producto del mestizaje cultural, a una temática que ya estaba latente en sus pinturas:

En sus fotografías vemos una referencia fuerte al cuerpo. Pero no es el cuerpo humano el que es fotografiado, sino su simulación. Muñecas hacen referencia a ese cuerpo objeto, que se exhibe como en un altar. En ocasiones esos cuerpos simulacro, propios de una sociedad de consumo, se confunden con fotografías del rostro de la artista, generándose una simbiosis entre el cuerpo propio y el cuerpo colectivo, materializado en esos cuerpos objetos.

Si bien entendemos en el comentario del crítico bogotano el énfasis en la simulación del cuerpo de la mujer en los objetos-muñecas en esa etapa media de la evolución de la obra de la artista en mención, cabría añadir que falta concretar que es una etapa crucial para la evolución formal de la obra en su búsqueda identitaria (religiosa-sexual). Las muñecas serán representadas más

22 Esto pudo obedecer a la falta de conocimiento en esa época de todo el proceso histórico del feminismo en las artes, tal cual hemos planteado en los dos artículos que preceden esta investigación, en especial “Mujeres artistas del Caribe colombiano bajo la perspectiva de género... O ¿fuera de ella?” (Cuesta, 2013, julio-diciembre).

tarde en videoperformances en tres alter-egos que consolidan la perspectiva de género en su obra.

Por otro lado, siguiendo los escritos o comentarios que han realizado expertos sobre las obras de estas artistas, podemos concretar que en parte de la obra de Martha Amorocho, la *crudeza* se posiciona en la fruición estética de sus fotoperformances, cuando se afirma que:

Con el escalpelo de su lucidez, Martha Amorocho crea cuadros de una crueldad feroz y poética, estos no tienen por objetivo chocar, sino formular de cerca lo inexpresable. De hecho, estas imágenes logran transmitirnos una fracción de las sensaciones que abruman a la persona que vive con las secuelas de la violación. (Vientiane, s.f.)²³

Estamos de acuerdo, como lo comentaremos más adelante, que la artista realiza sus creaciones con la técnica de la fotografía intervenida, en una clara autorepresentación catártica de un pasado que sigue vigente.

Para entender la obra madura, o si se prefiere decir, contemporánea, de estas tres artistas se requiere comprender los condicionamientos y/o represiones impuestos por el contexto cartagenero católico, recatado, machista y violento. Todo esto lo podemos ver reflejado de manera transversalizada en sus obras. Así, utilizan todas las estrategias tecnológicas de expresión contemporánea para sacar a relucir, con la más cruda, irónica o simbólica realidad, la necesidad de narrar o denunciar hechos irrefutables. Lo hacen como mujeres en pleno uso del derecho de la libertad de expresión artística, tras sentir la presión intimista de no poder expresarlo verbalmente; realizan obras tan contundentes que desbordan el hecho personal hasta alcanzar a consolidar el hecho político en sus propuestas. De alguna manera, podemos catalogar las creaciones recientes de estas tres artistas como una búsqueda de la memoria histórica de sus propias realidades, que se reflejan en la colectividad, a la manera de un memorial de agravios que el movimiento feminista ha utilizado como denuncia de la estructura sistemática de la sociedad patriarcal y machista en la cual seguimos sumergidas. Nos lo sigue recordando la escritora Chris Vientiane sobre la obra de Martha Amorocho:

²³ Escrito inédito de Chris Vientiane titulado “Saisir la Blessure. A propos de quelques images de Martha Amorocho” [“Entrar en la herida. A propósito de algunas imágenes de Martha Amorocho”], escrito en París, en noviembre de 2008 y traducido por Amorocho y Martín Franco en 2013.

La obra de Martha Amorocho nos actualiza, sin barnizar, la realidad de la dominación que se ejerce sobre las mujeres y reivindica la soberanía de toda persona sobre su propio cuerpo. En este sentido, ella se inscribe en el transcurso del arte feminista. Como Gina Pane, Orlan, Valie Export y muchas otras, ella habla del dolor desde su propio cuerpo para ubicarlo mejor en el espacio social. Sus imágenes son un contra-ataque. Son una respuesta, en particular, a la visualidad invasiva que imponen las fantasías masculinas, las cuales propagan un sórdido odio contra las mujeres. Mientras que estas imágenes invasivas nos ‘sacan’ los ojos, las (imágenes) de Martha Amorocho nos los abren. Como la luz, que es cada vez más intensa, nos pueden quemar... Pero las imágenes como las suyas, que son palabras libres, permiten resistir. Porque ellas se inscriben en una verdad de nuestra realidad y, al mismo tiempo, en otro lado, en la invención. Ellas celebran la creatividad, arma necesaria para toda supervivencia, arma que libera espacios vitales para nuestro imaginario, arma que abre la vía de la auto-inventión. (Vientiane, s.f.)

Para lograr el anterior cometido, las artistas aluden al cuerpo femenino que en el caso de Helena Martín Franco es re-construido tras diversos análisis formales, ejercicios visuales y/o simbólicos que se traducen en nuevos personajes, para luego ser puestos en escena de forma irónica-presencial. En Martha Amorocho el cuerpo femenino es autobiográfico y/ autorreferencial en toda su producción artística; se presenta con total crudeza en una retrospectiva visual, tendiente a una especie de conjugación entre arte y psicoanálisis, resultante de sucesos despiadados relacionados con su infancia y adolescencia. En Lisette Urquijo el cuerpo femenino es reflejado en la otredad de sus modelos, reviviéndolos como propios. En su obra más reciente, retoma su cuerpo de manera experimental y metafóricamente lo relaciona con objetos cotidianos y situaciones íntimas.

La consolidación de distintos personajes de ficción, a manera de *alter-ego* [*fem*]²⁴, en la obra performática o multimedial que Helena Martín Franco re-crea, como secuencias vivenciales en los diferentes momentos de la vida de la artista en la diáspora, plasma aquella “cosmogonía femenina” cartagenera en un contexto altamente tecnificado. Por ejemplo, reconocemos a Fritta Caro (2007-2011), un personaje híbrido que pretende desmitificar a

24 Le llamaremos así a los diversos personajes performáticos creados por la artista, en clara alusión a las actuaciones feministas.

la mujer provinciana latinoamericana en aras de la integración ciudadana en un contexto norteamericano, cosmopolita, perteneciente a la sociedad de consumo:

Fritta Caro nació en Côtés-des-Neiges. Ella lleva consigo las características de este barrio de Montreal, lugar donde convergen diversas culturas extranjeras. Ella debe arreglárselas con las nuevas leyes, acomodarse a un modo de vida desconocido y redefinir sus expectativas de inmigración y vida. Fritta Caro representa la adaptación forzada: nueva ciudadana canadiense, ella lleva en su memoria, una lógica y razones de ser desconocidos por la sociedad que la acoge. (Martín Franco, s.f.)

Fritta nace entonces de la exotización a que son sometidas los trabajos de mujeres artistas de procedencia latinoamericana cuando son comparadas con las obras de figuras de la historia del arte. En el caso de Martín Franco su obra fue comparada con la de Frida Kahlo a su llegada a Canadá, quizás por el poco conocimiento que se tiene sobre referentes latinos y caribes más contemporáneos:

Fritta Caro es una declaración, una pista. Cuando llegué a Canadá, mi trabajo artístico comenzó a ser asociado con el de Frida Kahlo, lo que provocó esta expresión: 'Frida me tiene frita'. De ahí viene el nombre Fritta Caro. Este personaje es un reflejo en el espejo. Yo quiero desvelar esa falsa imagen que me ha convertido en ficción, en la fabulación del espectador, habitada por el fantasma de la artista mexicana.²⁵

Como su primer alter-ego [fem] es menester indicar que el personaje tiene página web, biografía y una serie de presentaciones artísticas, que Helena Martín Franco denominó "La visita de Fritta Caro" (2007-2011), videos, videoperformances, happenings, intervenciones y hasta una subasta. De estas actuaciones destacamos la videoinstalación "Incarnation/Conjuration" (2007) que consistió en dos videoperformances, uno realizado *outdoor*, en el espacio público y el otro *indoor*, en un espacio privado. El primero fue proyectado en la vitrina de la galería y el otro reproducido en un monitor. El video proyectado, "La Encarnación", consiste en una aparición de Fritta en las calles de Montreal con su atuendo típico; el segundo video es "La

25 Recuperado de la página web de Fritta Caro.

Conjuración”, cuando Fritta se despoja del personaje quitándose el peinado, “rasurándose” con una máquina de cortar cabello. Helena Martín Franco vuelve a su piel.

Reconocemos en *Corazón Desfasado* su segundo alter-ego [fem]. Este personaje alude al sarcasmo anticatólico, el anacronismo y la desinformación:

Santa montrealense, santa híbrida, la ambigua, la distinta.
Ella; la incomprendida, la sumisa, es un corazón desfasado.
Conocida también como “La peor de todas” o “La casi virgen hipermediática”
Es la reina del mercado de un dólar,
de los discursos confusos,
de las incoherencias celestiales,
de los malentendidos astrales.
Su identidad desfasada es milagrosa.²⁶

Son constantes las apariciones de *Corazón Desfasado*, la nueva “Santa-Non Sancta” en el ciberespacio, ataviada con unos senos hipertrofiados confeccionados en cerámica blanca esmaltada a manera de pectoral precolombino que la artista, en su nuevo rol, se coloca en presencia de los/as ciberespectadores/as. Le interesa la construcción del personaje en escena: se realiza un peinado que lo denominamos en el Caribe “la vuelta”, sirviéndole para recoger su cabello y colocarse encima una peluca blanca festiva. Se maquilla en vivo, viste unos calzones blancos ceñidos como prenda íntima y calza tacones plateados. La transfiguración se completa con la utilización de un lenguaje especial, más parecido a plegarias, rezos, letanías, jaculatorias, revelaciones; todo un argot de la cultura católica inculcada desde su núcleo familiar y escolar, pero que, en su contenido, es altamente contrario a la moral impuesta o a las buenas costumbres: son plegarias al dinero, el amor verdadero, al éxito y dinero, al auxilio cartagenero y una oración para una performance auténtica.

La actividad presencial de *Corazón Desfasado* regularmente se realiza frente a la cámara, en un ambiente artificioso de bajo presupuesto, de tipo “constrúyalo Ud. mismo” y, si se puede considerar, retro-tecnificado, es decir, construido, reconstruido y deconstruido con elementos híbridos, tanto de la cultura tradicional (objetos reciclados de obras anteriores, imágenes de

²⁶ Recuperado de la página web de Corazón Desfasado.

obras pictóricas referentes a santos o estados celestiales). También encontramos objetos populares de bajo coste que dan cuenta del *cliché* o la impostura a la que se enfrenta con sus actuaciones. Por un lado, las escenificaciones están inmersas en una cultura de los nuevos medios (cibernética y mediática) fácilmente “desenchufable” y desmontable y, por otro lado, Martín Franco construye nuevas prácticas de expresión artística, estudiadas bajo el precepto de la hibridación de las técnicas de expresión contemporánea (ciberperformance, videoperformance, animación digital, acciones, dibujo-performance, elementos cerámicos que elabora, etc.). La artista denomina a esta nueva práctica *instalaciones hipermediáticas*.

En “Himno de Cartagena según Corazón Desfasado” (2010), una obra creada para el contexto Caribe pero presentada por un personaje nacido en un entorno norteamericano, vemos a *Corazón Desfasado* interpretando las notas musicales del Himno de Cartagena con una flauta fálica, visualmente evocando la cultura ancestral prehispánica, aunque resulta auditivamente mal afinada. El poder de lo audiovisual surge al final de la interpretación, cuando la santa deja deslizar el instrumento fálico entre el pectoral hipertrofiado, tarareando la melodía, toda una completa alusión al deseo sexual femenino, específicamente al *felatio*. También podemos hacer la lectura de una crítica a los símbolos patrios, o la doble moral de nuestra sociedad.²⁷

En general, los escenarios en los cuales hace sus apariciones *Corazón Desfasado* son espacios cerrados y llama la atención que no solo realiza los actos performáticos ante un público presencial sino también cibernético, por medio de la visibilización en formato video *streaming*. La artista arma en tan solo unos pocos metros cuadrados la escenificación apropiada para que cada performance denote una idea específica. El cerrar aún más el espacio, colocando una caja abierta por dos de sus lados, permite que la cámara se introduzca más en ese espacio privado o íntimo en el cual nos deberíamos comunicar con nuestro ser interior, pero en el caso de *Corazón Desfasado* es para prestar atención a los pensamientos difusos, confusos y libertarios de esta “santa-non sancta”, o quizás para provocar el sentido voyeurista que todos y todas tenemos en el ciberespacio.

La tercera serie de obras se firman bajo el seudónimo de “Una Mujer Elefante/Une Femme Éléphant” (2010-hasta la fecha). Desde su tercer alter-ego[fem] expone la necesidad de entablar un diálogo con su sexualidad

²⁷ La obra daba la bienvenida a la muestra colectiva *Introitus. Género, identidad y poscolonialismo en la obra de mujeres artistas del Caribe colombiano* (2010) en Cartagena, del Colectivo la Redhada.

tras un estado de desilusión amorosa. La artista reconoce este hecho en esta definición:

La mujer elefante nace de la expresión “tener el moco en el suelo”, utilizada popularmente para expresar un estado de tristeza. Esta mujer se burla de su propia aflicción, ella no se conforma con este estado que es una máscara, un arquetipo heredado de las telenovelas y los imaginarios populares sobre las relaciones de pareja, en los que se normaliza la manipulación y el drama. Ella transforma el dolor en la expresión de su potencial erótico. (Martín Franco, s.f.)

Si indagamos un poco más, puede que la mujer elefante nos recuerde la sexualidad libertaria femenina. Recordemos que en la cultura hindú existen tres momentos de la plenitud humana: el Dharma (virtud), el Artha (riqueza) y el Kama (placer sexual). En la guía para alcanzar el kama²⁸, existen tres tipos de mujeres (así como tres tipos de hombres) según el tamaño de sus órganos sexuales. La mujer elefante o Karini se define de esta manera:

La mujer-elefante alcanza los doce dedos de profundidad. Posee unos grandes senos. Su nariz y sus orejas son largas y gruesas. Tiene las mejillas y los labios muy carnosos. El pelo es muy fuerte y negro. Sus pies, manos y brazos son cortos y redondeados. A este tipo de mujer le cuesta conseguir un orgasmo, por lo que sus coitos deben ser largos y lentos. (“Acércate al Kamasutra”, 2006)

Luego de un completo estudio visual sobre las formas orgánicas de la cabeza de una elefante hembra, Helena Martín Franco configura plásticamente una aproximación fisonómica con el cuerpo femenino a través de dibujos, acuarelas, piezas en cerámica (como la configuración de los colmillos a escala natural) y documentación visual o literaria externa. Podemos decir que el videoperformance “Retrato de la mujer elefante” (2012) puede ser considerado un punto culmen en su carrera profesional. El video es presentado con cámara fija, sin elementos distractores en el fondo, con luz natural. La artista aparece con el torso desnudo; sin embargo, esta desnudez pasa a un segundo plano cuando “la trompa” conectada a sus dos brazos comienza a desplegarse en contorsiones orgánicas, algo angustiosas, pero con un carácter

28 libro denominado “Kama Sutra” de Vatsyayana, obra clásica del año 300 d.c.

lúdico-sensual que recrea la acción. El objeto trompa (reciclado de un tubo de ventilación plegable) cobra tanto poder visual que el cuerpo femenino desaparece absorbido por él. En la última escena, la trompa se dirige a un plano no visibilizado en el video, la zona inferior.

Veamos ahora la obra de Martha Amorocho. La artista se apropia de la fotografía digital en el cambio de paradigma tecnológico que le supuso estar en un contexto cultural diferente. Lo podemos notar en una de sus obras, resultado del taller que realizó en los estudios de Maestría en Bellas Artes en Londres finalizando el siglo XX. Dibujos efímeros sobre cuerpos masculinos son registrados en fotografía, convertidos luego en la propuesta artística definitiva. En “Esta obra está inacabada, necesita voluntarios” (1999), la serie fotográfica reivindica la identidad sexual de la mujer como temática. Amorocho comenta en la entrevista realizada:

[...] durante tres meses interpelaba hombres desconocidos para proponerles dejarse dibujar sobre la piel, en la parte del cuerpo que ellos decidieran, un dibujo efímero. El resultado fue una serie de 7 fotos que muestran fragmentos de cuerpos masculinos con un dibujo realizado con esferos de colores, los dibujos eran eróticos. (En Cuesta, 2013, 19 de octubre)

Esta obra fue merecedora del primer premio en el *II Salón de Arte Bolívar Grande* (Cartagena, 2000) y una reseña del historiador Álvaro Medina (2000) en el libro *Arte del Caribe colombiano* donde menciona que Amorocho es la artista que expresa plenamente en su obra “la revolución sexual de la mujer colombiana” (p.112).

La violencia de género es una temática palpable y recurrente en las apuestas visuales de Martha Amorocho y Lisette Urquijo. La de Amorocho es completamente autobiográfica, y la de Urquijo, aunque podemos reconocer el carácter autorreferencial en algunos trabajos iniciales, también invita, como sujetos o modelos de estudio, a mujeres cercanas a su entorno que de alguna manera tienen historias paralelas al dolor o angustia que han marcado a la artista. Urquijo, además, trabaja la inconformidad con su cuerpo y su proyección social. Estas dos artistas siempre han afirmado que sus resultados visuales son catárticos, logrando quitarse de encima todo el peso que lleva el no poder expresarse de otra manera, sino a través del arte, en el caso que nos compete, a través de la fotografía.

Lisette Urquijo, en una entrevista presencial realizada, declara que con la fotografía análoga inicial “violentó” la superficie del papel como si fuera la piel misma, “abusó” de los químicos en el revelado, forzó el ASA “para que el grano explotara”, dejó que la luz “quemara” el papel en el positivado para conseguir altos contrastes (en Cuesta, 2014, enero). Toda esta experimentación le valió la consecución temática con la técnica tradicional. Sus obras iniciales reflejan el interés marcado por la perspectiva de género, en particular la violencia sobre el cuerpo de las mujeres y la noción de archivar un pasado en el presente. Como bien dice la artista: “las imágenes fotográficas adquieren el poder de confrontar y manipular el tiempo, el espacio y la memoria”²⁹. Así, tres series fotográficas de esta primera etapa nos hablan de este interés. En las dos fotoinstalaciones “Clavario I” y “Clavario II” (2000) se abre el universo de una realidad inmersa en el contexto familiar. Un gabinete metálico y una caja de madera encontrados en su casa se convierten en las “cajas de Pandora” que son abiertas en la lectura de una memoria familiar interrelacionada con la personal. Los escritos originales que “guardan” a las imágenes son unas aseguranzas o plegarias católicas de protección que su abuela le dio a su padre cuando era joven. Sin embargo, la plegaria puede llegar con retraso para los retratos de partes de cuerpos femeninos ultrajados, maniatados y clavados literalmente, como lo explica Ballester (2012): “En el acto de penetrar la piel femenina con un clavo, hay un proceso catártico en cada acción en el que heridas internas, tanto de la artista como de las propias mujeres, afloran al exterior como estigmas que necesitan ser paliados” (p.70).

En “Ni un paso en falso” (2001), los pies, en clara secuencia, lucen un calzado femenino sui géneris, realizado con cuerda de fique y clavos de diferentes tamaños sujetos por la cuerda que maniatada un pie, aludiendo a una violencia implícita en la imagen definitiva. Desde lo visual, la secuencia nos remite al sufrimiento, pero lo que no nos atrevemos a aseverar es ¿a qué tipo de sufrimiento? En una de las fotografías aparecen los pies atados con la cuerda pero entre ellos aparece una pierna de muñeca, arrancada de su cuerpo de plástico, lo que altera un poco la narración visual ¿Se trata claramente de un hecho personal que, desde la infancia de la artista, retrotrae en la narración visual? La calidad de la narración se conjuga con lo visual; el tratamiento extremo que le hace a la fotografía análoga juega un papel muy importante en el sentido plástico-visual que logra la artista en dos direcciones: en el tratamiento químico-formal y en el entendimiento conceptual de la obra.

29 Consultado en el dossier de su obra, remitido vía mail.

En “Inventario” (2003) la artista retrata el cuerpo de una amiga que sufrió un accidente con quemaduras de tercer grado que afectó gran parte de su cuerpo. El tratamiento con químicos reveladores de la fotografía análoga los aplica sobre otras zonas externas a las imágenes de las cicatrices: el cabello, el fondo o los intersticios por donde “respira” la fotografía del cuerpo retratado. Así, son también expuestos a otra quemadura paralela al accidente sufrido por la modelo, dejando unos tonos cálidos (amarillos y naranjas) que alteran visualmente la fruición estética. Es de resaltar que en el montaje realizado en el Museo de Arte Moderno de esta serie, la artista escogiera bombillos incandescentes ubicados a pocos centímetros de cada foto, lo que la convierte en una fotoinstalación perturbadora, para nada placentera. La intención final de la artista era que los químicos, en su alteración con la luz, siguieran deteriorando la superficie como lo hacen los recuerdos trágicos. La fotografía martirizada refleja el dolor intenso que la piel y los recuerdos soportan.

Las imágenes fotográficas análogas de mujeres violentadas o sufridas de Lisette Urquijo se pueden comparar con la obra tardía de Martha Amorocho en la que el tema de la violencia de género lo plasma en su propia piel, en imágenes abruptamente elaboradas con distintos tratamientos plásticos y visuales que la técnica digital permite en los nuevos programas de edición de imágenes³⁰, tales como las que aparecen en el tríptico “Ven” (2003-2004). En este, vemos tres imágenes fotográficas de buen formato intervenidas con técnicas digitales; a cada lado, derecha e izquierda, aparecen dos imágenes expoliadas de la artista. Su cuerpo descuartizado semejante a la carne en canal, en ese escenario macabro, pero común a la sesión diaria de un matadero en funciones; ganchos, cadenas, carne troceada dirigidos a la imagen desnuda de la artista, chorreados de rojo sobre baldosines blancos reafirman el violento escenario. Sin embargo, existe una luz al final del túnel, cuando la artista aparece erguida en la imagen central, en pose desafiante, con el tocado afro hipertrofiado. Ella se encuentra sentada, de frente y con el despliegue de sus piernas en franca búsqueda de la mirada penetrante del espectador, hacia su vagina y sus senos. Pero con sorpresa nos topamos con una hermosa *vagina dentata* y unos senos hechos de lenguas. La mujer-artista se levanta de sus cenizas, se reconstruye y se posiciona frente a la adversidad; puede ser una de las múltiples lecturas que este extraordinario y abyecto tríptico nos propone. La artista nos ilustra sobre su proceder:

³⁰ Recordemos que Martha Amorocho realizó cursos avanzados de diseño gráfico y diseño multimedial en París.

Escudriñando más allá de los fragmentos de mi memoria, más allá del cuerpo, yo recompongo y descompongo ese pedazo de historia, inventándolo e invirtiéndolo, lo borro y re-escibo de nuevo en un lenguaje sin censura. Esta nueva configuración constituye un juego desarticulado de mis estados mentales, un juego casi que enfermizo.³¹

Así como la artista fue capaz de resarcir su dolor en la obra anterior, también encontramos la denuncia directa de los hechos que transversalizan causativamente su trabajo. Lo hallamos en “Marca en la piel” (2002-2003), serie de siete fotografías a color en la que los dibujos escalegrafados en las piernas y el vientre de la artista son escalofriantes ilustraciones de un abuso sexual infantil. La foto en color refleja el sufrimiento del recuerdo al observar que las marcas tatuadas se realizaron con un objeto punzante: una aguja de coser.

La máxima exploración tecnológica de la fotografía digital que Amorocho trabaja con alto grado de rigurosidad, perfección y realismo, la encontramos en los polípticos “Lo llevo puesto” (2005) y “Por mi culpa, por mi gran culpa” (2006). En la primera serie de cuatro fotografías intervenidas digitalmente encontramos el culmen del realismo plasmado a través de un lente fotográfico, pues según la artista, ella registra cuadro por cuadro sus retratos, evidenciando el enfoque en toda la serie. La obra es, en sí misma, una narración estética-visual que conjuga escala natural con la presencia del cuerpo desnudo femenino que es vilipendiado por las manos de un personaje masculino que no tiene rostro y actúa por detrás, quizás, cobardemente. La artista no manifiesta gestos de dolor ni se protege de las supuestas agresiones, que son bien logradas visualmente por la calidad digital del trabajo fotográfico, al fusionar la piel de la artista con la de las manos que no dejan de violentarla. En el segundo políptico, “Por mi culpa, por mi gran culpa” (2006) hay una clara aproximación a la impuesta culpabilidad católica de la sociedad de origen; el rostro y el cuerpo de la artista se asemejan a los de Jesucristo en el Gólgota: de su cabeza surgen clavos –recordando temáticamente por instantes la serie pictórica “Espinario” (1998) de Helena Martín Franco y las obras de Lisette Urquijo, “Clavario I” y “Clavario II” (2000)–, el cuerpo fragmentado de Amorocho es atravesado por grandes espinas en diferentes tomas fotográficas. Helena Martín Franco revela la intención de Amorocho:

31 Retomado del dossier de la artista en PDF.

“Desde la religión el dolor es un sentimiento individual, acto íntimo, no compartido con el que se pretende conseguir una secreta redención [...]”.³²

En Lisette Urquijo, son clavos oxidados reales los que se insertan en cada parte del cuerpo femenino retratado. Según la doctora en Historia del Arte, Irene Ballester (2012), se puede hacer una semejanza con el sentido de las estigmatizadas en la cultura católica:

Los clavos atraviesan la piel de Martha Amorocho con clara connotación de mártir cristiana, pero estos, en la obra de Liset [sic] Urquijo, son clavados en el cuerpo femenino como “clavario” en alusión al calvario, como serie de adversidades y pesadumbres, donde también existe una referencia al martirio de Cristo, al lugar donde fue crucificado y donde los clavos le atravesaron sus pies para sujetarlos a la cruz, los mismos que clavaron sus manos extendidas sobre el madero. (p.70)

Con la fotografía digital, Lisette Urquijo asume un nuevo rol en su investigación en creación, la de observadora. Y esto ocurre cuando habita en un cuarto piso de un edificio antiguo en el centro histórico de Cartagena que remata urbanísticamente con el conocido Camellón de los Mártires. Todas las noches (y sus días) por su balcón observa el ir y venir, la cotidianidad y las simbologías comunicacionales de las trabajadoras sexuales cuando el camellón se convertía en algo subrepticio, el hábitat natural: lugar de trabajo, de descanso y de resistencia.

Estos asuntos son detallados en dos grandes series fotográficas, a las cuales la artista ha insistido en reforzar con videos experimentales. La primera serie se titula “Escenario para interpretaciones cortas” (2004) y tiene como punto de partida el haber colocado una cámara videográfica a grabar continuamente toda una noche lo que acontece en las zonas más calientes de este céntrico lugar.

El tratamiento estético del zoom de la cámara de video se traslada a la fotografía, en una escogencia de *frames* convertidos en serie. Las imágenes tienen la calidad del zoom llevado a su máximo acercamiento y recuerdan “el grano explosionado” del forzado del ASA en la fotografía análoga que realizó en su obra temprana. La imagen así da una lectura distorsionada y de baja resolución, con la intencionalidad de velar las identidades de las

32 Comentario de la artista en la exposición *Egresados recientes 3. 1992-1996*, Museo de Arte, Universidad Nacional, Bogotá, 1998.

protagonistas, los vendedores ambulantes y los “clientes”. Pero lo más interesante es la intervención digital que realiza con letras blancas, escritos alusivos al argot que ellas utilizan, el coloreado de figuras y zonas del cuerpo en tonos rojos y, por otro lado la colocación en rojo de señales y símbolos que dan un *plus* al entendimiento de la situación real de las trabajadoras sexuales de la calle, aludiendo a su directa implicación en la otredad. En la entrevista realizada a Urquijo para esta investigación, explica:

El estar allí y ver todo el ritual que sucedía en ese camellón, en ese espacio tan de aquí, tan cotidiano, me permitió conocer otra realidad, de otra mujer que yo no conocía, que aunque yo la veía paseando de un lado a otro, era distante a mí, entonces lo interesante de este trabajo no es evidenciar esta mujer Caribe, fufurufa, sino en ver cómo yo también me encontraba en esa mujer, ver como yo también podía notar cosas en ella que también están en mí, por ejemplo el caminado, atravesar el camellón de punta a punta, caminar por ciertas zonas... (En Cuesta, 2014, enero)

La siguiente serie de Urquijo, “Como si no estuviera” (2008) es una evolución tecnológica y metafórica de la anterior. Las fotografías del Camellón de los Mártires son un poco más elaboradas en la captura de la imagen, plasmando los tonos reales, naranjas y ocres propios de la luz artificial que resalta el espacio emblemático. Sin embargo, la artista da el paso a una representación simbólica propia, sus dedos índice y del medio, que colocados hacia arriba dan la señal del símbolo de la victoria, la artista invierte la postura y juega con ellos para dar a entender que son piernitas caminando –recordemos la obsesión que existe con el tema representacional de las piernas que se vuelve palpable en varias de sus obras–. En la misma entrevista, Urquijo comenta:

Mi mirada siempre se ha centrado en las piernas, de hecho yo creo que ahora este año es el que estoy utilizando shorts... ¡shorts en Suecia! ¡Después de cuánto tiempo! Entonces hay una inquietud no resuelta y presente en todo mi trabajo sobre las piernas, y en esta mujer que vivía y convivía en el camellón, mi mayor interés eran sus piernas y sus recorridos, los movimientos que hacían con las piernas, los movimientos de espera, de ansiedad, el manejo de los tacones, cómo se sentaban en las bancas, cómo cruzaban las piernas, ese era mi mayor interés... (en Cuesta, 2014, enero).

En el vértice de sus dedos-piernas coloca un círculo rojo que alude directamente a la sexualidad femenina y, por qué no, a forzar al espectador a mirar hacia ese punto del cuerpo femenino en pleno ejercicio de su sensualidad. La secuencia de los dedos entreverada con las tomas del Camellón de los Mártires dan a entender el ejercicio de caminar o recorrer sitios específicos, de sentarse y cruzar las piernas, de abrirlas y cerrarlas, como un acto lúdico y comunicacional de las mujeres que viven en esta situación sociolaboral.

Su serie más reciente obedece a un cambio de residencia. Ya establecida en Suecia, evoca las vicisitudes de su nueva cotidianidad, la cual denomina “paisajes cotidianos” en la representación fotográfica que articula los quehaceres del hogar con el rol asumido como artista-ama de casa. Su lente se dirige ahora a interpretar aspectos de su nueva condición, por ejemplo, el hecho de limpiar, lavar o cocinar relacionado con lo que le sucede a su piel, en especial a sus manos. En la que titula “Nuevas geografías” (2012) retrata objetos y situaciones en el ejercicio de la actividad. Es palpable el interés de encontrar nuevos significados visuales y expresivos, texturas, colores y enfoques que la fotografía digital es capaz de ofrecer. El dolor y la situación personal hacen de nuevo presencia:

Como quien recorre un territorio casi desconocido, la cotidianidad se transforma y se convierte en una nueva geografía por conocer y transitar. “Nuevas geografías” es un proyecto en el cual la mirada de la artista reinterpreta y recodifica lo cotidiano en el asombro, la novedad de lo siempre conocido, de lo anteriormente conocido. La hora del “aseo” se vive entonces como un espacio para resignificar los objetos y las acciones. Lavar no es solo lavar, cocinar tampoco lo es, porque en la acción surgen “Nuevas geografías” para registrar; para contar y almacenar. (Urquijo, 2012)

El tema de las identidades sexuales también es recurrente en la obra de Carolina Acosta (Barranquilla 1979-2016), joven artista, lamentablemente recién fallecida, interesada abiertamente por el sentido político de las identidades de género y transgénero en su obra, acercándose a la temática *queer*, como lo podemos apreciar en la experimentación tecnológica, entre técnica tradicional y fotorepresentación digital en el tríptico “Actos fallidos” (2009)³³.

33 Titulada también como “El hombre que hay en mí”.

Encontramos allí una obra híbrida entre pintura, registro performático y fotografía digital que se acerca a lo que Judith Butler (2007) nombra como *actos corporales subversivos*, pues la artista va y viene en su identidad sexual y, en franca posición subversiva, hace un gesto obscuro y abyecto (sacar el dedo del medio) al espectador, en búsqueda de su reacción inmediata, para que deje la forma pasiva, contemplativa, la zona de confort con lo heteronormativo y, de ser posible, se convierta en un espectador *open minded*, un sujeto activo en una nueva sociedad abierta en claro favor de la diversidad cultural y sexual. En un texto inédito de la artista de octubre de 2013, comenta que:

Los llamo actos fallidos porque son, siguiendo otro concepto psicoanalítico, precisamente eso: actos cotidianos del habla, de la gestualidad, del hacer, que racionalmente se presentan como simples equivocaciones o descuidos, pero que ocultan algo más, un deseo. Pero en este punto sí quisiera apartarme de la teoría y presentar mi propio concepto, o más bien, ampliarlo: los actos fallidos son mis intentos de parecer algo que no soy, de simular. Así como la pintura simula, en este caso ser impresión digital y viceversa: no se sabe dónde empieza una y dónde termina la otra: ¿es eso una pintura que pretende ser fotografía o una fotografía haciéndose pasar por pintura? Era necesario extender la ambigüedad del ámbito de los conceptos al de la representación.

Sus estudios en psicología y artes visuales le han configurado un interés particular por develar y cuestionar en sus creaciones visuales, las posturas hegemónicas de la heterosexualidad normativa o, de la identidad sexual femenina impuesta, esta vez desde el psicoanálisis y las conductas sexuales. En sus apuestas audiovisuales toma un giro hacia las construcciones sociales de la identidad sexual en un estado patriarcal y heteronormativo como el colombiano. Acosta lanza su primera *bomba* audiovisual en “Dropping a Bomb” (2009)³⁴, un videoarte con narración implícita sobre un acto sexual pero que llega a confundir en su consumación. Como dice su título, hace estallar lo ya instaurado en el inconsciente colectivo en cuanto a las relaciones sexuales, aludiendo de forma crítica a la “envidia del pene”³⁵ freudiana. En la obra,

34 Realización conjunta con Andrea Ospina.

35 “Han pasado ya varios años y me sigue rondando aquello de la envidia del pene. ¿Qué carajo es lo que las mujeres envidiamos? Una y otra vez retumba en mi cabeza aquella pregunta. Porque muy dentro de mí, pienso, siento, presento: es cierto, las mujeres envidiamos algo. Al menos yo sí. Recorro mentalmente mis actitudes de envidia. Los actos fallidos: las posturas masculinas, el vestuario hombruno, los gestos obscenos. El dildo. Todos ellos han constituido

un acto sexual aparentemente heteronormativo y casual sucede en un baño de cualquier establecimiento. Sin embargo, luego de diversos recuadros que dinamizan los planos visuales en la acción, se deja caer un artilugio que resulta ser el punto de quiebre de la relación sexual. Las identidades salen a flote pero queda la duda de si es una pareja heterosexual o dos mujeres en pleno disfrute de su sexualidad diversa. Al sonido de una alarma de guerra, se dilucida la postura política y activista de la artista al ver que el artilugio, un dildo de silicona, rueda por el piso y es apartado con los pies, sin perder el disfrute del acto, cuestionando la utilidad omnipresencial del miembro viril en la sexualidad humana:

“Dropping a Bomb” es una propuesta que, como un lascivo beso entre dos chicas o chicos en la calle, está destinado a “dejar caer una bomba” que probablemente aún no sea bien recibida por muchos, pero que inevitablemente y, sobre todo, no pretende suscitar escándalo, sino poner las cartas sobre la mesa. Acudiendo a la metáfora del bombardeo de guerra como potenciador visual y sonoro, el clip emplea las actitudes y apariencias hetero-normales para dar cuenta de un encuentro que se torna ambiguo, si no desde antes, al menos sí claramente en el momento en que se “suelta la bomba”: cuando el miembro viril, supuesto elemento indispensable del acto sexual cae, como en una suerte de revés de la envidia del pene que, de acuerdo con Freud, padecemos todas las mujeres. Aquí no hubo castración nunca, como indica el padre del psicoanálisis, o más bien, aquí la castración (simbólica como toda castración en este contexto) es auto-inducida como producto de una necesidad, porque, a la postre, bajo ciertas circunstancias aquel miembro no se echa de menos. (Dropping a Bomb, 2010)

El cuerpo femenino convulso o subversivo lo encontramos también en el videoarte “Hyster” (2012), en clara alusión a los experimentos realizados en mujeres perturbadas, a finales del siglo XIX, como claramente lo hemos reseñado en la obra de teatro experimental *historic/some* (2006) de Jessica Sofía Mitrani e Ildiko Lujza Nemeth. Acosta esta vez ubica los cuerpos contorsionados por el “trastorno” histérico en el escenario recreado del siglo

los sucedáneos con los que muchas mujeres hemos querido sustituir la falta. Pero ¿falta de qué? He ahí el problema, porque lo que falta es más que un pene, es todo un universo de posibilidades que una cultura androcéntrica nos sigue negando reiteradamente” (Acosta, 2009; texto inédito enviado a la autora en octubre de 2013).

XIX semejando al famoso registro fotográfico de Regnard y Bourneville en el Hospital de la Salpêtrière. Los videoespectadores se convierten en asistentes del aparente macabro teatro, las dos sillas vacías dispuestas a soportar todo el peso de una mujer en su estado más crítico, acogen a modelos contemporáneas de igual sentido contorsionista, imágenes de desnudos femeninos en pose erótica y sensual, propios de revistas para público masculino, como *Soho* o *Don Juan*. En la entrevista por escrito realizada a la artista para este investigación, afirma que la parodia es palpable con lo que llama el “padecimiento femenino contemporáneo y su relación con la construcción histórica del género femenino” (en Cuesta, 2013, octubre), siendo estos los perfectos “cuerpos histerizados de la contemporaneidad” (Acosta, 2012).

Conclusión

Las artistas mencionadas en este texto hacen parte de una segunda generación que intenta fijar la mirada, no solo en los acontecimientos personales, que ya de por sí son acuciantes y duros para el caso de algunas de ellas, sino en el deber de denunciar las problemáticas que día a día aquejan a la mujer en su contexto inmediato, el Caribe colombiano. La mayoría de ellas han tenido que salir de sus lugares de origen. En la diáspora (Montreal, París, Nueva York, Västeros (Suecia), Toronto o Bogotá) se sienten con libertad expresiva para seguir perfeccionando los nuevos modos de hacer: fotografía digital, video, nuevos medios o recursos multimediales, híbridos con las prácticas performáticas.

Los cuerpos performados en la representación visual y audiovisual de las obras de estas artistas caribes son fiel reflejo de posturas claras y contundentes realizadas bajo el tema del género. Lo hacen no con la aproximación teórico-conceptual y análisis del movimiento feminista planetario en un conocimiento *a priori*, sino con la firmeza de estar actuando desde prácticas artísticas contemporáneas para intentar poner en evidencia las enraizadas estructuras de poder hegemónico impuestas por el sistema cultural patriarcal, centralista, androcéntrico y heteronormativo. Son las *Visionarias* de las artes visuales y performáticas del arte contemporáneo del Caribe colombiano, con una apuesta en común: la perspectiva de género.

Referencias

- Acércate al Kamasutra. (2006, 19 de febrero). En Foro.enfemenino.com. Recuperado de [http:// foro.enfemenino.com /forum/pareja2/___f31010_pareja2-Acercate-al-kamasutra.html](http://foro.enfemenino.com/forum/pareja2/___f31010_pareja2-Acercate-al-kamasutra.html)
- Acosta, C. (2012, 5 de diciembre). Hyster [Archivo de video]. Recuperado de <http://vimeo.com/54991257>
- Alario, M.T. (2008). *Arte y feminismos*. San Sebastián: Arte Hoy-Nerea.
- Arcos-Palma, R. (2005, agosto). Helena Martín Franco y el cuerpo del altar. *Scanner Cultural*, 75. Recuperado de <http://www.escaner.cl/escaner75/foto.html>
- Ballester, I. (2012). *Cuerpo Abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Trea.
- Benavides, O. (2008). Territorios fronterizos. En *Danza, tradición y contemporaneidad. Reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural* (11-19). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Benavides, O. (2011, 19 de septiembre). Reel nana para una memoria terca [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=VEpCxofE76E>
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Cervantes Sampayo, A.C. (2010). De emociones y realidades. La representación en el cine de la vida íntima de las mujeres de Barranquilla. *Folios*, 24, 81-98. Recuperado de <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/folios/article/viewFile/11655/10626>
- Colectivo La Redhada. (2010, 4 de noviembre-9 de diciembre). *Introitus. Género, Identidad y Poscolonialismo en la obra de mujeres artistas del Caribe colombiano*. Helena Martín Franco, Alexa Cuesta Flórez, Lisette Urquijo (Curaduría). Cartagena: AECID-CFCE.
- Cuesta, A. (2012, enero-junio). Feminismo, género o reivindicación en el arte del Caribe colombiano: Colectivo La Redhada. *Revista Brasileira do Caribe*, 24(XII), 430-431.
- Cuesta, A. (2013, julio-diciembre). Mujeres artistas del Caribe colombiano bajo la perspectiva de género... O ¿fuera de ella? *Cuadernos de Literatura del Caribe e hispanoamerica*, 18, 35-62.
- Cuesta, A. (2013). Una Rosa es una rosa [Proyecto de investigación curatorial inédito]. Barranquilla.
- Cuesta, A. (2013, septiembre). Entrevista a Muriel Angulo [Comunicación personal, Documento inédito].

- Cuesta, A. (2013, octubre). Entrevista a Carolina Acosta [Comunicación personal, Documento inédito].
- Cuesta, A. (2013, 20 de octubre). Entrevista a Rosa Navarro [Comunicación personal, Documento inédito].
- Cuesta, A. (2013, 22 de octubre). Entrevista a Silvana Roitier [Comunicación personal, Documento inédito].
- Cuesta, A. (2013, 23 de octubre). Entrevista a Oveida Benavides [Comunicación personal, Documento inédito].
- Cuesta, A. (2013, 20 octubre). Entrevista a Helena Martín Franco [Comunicación personal, Documento inédito].
- Cuesta, A. (2013, 19 de octubre). Entrevista a Martha Amorocho [Comunicación personal, Documento inédito].
- Cuesta, A. (2014, enero). Entrevista a Lisette Urquijo [Comunicación personal, Documento inédito].
- Cuesta, A. (s.f.). Visionarias: De lo visual y performático en el arte contemporáneo del Caribe colombiano (Primera parte). Documento inédito.
- Dropping a Bomb. (2010, 10 de marzo). En Cadenasyrosas.blogspot.com. Recuperado de http://cadenasyrosas.blogspot.com/2010_03_01_archive.html
- Espacio colectivo interior [Archivo de video]. (s.f.). En Laplataforma.net. En Recuperado de <http://laplataforma.net/?pag=1413>
- Guess who's coming to dinner [Archivo de video]. (2005, 12 de agosto). En ArtNexus.com. Recuperado de http://www.artnexus.com/PressReleases_View.aspx?DocumentID=14856
- Juana tenía el pelo de oro [reseña]. (s.f.). En Proimágenescolombia.com. Recuperado de http://www.proimágenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1547
- Márceles Daconte, E. (1985, 4 de agosto). Artes visuales del Caribe colombiano. *Magazín Dominical de El Espectador*, 11-14.
- María, J. (2011). Cut. *Ejercicios de fe* [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.julietaMaría.com/video/cut.html>
- María, J. (2014). Limpia [Archivo de video]. Recuperado de <http://vimeo.com/75930247>
- Martín Franco, H. (s.f.). La visita por Fritta Caro. En Helenamartinfranco.com. Recuperado de <http://www.helenamartinfranco.com/laberinto/es-la-visite-fritta-caro.html>
- Medina, Á. (2000). *Arte del Caribe colombiano*. Bogotá: Panamericana.
- Mitrani, J.S. (1995, agosto-octubre). Textos de Jessica Grossman. *Número*, 7, 44.

- Moxey, K. (2009, enero). Los Estudios visuales y el giro icónico. *Estudios Visuales*, 6, 8-27. Recuperado de <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>
- No se lo digas a nadie [Exposición]. (2005, 17 de agosto-3 de septiembre). *Encuentro Internacional contra el turismo sexual*. Cartagena: MAMC/CISP/Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia.
- Quién es corazón desfasado. (s.f.). En Desfasado.net. Recuperado de <http://desfasado.net/qui/?lang=es>
- Regnard, P.-M.-L. y Bourneville, D.-M. (1876-1880). *Iconographie photographique de la Salpêtrière : service de M. Charcot*. París : Aux bureaux du Progrès médical.
- Sara Modiano turns Lincoln Road window into an Orgasmic Shrine ... a woman's discovery [Archivo de video]. (2005, 2 de agosto). En Sommerseasons.com. Recuperado de http://www.sommerseasons.com/portfolio/saramodiano/pdf/orgasmic_shrine_pr_2005.pdf
- Sara Modiano. Reflects. El cuerpo del espíritu [Archivo de video]. (s.f.). En Issuu.com. Recuperado de http://issuu.com/saramodiano/docs/reflects_by_sara_modiano#
- Serrano, E. (2006). *Historia de la fotografía en Colombia 1950-2000*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia/Ed. Planeta.
- Serrano, E. (2012). *Sara Modiano*. Madrid: Fundación Sara Modiano para las Artes/Artes Gráficas Palermo.
- Urquijo, L. (2012). Nuevas geografías. En Lisetteurquijo.com. Recuperado de <http://www.lisetteurquijo.com/#!nuevas-geografas/c18di>
- Vientiane, Ch. (s.f. inédito). Saisir la Blessure. A propos de quelques images de Martha Amorochó. París. Documento inédito.
- Wolf, V. (2008). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.
- Zuluaga, P.A. (2000). Jessica Grossman, directora de Rita va al supermercado. *Kinetoscopio*, 55(11), 87-89.