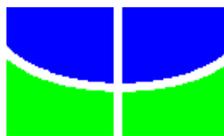


Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MMM744D Molina Saldarriaga, Mónica Lucia
o CONTRADISCURSOS DO MITO DE IDENTIDADE NA OBRA DA LIBIA
ctorado POSADA À LUZ DA SEMIÓTICA DA CULTURA. / Mónica Lucia Molina
en Saldarriaga; orientador Marcelo Mari. -- Brasília, 2023.
Artesc 207 p.
Tese(Doutorado em Arte) -- Universidade de Brasília, 2023.
1. Historia da arte Latinoameticano. 2. Arte Colombiano.
3. Libia Posada. 4. Semiótica da Cultura. 5. Simulacro. I.
Mari, Marcelo, orient. II. Título.



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA — UnB
INSTITUTO DE ARTES — IDA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS — PPGAV**

TESIS DE DOCTORADO

**CONTRADISCURSOS DEL MITO DE IDENTIDAD EN LA OBRA DE LIBIA
POSADA A LA LUZ DE LA SEMIOTICA DE LA CULTURA**

**CONTRADISCURSOS DO MITO DE IDENTIDADE NA OBRA DA LIBIA
POSADA À LUZ DA SEMIÓTICA DA CULTURA.**

**COUNTERDISCOURSES OF THE MYTH OF IDENTITY IN THE WORK OF LIBIA
POSADA IN THE LIGHT OF THE SEMIOTICS OF CULTURE.**

Estudiante: Mónica Lucía Molina Saldarriaga

Orientador: Prof. PhD. Marcelo Mari

Brasília D. F.

31 marzo de 2023

Resultado de investigación de doctorado presentado ante la Universidad de Brasilia (UnB) como parte de las exigencias que el Programa de Posgraduación en Artes Visuales (PPGAV) ha establecido como requisito para obtener el título de doctorado en Arte Visuales bajo la orientación del profesor PhD. Marcelo Mari

Línea de investigación: Arte, Imagen y Cultura.

BRASÍLIA D. F.

2023

BANCA DE DEFENSA

PhD. Marcelo Mari
(Orientador)

PhD. Fátima Aparecida Dos Santos

PhD. Marco Antonio Pasqualini Andrade

PhD. Rita Lucia Berti Bredoriolli

Resumen

Los imaginarios y los elementos que delimitan la identidad de los grupos sociales se configuran a partir de estructuras simbólicas productos del lenguaje, que se difunden a través de las manifestaciones culturales, las cuales funcionan como dispositivos de la memoria colectiva al interior de la semiosfera. Esta investigación tuvo como objetivo analizar como la producción artística de Libia Posada se contrapone a los discursos hegemónicos sobre la identidad colombiana, a través del análisis semiótico de las obras “*Evidencia Clínica II (2007)*” y “*Signos Cardinales (2008)*”, generando una reflexión desde la perspectiva teórico metodológica propuestas por la Semiótica de la Cultura.

Como resultado, este análisis se estructuro en cuatro componentes: el primero aborda la motivación y el problema de investigación a modo de introducción. El segundo, evidencian las delimitaciones teórico conceptuales de la tesis en las que se definen los conceptos de cultura, semiósfera, identidad y retrato, al igual que la relación arte y medicina que es característica de la producción de la artista colombiana. Las estructuras simbólicas que se entretajan y delimitan la poética de la artista, son trabajados en el tercer componente, y en el último componente se presentan las reflexiones que evidencian como las obras de Posada cuestionan, indagan y ponen en duda los discursos que, sobre el territorio, la identidad, la condición de lo humano, han marcado la historia del pueblo colombiano. Este proceso de análisis abre la posibilidad de pensar las obras como dispositivos de reconocimiento social de aquellos que sistemáticamente han sido invisibilizados, negados y borrados de la historia social y política del país, a través de los discursos que nacen en la institución y se naturalizan en lo cotidiano.

Resumo

Os imaginários e os elementos que definem a identidade dos grupos sociais são configurados a partir de estruturas simbólicas produtos da linguagem, os quais se difundem por meio de manifestações culturais, que funcionam como despóticos de memória coletiva na semiosfera. Esta pesquisa teve como objetivo analisar como a produção artística de Libia Posada contrasta com os discursos hegemônicos sobre a identidade colombiana, por meio da análise semiótica das obras “*Evidencia Clínica II (2007)*” e “*Signos Cardinales*” (2008), gerando uma reflexão a partir do referencial teórico e a perspectiva metodológica proposta pela Semiótica da Cultura.

Como resultado, esta análise está estruturada em quatro componentes: o primeiro trará da motivação e o problema de pesquisa como uma introdução. A segunda evidencia as delimitações teóricas conceituais da tese em que se definem os conceitos de cultura, semiosfera, identidade e retrato, bem como a relação entre arte e medicina que caracteriza a produção do artista colombiana. No terceiro componente são trabalhadas as estruturas simbólicas que se entrelaçam e definem a poética do artista, e no último são apresentadas reflexões que mostram como as obras de Posada questionam os discursos que, sobre o tema do território, da identidade, a condição do humano, marcaram a história do povo colombiano. Esse processo de análise abre a possibilidade de pensar as obras como dispositivos de reconhecimento social daqueles que tem sido sistematicamente invisibilizados, negados e apagados da história social e política do país, por meio dos discursos que nascem na instituição e são naturalizados no cotidiano.

Abstract

The imaginaries and elements that define the identity of social groups are configured from symbolic structures that are products of language, which are disseminated through cultural manifestations, which function as collective memory devices within the semiosphere. This research aimed to analyze how the artistic production of Libia Posada contrasts with the hegemonic discourses on Colombian identity, through the semiotic analysis of the works "*Evidencia Clínica II (2007)*" and "*Signos Cardinales (2008)*", generating a reflection from the theoretical-methodological perspective proposed by the Semiotics of Culture.

As a result, this analysis is structured into four components: the first deals with motivation and the research problem as an introduction. The second, evidence the conceptual theoretical delimitations of the thesis in which the concepts of culture, semiosphere, identity and portrait, are defined, as well as the relationship between art and medicine that is characteristic of the production of the Colombian artist. The symbolic structures that intertwine and define the artist's poetics are worked on in the third component, and in the last component reflection are presented that show how Posada's works question, instigate and cast doubt on the discourses that, about territory, identity, the condition of human, have marked the history of the Colombian people. This process of analysis opens the possibility of thinking about the works as devices for the social recognition of those who have been systematically made invisible, denied, and erased from the social and political history of the country, through the discourses that are born in the institution and are naturalized in the everyday.

Agradecimientos

Los estudios doctorales, en los cuales se desarrolló esta tesis, fueron posibles gracias al programa de becas COIMBRA ofrecidas por el gobierno brasilero y las OEA. Por lo que quiero agradecer especialmente a la CAPES, a la Universidad de Brasilia y al gobierno de Brasil por abrir estas oportunidades. Oportunidad que me permitió no solo el desarrollo de mi trabajo doctoral, sino también un intercambio cultural, académico y social que enriqueció mi ser profesional y personal.

De igual manera, quisiera agradecer al Instituto de Artes (IDA) de la universidad de Brasilia a los profesores Emerson Dionisio Gomes de Oliveira por el acompañamiento en la inserción del instituto y sus dinámicas, Biagio D'Angelo, Vicente Martínez y demás profesores que a través de los cursos ampliaron perspectivas para mí, brindando generosamente sus conocimientos.

Finalmente, quiero agradecer muy especialmente a la profesora Fátima Dos Santos por las enseñanzas y la retroalimentación amorosa y asertiva a mi proyecto de investigación, y al profesor Marcelo Macri por aceptar acompañarme en el última parte del desarrollo de la tesis a través de sus lecturas y sus aportaciones. Pues, los dos con sus comentarios acertados y pertinentes fueron fundamentales en la culminación de este proceso.

Agradecimentos

Os estudos de doutorado, nos quais esta tese foi desenvolvida, foram possíveis graças ao programa de bolsas COIMBRA oferecido pelo governo brasileiro e pela OEA. Por isso, quero agradecer especialmente à CAPES, à Universidade de Brasília e ao governo brasileiro por abrir essas oportunidades. Oportunidade que me permitiu não só o desenvolvimento do meu trabalho de doutoramento, mas também um intercâmbio cultural, acadêmico e social que enriqueceu o meu ser profissional e pessoal.

Da mesma forma, gostaria de agradecer ao Instituto de Artes (IDA) da Universidade de Brasília, aos professores Emerson Dionisio Gomes de Oliveira por acompanharem a inserção do instituto e sua dinâmica, Biagio D'Angelo, Vicente Martínez e demais professores que através dos cursos eles me abriram perspectivas, oferecendo generosamente seus conhecimentos.

Por fim, quero agradecer muito especialmente à professora Fátima Dos Santos pelos ensinamentos e feedback carinhoso e assertivo sobre meu projeto de pesquisa, e ao professor Marcelo Macri por aceitar me acompanhar na última parte do desenvolvimento da tese por meio de suas leituras e suas contribuições. Pois bem, os dois com seus comentários corretos e pertinentes foram fundamentais na culminância desse processo.

Contenido

Resumen	1
Resumo	2
Abstract	3
Agradecimientos	4
Agradecimientos	5
Contenido	6
Tabla de imágenes	8
1. Introducción	10
1.1. El texto artístico como discurso de identidad social	11
1.2. El mito y el discurso de origen que permea la identidad hegemónica en Colombia.....	15
1.3. El texto artístico y los contradiscursos de identidad.....	27
1.4. Reflexiones previas sobre la obra de Libia Posada como contradiscurso	30
1.5. La semiótica de la cultura para pensar y analizar la obra de Libia Posada	36
2. Capítulo 1. Cultura, mito e identidad a la luz de la semiótica de la cultura	41
2.1. La cultura como matriz simbólica: delimitaciones entre Bolívar Echavarría y Iuri Lotman	42
2.1.1. La semiósfera como matriz de la cultura	57
2.2. Mito de identidad como referente simbólico de un grupo social.....	61
2.2.1. Mito e identidad sociocultural.....	73
2.2.2. El arte como texto semiótico.....	77
2.2.3. El texto cultural y el retrato como referente cultural.....	80
2.3. La relación entre arte y medicina	84
2.3.1. Artes plásticas – visuales, cultura visual y medicina.....	86
2.3.2. La idea de la medicina como base para la producción poética	88
3. Capítulo 2: La poética de Libia Posada como discurso que se contrapone al mito de identidad.	90
3.1. Delimitaciones de la poética de Libia Posada	91
3.1.1. <i>El proceso de investigación – creación en la poética de Libia Posada</i>	96
3.1.2. <i>Definición de la poética en la obra de Libia Posada.</i>	99
3.1.3. <i>Relaciones entre arte y medicina en la obra de Libia Posada</i>	106

3.1.4. <i>La poética de Libia Posada como poética de frontera: entre discursos emergentes y discursos tradicionales.</i>	113
3.2. La poética de Libia Posada como discursos de nuevas perspectivas identitarias y políticas.	117
3.3. Encuentros entre las poéticas de Libia Posada y Monica Mansur	126
3.3.1. <i>El cuerpo como medio y reflexión para Libia Posada y Monica Mansur.</i> 127	
3.3.2. <i>Relaciones entre las “Neurografías” de Libia Posada y las “Re-Fotografías” de Monica Mansur.</i>	131
4. Capítulo 3: Contradiscursos en la obra de Libia posada, mitos e identidades estudiados desde la Semiótica de la Cultura.....	138
4.1. Evidencia Clínica II Re-tratos _ El ángel de la casa (2006-2007) y el contradiscurso sobre la identidad impuesta a lo femenino.	141
4.1.1. La idea de lo femenino y sus representaciones en la semiosfera colombiana desde el discurso hegemónico e institucional.	142
4.1.2. La obra y la composición de un discurso divergente.	149
4.1.3. Re-tratos y El Ángel como evidencia de las mujeres, una violencia simbólica y sistemática que las apaga y niega su autonomía e identidad. ..	154
4.1.4. El retrato de la mujer negra que reclama su espacio en la “Sala de Federalismo y Centralismo 1830-1886”	160
4.1.5. El maquillaje como elemento semiótico, para la denuncia y la reivindicación de la identidad.	164
4.2. Signos cardinales (2008-2020): el contradiscursos y la resignificación del mito de identidad por el desplazamiento.....	171
4.2.1. Territorio, identidad, cuerpo y desplazamiento forzado.	172
4.2.2. Signos Cardinales el desplazamiento del territorio y la movilidad de la identidad.....	175
4.2.3. La resignificación y el contradiscurso de la identidad en los retratos de Signos Cardinales.	183
5. Consideraciones finales	187
Bibliografía.....	196

Tabla de imágenes

Imagen 1 Montaje elaborado por la autora, 2023.....	23
Imagen 2 Horizontes (1913), Francisco Antonio Cano. Óleo sobre Lienzo 37x60 cm. Localización: Museo de Antioquía Medellín.....	23
Imagen 3 Ángel de la esperanza (1909), Fotografía Rodríguez (Melitón Rodríguez). Daguerrotipo con Doble exposición, Tamaño Salón. Ubicación Archivo Fotográfico Biblioteca Publica Piloto (BPP), Medellín.	24
Imagen 4 Segunda estrofa del himno Antioqueño, Epifanio Mejía 1868.	24
Imagen 5 Colombia Pobreza extrema, Colombia Minas Antipersonales, Colombia. De la serie Cuadernos de geografía o Estudios para cartografía distópica (2007). Impresión digital sobre papel, 100x70 cm C/U. Colección particular.....	95
Imagen 6 Sala de rehabilitación (2003). Instalación, dimensiones variables.	98
Imagen 7 Lecciones de Anatomía (2003). Impresión digital y troquelado, 34 x 24 cm. Colección privada, Medellín.....	98
Imagen 8 Sin título (1997-1998) Técnica mixta sobre tela 120 x 60 cm. Colección Privada, Medellín.....	101
Imagen 9 Estructuras de dirección, De la serie Neurografías. Dibujo, hilo y vendaje quirúrgico sobre madera 45 x 45 cm c/u (9 piezas). Colección privada, Medellín.....	102
Imagen 10 Sala de examen (2000). Técnica mixta: camilla ginecológica, fotografías, Dimensiones variables.	105
<i>Imagen 11 Primer Diagrama que combina el dibujo frontal del ojo externo con la estructura externa del ojo interno, según Hunayn. Manuscrito Anatomía del Ojo de Al-Mutadibih (1200 d.C), Biblioteca Nacional de El Cairo.</i>	<i>107</i>
<i>Imagen 12 Peligro Biológico, 1999. Intervención - Instalación baños públicos Centro Colombo Americano de Medellín, dimensiones variables.</i>	<i>110</i>
<i>Imagen 13 Camisa de Fuerza, 2000. Instalación Museo Universitario U de A, dimensiones variables.</i>	<i>111</i>
<i>Imagen 14 Toma de hierba, del proyecto hiervas de sal y tierra (2012) Acción con mujeres de Coquí y elaboración de herbario en puesto de salud. Fuente: (POSADA, 2013, p. 74).....</i>	<i>116</i>
<i>Imagen 15 Be patient (2015-2020). Fotografía impresión digital, 73x100 c/u. Museo de Arte Moderno de Medellín.</i>	<i>116</i>
Imagen 16 Hierbas de Sal y Tierra o Estudios Para una Cartografía Distopica (2020). Instalación, dimensiones varias. Museo de Arte Moderno Medellín	117
<i>Imagen 17 José Alejandro Restrepo. Musa Paradisiaca, 1996. Videoinstalación. Dos videos en ocho monitores de 5,5 pulgadas y racimos de banano. Dimensiones variables.....</i>	<i>122</i>
<i>Imagen 18 Retrato de los pies usado en Signos Cardinales, 2006. Detalle. Fotografía en blanco y negro sobre papel, 100x80 cm. Colección de la artista. .</i>	<i>125</i>
<i>Imagen 19 Tomos (2005) Re-fotografías. Técnica mixta impresión digital e intervención de radiografías, dimensiones variables.....</i>	<i>132</i>
<i>Imagen 20 Stigmata (2005), instalación dimensiones variables. UERJ, Rio de Janeiro.</i>	<i>133</i>

<i>Imagen 21 De la serie Neurografías 2004, Dibujos con gasas e hilo quirúrgico 45x45 cm. Colección privada, Medellín.....</i>	135
Imagen 22 Estructuras de sustentación, de la serie Neurografías (2004). Dibujo, vendaje quirúrgico e hilo sobre papel, 45 x 45 cm (10 piezas) Colección privada, Medellín.....	136
Imagen 23 Mercedes Vélez Prieto, 1898. Marco Tobón Mejía. Colección Museo de Antioquia.	146
Imagen 24 “Medellín. Habitantes de la capital”, Acuarela de Henri Price, 1852. Lámina de la Comisión Corográfica. Colección Biblioteca Nacional de Colombia.	147
Imagen 25 Timotea Carvajal de Obando. Óleo de Manuel D. Carvajal, ca. 1853. Colección de Arte, Banco de la República.	148
Imagen 26 Registro de la inserción de Evidencia Clínica II: Re-tratos (2007), al interior de la colección del Museo de Antioquia, proyecto MD07, Medellín.....	152
Imagen 27 Evidencia Clínica Re-tratos (2007) Detalle de la exposición en el Museo de Antioquia.....	154
Imagen 28 Referencia para comparar los rostros de los retratos fotográficos y sus referencias, elaborada por la autora.....	159
Imagen 29 Evidencia Clínica II El Ángel de la Casa (2007). Fotografía digital de 80x65 cm. Intervención Colección Sala Federalismo y Centralismo (1830-1886), Museo Nacional de Colombia, Bogotá. Colección privada, Medellín.	162
Imagen 30 Evidencia Clínica II Re-tratos (2007) Intervención de Colección – Detalle Fotografía digital de 80x65 cm. Colección privada, Medellín	165
Imagen 31 Estructura General del retrato, elaborado por la investigadora.	167
Imagen 32 Evidencia Clínica II Re-tratos (2007). Fotografía digital 80x65 cm. e Intervención Sala Antioquia, Museo de Antioquia, Medellín.....	168
Imagen 33 Signos Cardinales (2020). Técnica mixta: lápiz sobre pared, fotografía digital, vinilo adhesivo. Dimensiones variables. Museo de Arte Moderno de Medellín.....	176
Imagen 34 Tabla de Convenciones, Signos Cardinales. Impresión digital en vinilo adhesivo, 100x70 cm. Museo de Arte Moderno de Medellín.....	181

CONTRADISCURSOS DEL MITO DE IDENTIDAD EN LA OBRA DE LIBIA POSADA A LA LUZ DE LA SEMÍOTICA DE LA CULTURA

1. Introducción

La obra de la artista antioqueña, Libia Posada (1959) abarca un conjunto de textos artísticos que permiten leer y comprender diferentes fenómenos dentro de la cultura. Fenómenos y dinámicas que expanden los límites de la identidad y delimitan lo que hoy se conoce como la cultura colombiana. Entendemos a la cultura como un sistema de creencias prácticas e ideas que definen a un grupo humano y que delimitan sus formas identitarias como sociedad, estas se estructuran sobre una serie de matrices de sentido configuradas por el lenguaje y que, según ECHEVERRIA (2010) componen la realidad cultural que le es propia a un grupo social. Dicho sistema se encuentra definido al interior de una semiósfera, concepto acuñado por el teórico ruso LOTMAN (1998) para definir el espacio abstracto sobre el cual se expanden un conjunto de matrices semióticas que, determinan las maneras de relacionamiento y los códigos de comportamiento de los sujetos que hacen parte de la semiósfera, y, donde se difunden las formas particulares de expresión del lenguaje de los humanos. Así, toda cultura con sus estructuras semióticas y sus expresiones constituyen una semiósfera particular que se relaciona y, efectúa procesos de intercambio simbólico con otras semiósferas.

A su vez, los grupos humanos, en el contexto de la dinámica cultural, desarrollan diferentes dispositivos que difunden, consolidan y perpetúan los sistemas simbólicos a través del tiempo, paralelo a la delimitación de la semiósfera. Estos dispositivos son producto de las diversas formas del lenguaje, los cuales permiten referenciar y dar sentido a los fenómenos y los objetos que están en el mundo. Estas expresiones de la cultura son definidas por LOTMAN (1998) como textos, los cuales exponen las narrativas que constituyen los discursos que definen la identidad sociocultural de un grupo y lo diferencia de otro. De esta manera, los sistemas del lenguaje que son naturales al interior de una semiósfera son heterogéneos, mutables y asincrónicos, características naturales que posibilitan el

intercambio, la resignificación e incorporación de los códigos sobre las matrices de significación. Además, es por medio de estos que se expande y amplían las estructuras del lenguaje, lo que da origen a nuevas capas de sentido en la semiósfera y, lo que enriquece la cultura y sus manifestaciones.

Gracias a estos intercambios los teóricos GARCÍA CANCLINI (1989) y ECHEVERRÍA (2009; 2010) definen la cultura como una construcción que resulta de la hibridación de varios sistemas de significación, y la relación que se presenta a través del tiempo entre diferentes semiósferas. A pesar de esto, los grupos sociales afianzan sus identidades en imaginarios contruidos a partir de mitos, que desde la perspectiva de BARTHES (2009) se define como un discurso que nace en el interior de la cultura y se extiende en el tiempo a través del lenguaje y sus formas. Se comprende entonces que, el mito es un sistema de comunicación que tiene como función sostener el lenguaje natural que se gesta en el centro de la semiósfera, dándole sentido y continuidad a los imaginarios socioculturales, a través de lo que LOTMAN (1998) y BARTHES (2009) llaman un metalenguaje y con el cual se componen las narrativas dentro de los textos de la cultura.

Así, los discursos que delimitan los mitos de identidad de un grupo social se expanden sobre la matriz simbólica de la semiósfera, y se reflejan en todas las prácticas, las costumbres, las formas de expresión de representación cotidianas y artísticas de un grupo social. Por ello, el vestuario, la comida, los modismos del habla, las expresiones artísticas, los ritos, las dinámicas sociales, las prácticas y las expresiones artísticas modelan y condicionan el comportamiento de los sujetos al interior del grupo. Acciones que determinan las estructuras que son aceptadas como propias y ajenas al interior del grupo.

1.1. El texto artístico como discurso de identidad social

Entre las múltiples formas de los textos culturales, se encuentran las artes plásticas y las expresiones visuales, las cuales han funcionado como dispositivos para la difusión de las ideas que el hombre va construyendo como estructuras de significación sobre el mundo y los contextos que lo rodean, desde el principio de los

tiempos, así pues: “Los seres elaboraron imágenes de sí mismos desde mucho antes de que comenzaran a escribir sobre sí mismos” (BELTING, 2007, p. 110). De esta manera, las expresiones de la imagen han constituido un referente de significación para las sociedades, tal y como puede leerse en Christin (2006)

André Leroi-Gourhan demostró que, lejos de ser “imágenes de cosas”, las primeras figuras pintadas por el hombre sobre las paredes de las cavernas prehistóricas traducían un pensamiento simbolizador del cual no hay esbozo, al contrario de lo que acontece con la invención del lenguaje y de la herramienta, en las sociedades animales. Todavía, el autor propone definir el desarrollo espacial de esas figuras como una “mitografías”. Ese término es revelador del segundo preconcepto que toca la imagen, el cual consiste, como prueba la referencia hecha al “mito”, en dar a su propia existencia un origen lingüístico (p. 65)(Traducción nuestra)¹

Así, las representaciones visuales hacen de los textos de la cultura una herramienta para tejer y expandir los mitos e imaginarios socioculturales al interior de una semiósfera. Por lo tanto, todas las producciones visuales, pueden ser pensadas y estudiadas como mediadores de la cultura; estas permiten identificar y comprender cómo se modelan, los discursos y los contradiscursos de identidad que construyen los grupos sociales a través del tejido que, se presenta como un armazón narrativo y describe las maneras en que los sujetos ven, sienten, se relacionan, se identifican e interactúan con el entorno y otros individuos.

De esta manera, las obras plásticas y visuales son sistemas semióticos que van más allá de ser dispositivos de contemplación estética. Ellas al igual que la danza o la música componen un instrumento que reconoce, reafirma, descubre o niega identidades, afectando las maneras como son percibidos los grupos sociales,

¹ André Leroi-Gourhan demonstrou que, longe de serem “imagens de coisas”, as primeiras figuras pintadas pelo homem sobre as paredes das cavernas pré-históricas traduziam um pensamento simbolizador do qual não havia esboço, ao contrário do que acontece com a invenção da linguagem e da ferramenta, nas sociedades animais. Todavia, o autor também propôs definir o agenciamento espacial dessas figuras como uma “mitografia”. Esse termo é revelador do segundo preceito que toca a imagem, o qual consiste, como prova a referência feita à nação de “mito”, em dar à sua própria existência uma origem linguageira.

tanto al interior de sus propios contextos con fuera de ellos, tal como lo expresa ECHEVERRÍA (2009). Dentro de la misma idea LOTMAN (2000) afirma que:

Todas las especies del arte pueden generar formas narrativas. El ballet de los siglos XVIII-XIX es una forma narrativa en el arte de la danza, mientras que el altar de Pérgamo es un típico texto narrativo en la escultura. El Barroco creó las formas narrativas de la arquitectura. Diversos aspectos de los dos modelos semióticos posibles de la narración se realizan de manera diferente en cada una de las especies reales de la narrativa artística. (p. 13)

Estas ideas evidencian que, las producciones artísticas permiten el intercambio y la masificación de la visión de realidades entre diferentes culturas, ya que ellas exteriorizan estructuras textuales desde el lenguaje visual que reconocen cargas simbólicas propias de una sociedad, las cuales pueden ser leídas al interior de una matriz de sentido. Este ejercicio permite reconocer e identificar las formas de identidad y los imaginarios de los grupos socioculturales que interactúan de manera diversa al interior de una semiósfera, a través del estudio y la aplicación teórica propuesta por Iuri Lotman y la escuela de Tartu – Moscú de la semiótica de la cultura.

A su vez, el texto artístico está compuesto por diversas estructuras simbólicas definidas por el lenguaje, esto significa que, la sociedad separa el espacio interno del externo en el que cada comunidad se desenvuelven de manera particular. En consecuencia, las manifestaciones artísticas se presentan como una huella que reconstruye una y otra vez los discursos de un grupo social y una época a través de las narraciones que son expuestas, configurando una visión que se deposita en la memoria de los sujetos como un acervo de significación, aquello que determina los contextos espaciales y temporales.

Acervos que se convierten en insumos para el lenguaje y cobran sentido en el proceso de comunicación; dispositivos que, a partir de sus textualidades pueden ser decodificados, interpretados, traducidos y resignificados dentro de los límites de las fronteras de la semiósfera, dando movilidad a las estructuras de sentido que definen la cultura y dan identidad al grupo social al reflexionar sobre la construcción

del texto cultural, tal y como lo plantea Lotman (1998), afirmaciones que pueden ponerse en contexto con las ideas sobre los dispositivos de la cultura como formas de identidad que propone ECHEVERRÍA (2009)

La existencia social, solo puede reproducirse en la medida que ella misma crea ciertas formas para sí misma, se identifica con ellas y su vida concreta (como sociedad) gira en torno a la reproducción de esas formas o sea de su identidad. [...] que tiene que ver con la lengua como marca particular de una comunidad y con el uso de costumbres de todo tipo²

Por tanto, al interior de las representaciones de las artes plásticas se conservan los elementos que constituyen aquello que le da identidad a una sociedad aquellas representaciones que se configuran como entes de la cultura y, que hasta la actualidad se establecen como escenarios para la comprensión de las formas con las que cada sociedad da sentido al mundo. Son las formas las que vinculan a los individuos a territorios simbólicos, con los cuales se tiende a establecer procesos de reconocimiento identitario asociados a la idea de raza, género, orientación sexual, clase económica, religión y roles sociales; lo que consolida imaginarios que, en ocasiones, son idealizados y no atienden a las dinámicas de movilidad y heterogeneidad que le es propia al espacio de la semiósfera, como lo expresa BETANCOURT RUIZ (2020). Los dispositivos artísticos son, entonces, instrumentos para la configuración de la memoria colectiva de una sociedad, que se modela a partir de las narraciones que constituyen los imaginarios y se insertan como realidades simbólicas en los individuos a través del discurso. Así, el arte permite impregnar ideas y pensamientos que le dan sentido y continuidad a dichos discursos a través del tiempo, por eso:

En lo que afecta a la memoria, es necesario dotar a ciertas imágenes del poder de hacer referencia a cosas pasadas (cf. La preposición latina *de*); extraño poder, en efecto. Por un lado, la huella existe ahora; por otro, vale para las cosas pasadas, que, por esta razón, existen “todavía” (*adbuc*) (18,23) en la memoria. Esa palabra- “todavía” (*adbuc*) - es la vez la solución de la aporía y el origen de un nuevo enigma: ¿cómo es posible que las imágenes - huellas, las *vestigia*, que son cosas presentes, grabadas en el alma,

² Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=dDGbKAAjhNs>

estén al tiempo “en el sujeto del” pasado? La imagen del futuro, por su parte, plantea una dificultad semejante; se dice que las imágenes - signos “existen ya” (*jam sut*, 18, 24)”. (RICOEUR, 1987, p. 53)

A su vez, las representaciones del arte como parte de los textos de la cultura se incorporan al sistema de la cultura para difundir e intercambiar los discursos que le son propios a una sociedad y a sus formas de identidad; discursos que se articulan con los imaginarios colectivos que dan aval y continuidad a los mitos socioculturales, de esta manera “La imaginación quedó vinculada a una capacidad del sujeto, pero el imaginario está ligado a la conciencia, y en consecuencia también a la sociedad y sus imágenes del mundo, donde pervive una historia colectiva de los mitos”. (BELTING, 2007, p. 94).

Así, los textos culturales, incluyendo los productos artísticos, hacen parte de los dispositivos que posibilitan la creación, difusión y consolidación de los elementos de identidad. Ahora bien, entendemos a la identidad como el conjunto de códigos, prácticas y elementos que hacen parte de la estructura cultural en la que se consolidan sistemas que son apropiados por un grupo social de manera individual y colectiva, los cuales delimitan las diferencias simbólicas entre unos y otros. Al mismo tiempo, la identidad, como sistema, es coherente al sujeto, al contexto histórico y, en concordancia, con la semiósfera que la contiene. Por tal razón, la identidad y sus procesos de apropiación funcionan como un sistema orgánico y mutable, que se retroalimenta y se resignifica a partir de la apropiación de otros elementos que se dan en el intercambio entre semiósferas, características que hacen complejo el pensar la idea de un núcleo en la semiósfera puro, inmutable y auténtico, tal como lo expone ECHEVERRÍA (2010).

1.2. El mito y el discurso de origen que permea la identidad hegemónica en Colombia.

A pesar de la naturaleza híbrida y orgánica de la identidad dentro de los sistemas de la cultura, los grupos sociales tienden a construir discursos que apuntan a consolidar ideas sobre la identidad de origen particular. Estas ideas son expresadas por medio de narraciones que se posan sobre objetos, prácticas y

experiencias y se reafirman dentro del colectivo a partir de la asociación de un pasado histórico. Dichas narraciones se ubican en el centro de la semiósfera y se convierten en mito, el cual es compuesto por prácticas de consumo simbólico como lo expresa ROJAS DE ROJAS (2004). De esta manera, los discursos reafirman la idea del yo y los míos como distinto y separado de los tuyos y el otro, como consecuencia se niega que la identidad cultural es el resultado de la conjunción y la evolución de otras identidades, gracias al intercambio y la correlación que se da a través del tiempo y el espacio entre los grupos humanos.

Así, la idea de la “identidad” originaria se reafirmó a través de procesos de configuración histórica, y permitió la edificación y la difusión de las ideas de identidad, necesarias para la construcción de los pueblos latinoamericanos, posterior a los procesos de independencia. Consecutivamente, esas ideas de identidad desconocen, de manera sistemática, los procesos de sincretismo social y simbólico que vivieron los pueblos americanos desde las independencias hasta nuestro tiempo. Así, las identidades difundidas por los pueblos americanos en la consolidación de las repúblicas, desconocen los procesos de sincretismo social y simbólico que vivieron los pueblos americanos, lo que reafirma un pensamiento hegemónico y una idea del ser – pertenecer propio del imaginario sociocultural, tal como lo afirma en sus reflexiones el teórico ecuatoriano, Bolívar Echeverría (1941-2010) y el argentino, Néstor García Canclini (1939).

En consecuencia, la identidad como sistema de la cultura toma forma en las textualidades que se producen dentro de la semiósfera, configurando memoria y reconocimiento de los individuos al interior de los diferentes colectivos sociales. De esta manera, el texto visual como parte de las textualidades que produce la cultura, permite hacer una lectura aguda de aquello que subyace en su interior. Esto significa reconocer en la imagen su contenido, su sentido y su significado, lo que permite expandir el ejercicio de interpretación y comprensión de la imagen, más allá de su formalidad visual, y hacer lecturas de los contextos e imaginarios que un grupo social construye como discursos de su identidad.

Ahora bien, entre todos los textos de la cultura, el retrato está entre las formas de narración más usadas dentro de las expresiones de la textualidad visual, pues funciona como un testimonio de la figura de los sujetos y sus formas simbólicas auténticas o imaginadas e idealizadas. Asimismo, el retrato existe como una huella y una memoria cargada de aquello que le es propio al individuo y al colectivo que lo representa, vinculándose a las ideas e ideales que aparecen al interior del mito cultural, recogemos así los pensamientos que sobre el retrato plantea Lotman (2000).

Los retratos, entonces, se componen de elementos que dentro de la matriz de la semiósfera se asocian a un sistema de valores que transitan entre lo ideal y lo real de los contextos socioculturales. Por estas razones, el retrato no solo funciona como el referente de la apariencia física de los retratados, sino que opera como una marca de cultura de una época y de los actores que, dentro de la creación del mismo intervienen. Así, las múltiples formas del retrato develan diversos elementos que en un contexto socio geográfico y un tiempo determinado delimitan la identidad de un grupo humano. En consecuencia, los retratos como imagen se convierten en un referente histórico que abre la posibilidad de estudiar, entender y resignificar cargas e imaginarios culturales.

En continuidad con esa línea, la idea de identidad fundada y difundida sobre los pueblos latinoamericanos, después de los procesos de independencia, se soporta sobre imaginarios socioculturales asociados a sistemas simbólicos que conversan de manera directa con las ideas eurocéntricas, colonialistas y arraigadas, en principios, divulgados por la fe católica. Ideas que, a pesar de que los pueblos, han transitado por procesos de transformación y de resignificación en los discursos sociales durante el siglo XX, siguen vigentes al interior de muchos escenarios sociales. Esa vigencia hace que muchas de las narrativas sociopolíticas carezcan de discursos que den reconocimiento al sincretismo cultural tan propio de la identidad latinoamericana. Un fenómeno que se cuestiona en varios ámbitos de la creación artística, en especial en las producciones del siglo XX y XXI, a través de poéticas que se presentan como insumos que problematizan y reflexionan la idea

de identidad de los pueblos latinoamericanos desde las propuestas de teóricos de la semiótica de la cultura aplicada y el análisis de obras y producciones artísticas contemporáneas.

Ahora bien, al hacer un recorrido sobre la producción artística y visual que representa la memoria de identidad cultural de la sociedad colombiana, se observa cómo son recurrentes las narraciones que exponen imaginarios socioculturales soportados sobre el desarrollo urbano e industrial. Propuestas que respondieron a un proyecto civilizador pensado, diseñado y establecido por la élites del territorio nacional de finales del siglo XIX. Dicho proyecto se sustentó sobre los conceptos de la ilustración y la idea de la modernidad que, se expandió sobre las grandes ciudades como Londres y New York, y tuvo como objetivo posicionar cada una de las regiones socio económica y políticamente ante el resto del país. Por ejemplo, la región antioqueña se logró posicionarse como pionera en el desarrollo comercial e industrial de Colombia en los siglos venideros. Ante esto, las personas asumieron una identidad regional y continental, la cual fue puesta sobre los conceptos “antioqueños”, “colombianos” y “americanos” ESCOBAR VILLEGAS (2004, p. 137)

De esta manera, y, gracias al pensamiento civilizador que trazó la élite social antioqueña en el proceso de consolidación de identidad para la ciudad del siglo XIX, se retomaron los imaginarios socioculturales del “mito de la raza antioqueña”³. Mito de origen que se fundó en la colonización, y “cultivó un fuerte discurso de identidad en torno a la noción de progreso, con especial atención a la idea de una nueva raza, a saber, la raza antioqueña” (SOLANO ROA, 2018, p. 194) (Traducción

³ Partiendo del reciente furor por lo *paisa* o antioqueño, trazó a grandes rasgos algunos de los cambios en la identidad de este grupo colombiano, desde la sociedad minera colonial pasando por el mundo campesino y pueblerino enclavado en la zona central montañosa del actual departamento que, alcanzó niveles relativamente eficaces de integración y cohesión social entre alrededor de 1850 y 1930, lapso durante el cual se originó el modo de ser que hoy se identifica como paisa. Desde entonces, algunos de los atributos de la mencionada identidad han sido exaltados reiteradamente en diversas coyunturas, como la actual. Tales resurgimientos suelen mitificar, es decir, enfatizar algunos rasgos típicos de lo paisa en forma aislada y anacrónica, fuera de los contextos que les dieron origen y sentido, mitificándolos. (LONDOÑO VEGA , 2006, p. 203)

nuestra)⁴. Un metarrelato que incluyó la fundación, la difusión y consolidación de unos discursos culturales idealizados, que reivindicaron los valores hegemónicos de una sociedad, compuesta principalmente por personas blancas, de buenos principios morales y religiosos, herederos de manera directa de los pueblos europeos y arraigados a la fe católica, De esta manera se puede leer:

Ahora bien, el anterior apogeo económico de las élites de Antioquia, cuyos miembros habían hecho de Medellín su principal centro de operaciones, intervino para que los discursos de identidad circularan con más facilidad por las principales capitales del mundo occidental. En otras palabras, se podría decir que la expansión económica cafetera de Antioquia continuó realizando y fortaleciendo lo que viajeros europeos e intelectuales colombianos venían haciendo desde tiempo atrás: construyendo un conjunto de imágenes mentales sobre la región y sus pobladores. (ESCOBAR VILLEGAS, 2004, p. 230)

Llama la atención como el “mito de la raza”⁵ como mito fundacional del pueblo antioqueño aún tiene vigencia en la actualidad, siendo reproducido y resignificado a través de los tiempos en todos los ámbitos de la cultura y la sociedad del territorio antioqueño, logrando ser reconstruido, adaptado y apropiado una y otra vez a lo largo del siglo XX y XXI en el territorio nacional. Por eso, las estructuras simbólicas que delimitan y definen al mito se replican de manera natural, y hacen parte del alfabeto compositivo de muchas expresiones. Es por ello que, estas estructuras aparecen al interior de la literatura, el cine, la publicidad, la televisión y el arte,

⁴ “Cultivated a strong discourse of identity around the notion of progress, with particular attention to the idea of a new race, namely the raza antioqueña (Antioquia race)”. (SOLANO ROA, 2018, p. 194)

⁵ La supuesta raza antioqueña aprovechó el auge económico que surgió de la minería de oro, el café y el impacto menor que las guerras civiles, de principios de siglo, tuvieron en la región para proclamar una “raza superior” que distinguió a los antioqueños del resto del país. De hecho, para 1910 un grupo de intelectuales formuló una serie de discursos sobre la identidad y proclamó que sí “hay lugar en América Latina, donde existe la roca ideal de una raza superior, ese lugar es Antioquia”. (Traducción nuestra). The alleged *raza antioqueña* took advantage of the economic boom that came from gold mining, coffee, and the minor impact that the turn-of-the-century civil wars had on the region in order to proclaim a “superior race” that distinguished the Antioqueños from the rest of the country. Indeed, by 1910 a group of intellectuals formulated a series of discourses surrounding identity and proclaimed that if “there is place in Latin America, where the ideal rock of a superior race exists, that place is Antioquia”. (SOLANO ROA, 2018, p. 194)

consolidando los imaginarios como la pujanza, el tesón y la grandeza que caracterizan al hombre antioqueño según se expone en la mitología.

Por ejemplo, la obra literaria “*La casa de las dos palmas*” (1988) escrita por Manuel Mejía Vallejo, y llevada a la pantalla por Martha Bossio dos años después, es una muestra de cómo se construyen las narraciones sobre los valores mencionados en el párrafo anterior sobre los diversos textos culturales, así: “*La casa de las dos palmas*” es una novela que retrata la colonización del suroeste antioqueño. En ella el lector puede identificar en los personajes cómo se reafirma el arquetipo de los hombres y las mujeres dignos fundadores de la “raza antioqueña”.

A su vez:

Otro indicio del reciclaje de la identidad antioqueña al iniciar el nuevo milenio es la campaña *Creo en Antioquia* lanzada por iniciativa privada. Según el folleto promocional ilustrado con uno de esos espantosos arrieros que dibuja Ramón Vásquez y un verso de Jorge Robledo Ortiz, poeta oficial de la “antioqueñidad” desde mediados del siglo XX, dicha campaña trata de “Recuperar los valores y el liderazgo de nuestra Antioquia **pujante** y **altanera** que forjó la historia de una raza triunfadora, recia e **indomable**” (las negritas son mías). Recuperación exitosa, a juzgar por el aumento en la exhibición y venta de sombreros, ponchos y carrieles, en especial durante la Feria de las Flores y la nueva Feria de la Antioqueñidad — y el resto del año en elegantes boutiques, como la del Centro Comercial San Diego —. La fuerza con la que ha pelechado la nostalgia por lo “propio” también se percibe en la proliferación de avisos y vallas publicitarias que utilizan vocablos o imágenes alusivas a lo paisa y en la costumbre que se impuso a fines de los años noventa en colegios de clase media y alta de incluir elementos folclóricos regionales en las ceremonias públicas de fin de año. Los paisas radicados en Estados Unidos en los últimos decenios, muchos exilados contra su voluntad, han sido parte activa de este renacimiento. En sitios como Queens, Nueva York y Miami proliferan las ventas de arepas, fríjoles y aguardiente, y los jóvenes portan escapularios de la Virgen del Carmen al lado de los adornos modernos. (LONDOÑO VEGA, 2006)⁶

Sin embargo, al vivir y estudiar la realidad cotidiana de la región e indagar por las dinámicas socioculturales que son narradas por historiadores como

⁶ Tomado de <https://books.openedition.org/ifea/5201?lang=es>

ESCOBAR VILLEGAS (2004), quien en su tesis doctoral se propuso estudiar la historia de los imaginarios identitarios de Antioquia a finales del siglo XIX y principios del XX, a su vez al escuchar al profesor José Guillermo Ángel Rendón (Memo Angel) hablar y plantear reflexiones sobre la identidad antioqueña y las formas que la delimitan, o simplemente observar las piezas artísticas que hacen parte de la “Sala Antiquia” del *Museo de Antioquia* en Medellín, es evidente que el imaginario cultural que trazó el proyecto civilizador, desconoció aquellos grupos de indígenas, afros y campesinos, que dentro del discurso de la élite antioqueña, se alejaban de los valores culturales que representaron la identidad fundada por los grupos de la colonia antioqueña.

Aun sabiendo que estos grupos sociales negados fueron fundamentales para el desarrollo de la región que alcanzó su máximo nivel económico, industrial y social. Pues, el territorio de Antioquia y, en especial la ciudad de Medellín, se presentó como un lugar lleno de oportunidades para aquellos que buscaban mejores condiciones sociales y económicas en medio de los cambios y las tensiones sociopolíticas en las cuales estuvo sumergido el país en el transcurso del siglo XX, ya que “Tan rápido crecimiento se debe a la inmigración, pues el crecimiento vegetativo y defunciones es relativamente escaso”. (BETANCUR, 2009, p. 2010). La ciudad, entonces, entró en un proceso de modernización en la cual se vio la prosperidad fruto de la pujanza de los hombres y mujeres desligados de la realidad que les fue circundante y cargados de un romanticismo puro. Así:

En la última década del siglo pasado se inicia el crecimiento rápido de Medellín, que se acentúan en las segundas y terceras décadas de este. [...] Medellín entra de lleno en el movimiento comercial e industrial; su poblado crece y se embellece; sus industrias se hacen sentir en el resto del país, económica y políticamente influye en la marcha de la república. (VVAA, 2004, p. 15)

Ahora bien, a pesar del aporte que estos grupos hicieron al desarrollo social y cultural de la región, a la identidad híbrida y sincrética que caracteriza al pueblo antioqueño hasta hoy, esta no fue reconocida y quedó fuera de los ideales socioculturales que delimitó y delimita el proyecto civilizador y que no respondió a las realidades sociales de la época. Aparece entonces, la imagen de los parias, los

raros y los otros que no encajan en aquellas convenciones propias del ideal social. Un ideal que pretendió definir a los habitantes de la región y de la ciudad a partir de la visión de un pequeño grupo de ciudadanos de la élite, situación que evidencia la negativa por reconocer el hecho de que todas las personas que llegaron a la región fueron determinantes para su construcción social y cultural, haciéndola rica, diversa y plural.

Consiguientemente, los valores socioculturales en torno a los conceptos de modernidad, progreso y pujanza fueron los que se configuraron al interior del lenguaje, y estructuraron el tejido de códigos propios de las estructuras discursivas de la identidad colombiana. Estos fueron, entonces, usados en la composición de narrativas - en la mayoría visuales - con las que se caracterizó la “buena sociedad colombiana y antioqueña”, con lo que se construye una serie de subsemiósferas que contienen las bases de una identidad regional.

Con lo que aparecieran, símbolos como las montañas y sus verdes o el hacha signo de pujanza (Imagen 1), trabajo duro y progreso aparecerán de forma continúa en las narraciones expuestas en la producción plástica, fotográfica, cinematográfica y literaria como se puede observar en el icónico cuadro de “*Horizontes (1913)*” (Imagen 2) de Fransico Antonio Cano (1899-1979) ubicado actualmente en el Museo de Antioquia. Obra que hasta hoy es usada como ícono para hacer referencia a la “raza antioqueña”, o en la fotografía de Fotografías Rodríguez (1889-1995) “*Ángel de la Esperanza (1909)*” (Imagen 3) y hasta en la letra del “*Himno Antioqueño (1868)*” compuesto por Gonzalo Vidal (1863-1946) y letra de Epifanio Mejía (1838-1913) (Imagen 4).



Imagen 1 Montaje elaborado por la autora, 2023.



Imagen 2 Horizontes (1913), Francisco Antonio Cano. Óleo sobre Lienzo 37x60 cm. Localización: Museo de Antioquía Medellín.



Imagen 3 Ángel de la esperanza (1909), Fotografía Rodríguez (Melitón Rodríguez). Daguerrotipo con Doble exposición, Tamaño Salón. Ubicación Archivo Fotográfico Biblioteca Publica Piloto (BPP), Medellín.

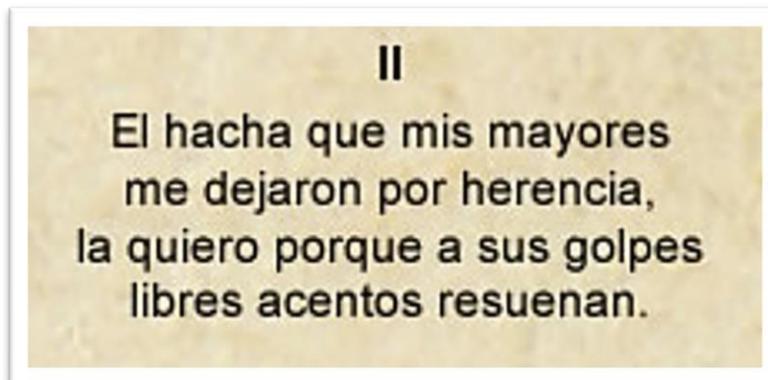


Imagen 4 Segunda estrofa del himno Antioqueño, Epifanio Mejía 1868.

Así, la producción visual sumada al desarrollo urbanístico y arquitectónico de la época participó de manera activa en la expansión de un discurso hegemónico, el

cual pone sus principios más en el progreso económico⁷ que en el social. De esta manera se fortaleció y arraigó la idea y el mito fundacional de la “raza antioqueña”, a través de discursos que determinó una serie de convenciones culturales⁸ que aún persisten y define que representa o no la cultura de la región. De hecho, este discurso visual fue quizás aún más relevante, ya que una gran parte de la población era analfabeta “[...] Estas ideas fueron interiorizadas y adoptadas por muchos, convirtiéndose así, en parte de la “economía visual” del programa de civilización que se desarrollaba en la ciudad.” (SOLANO ROA, 2018, p. 196). (Traducción nuestra)⁹.

Así, las artes plásticas, la fotografía, el cine, la arquitectura y demás textos de la cultura colombiana, en general y, antioqueña en particular, han servido como dispositivos para la fundación, consolidación y resignificación de imaginarios de identidad en el transcurso del siglo XX y en las primeras décadas del siglo XXI. Imaginarios que pueden observarse en las últimas exposiciones propuestas por el Museo de Antioquia, entre ellas “*Antioquia, diversidad e imaginarios de identidad*” organizada en el año 2013 en el marco del bicentenario de la Independencia de Antioquia, la cual tuvo como objetivo, exponer y realizar una revisión crítica de los imaginarios de identidad del territorio antioqueño y sus habitantes desde la historia del arte. También, la exposición “*Historias para repensar*” curada por la historiadora Nydia Gutiérrez, la cual, a partir de la reinstalación de obras en la Sala Antioquia, invitó a repensar la crítica y la historiografía del arte antioqueño, también buscó evidenciar la tendencia a la ratificación de los contenidos de las relaciones históricas

⁷ “[...] Aunque no somos sus habitantes (de Medellín) pegados de pergaminos nobiliarios, pues aquí no reconocemos más nobleza que la del dinero, bueno es recordarlo.” (VVAA, 2004, p. 99), es uno de los principios que impulsó la idea de identidad para los habitantes de la región antioqueña, en general y, para la ciudad de Medellín, en particular. Principio que fue adoptado y resignificado a través de varias generaciones, y sobre el cual puede pensarse que, permeando la sociedad de las décadas de los años setenta y ochenta, incentivó el auge de la economía del narcotráfico y de las prácticas sociales, estéticas y, por ende, culturales que surgieron a partir de estos grupos sociales. Grupos que rescataron elementos de la cultura antioqueña hegemónica, así se rescata de nuevo el mito de la “raza antioqueña” para finales del siglo XX, como principio de identidad del territorio regional.

⁸ “Las convenciones culturales son artificios materiales y mentales cuyo uso le proporciona al ser humano la estabilidad necesaria para sobrevivir socialmente”. **Fuente especificada no válida.**

⁹ Indeed, this visual discourse was perhaps even more relevant, since a large part of the population was illiterate. [...] These ideas were internalized and adopted by many, thereby becoming part of the “visual economy” of the civilizing program that was taking place in the city. (SOLANO ROA, 2018, p. 196)

en la colección del museo. Así, el remontaje propuso un diálogo entre obras desarrolladas al final del siglo XIX y principios del siglo XX, y obras contemporáneas que proponen reflexiones análogas a los discursos que exponen las primeras, Gutiérrez (2020)

Por su parte, artistas como Francisco Antonio Cano (1865-1935), Eladio Vélez (1897-1967), y fotógrafos como Francisco Mejía (1899-1979) o Melitón Rodríguez (1875-1942) reprodujeron dichas ideas en sus trabajos. Así mismo, la producción de estos artistas contiene elementos y estructuras simbólicas que expanden los imaginarios de los hombres y mujeres pujantes, sin miedo y visionarios con la mirada siempre puesta sobre el progreso y el futuro. Producciones que configuraron un acervo de arte institucional y hegemónico que contribuyó a legitimar el discurso que se erigió en torno a la idea de una nueva Antioquia y una nueva Medellín, soportada sobre la idea del mito de identidad fundacional que se posa sobre la idea de una raza extraordinaria e idealizada presentada en párrafos anteriores. A su vez, las Bienales de Arte Coltejer realizadas entre 1968 y 1972 dieron continuidad a la tendencia de usar el arte y la producción visual para construir una visión de sociedad y de ciudad ideal.

Finalmente, el corpus de obras, producido en estos contextos, fueron albergadas en museos, archivos y colecciones de instituciones públicas y privadas, para posteriormente, y finales de la década del siglo XX, constituirse en el insumo para lo que hoy se conoce como el Museo de Antioquia. Un espacio que, hasta la fecha, replica y masifica las narrativas discursivas que giran en torno a este mito, como puede leerse en la exposición “*Antioquia de tres siglos*”, presentada en el Museo de Antioquia entre los años 2019 - 2021:

La cultura del siglo XIX prolongó, reinterpretó y consolidó muchos aspectos de la sociedad colonial. Entre ellos, el uso de las imágenes, las cuales reflejan y a su vez imponían los valores y normas con las que se controlaban los comportamientos individuales y las prácticas sociales. En esta fábrica de representaciones se moldearon valores como lo bueno y lo malo, lo masculino y lo femenino, lo puro y lo impuro, lo humano y lo animal, lo civilizado y lo bárbaro, lo blanco y lo negro, categorías y sus posiciones que conformaron esta sociedad

concreta. Estas representaciones no son cuestiones del pasado. Al contrario, fundamentan la cultura y la experiencia visual contemporánea. Ahora actúan no sólo como experiencia de fe y creencia, sino también como una forma de vida que perpetúa un orden político. (MUSEO DE ANTIOQUIA, 2021)¹⁰

Reconociendo esto, queda claro cómo los textos culturales que hacen parte de la producción visual antioqueña, en el transcurso de los dos últimos siglos, abren el camino para realizar una serie de reflexiones, en torno al papel que las obras de arte cumplen en la construcción de imaginarios y mitos culturales; de igual manera, estos definen y delimitan la identidad de las personas que representan los valores de la sociedad antioqueña, herederos de la misma y quienes no. En otras palabras, ponen en contexto a las estructuras semióticas entre quiénes son ellos, los que están en el centro de la semiósfera, y quiénes son los otros que se ubican en la periferia y en la frontera.

1.3.El texto artístico y los contradiscursos de identidad

Es importante reconocer que, la producción plástica y visual funciona al interior de la semiósfera como dispositivo que posibilita la comprensión de las dinámicas sociales e históricas de un grupo humano, ya que ellas develan los referentes simbólicos que establecen los imaginarios sociales, los cuales, definen y delimitan las formas identitarias de las comunidades. Asimismo, podemos asumir y pensar los textos culturales que son fruto de las prácticas de las artes plásticas y visuales como mediadores que posibilitan reconocer y comprender aquellos códigos que proyectan, definen y delimitan la diversidad que compone una sociedad. Así pues, una obra puede funcionar como un documento que permite identificar a quienes se reconocen como parte de la semiósfera y quienes están excluidos o hacen parte de la periferia de la misma. Al mismo tiempo, la poética, como texto, puede servir como dispositivo para contradecir discursos, reivindicar estructuras simbólicas que nacen en la periferia o dar visibilidad a otras identidades y discursos.

¹⁰ Tomado del texto curatorial presentado en la exposición.

Es por ello que, paralelo a las representaciones bucólicas y tradicionales arraigadas en el discurso idealizado del proyecto civilizador, que consolidan la semiósfera antioqueña, aparecen desde las primeras décadas del siglo pasado, y aún con mayor fuerza en las últimas dos décadas, textos visuales que presentan discursos sociales, históricos, políticos y religiosos que se oponen a las narraciones tradicionales heredadas del discurso hegemónico civilizador. Discurso que pretendió, y en muchos escenarios aún pretende, modelar a la sociedad antioqueña sobre los principios de los colonos y la fe cristiana “porque jamás faltó la protección divina a todo noble esfuerzo y bien intencionado” (BETANCUR, 2009, p. 305). Textos que surgirán a partir del reconocimiento de narrativas y discursos que se encuentran en los límites del centro de la semiósfera, pero que comparten estructuras semióticas, y fueron cargadas de sentido tanto para quienes las producen, como para quienes las consumen.

De esta manera, y a pesar de que la fuerza de producción que respondió y fue encaminada a construir discursos sobre la línea del ideal social y el imaginario romántico e idealizado, aparecieron desde las primeras décadas del siglo XX hombres y mujeres que propusieron narrativas que se apartan de este y, quienes, a través de su producción, dieron visibilidad a personajes, problemáticas y estructuras sociales que corresponden a imaginarios más diversos y sincréticos. Paralelamente, las poéticas surgen para reconocer la diversidad cultural y social que le es propia a la región en los siglos XX y XXI, permitiendo identificar diversas semiósferas que se interrelacionan y hacen parte de la estructura semiótica que compone la identidad antioqueña.

Es así, como el escenario de la producción artística reconoce personajes como Pedro Nel Gómez (1899-1984), el movimiento Bachué en el contexto de producción nacional, y fotógrafos como Benjamín de la Calle (1869-1984). Artistas y productores visuales que fundaron las bases para que, en las décadas subsiguientes, otros artistas y productores hicieran del arte, la fotografía y lo audiovisual una herramienta para denunciar y evidenciar la distopía en la que se convirtió el proyecto idealizado de la élite del siglo XIX. De este modo, las

propuestas de estos artistas y productores visuales son textos culturales que exponen contradiscursos al mito de identidad, pues en ellas se reconoce la participación que tuvieron las comunidades negras, indígenas, obreras y campesinas en el desarrollo social nacional y local.

Gracias a este grupo de artistas se abrieron las puertas para los movimientos modernos a nivel nacional y local. En consecuencia, sus talleres se convirtieron en espacios que promovieron el surgimiento de una generación de artistas y productores visuales que desarrollaron su trabajo a partir de discursos en los cuales denunciaron, reivindicaron y dieron visibilidad a problemáticas sociales, haciendo de la narración social y política las bases de su escritura y de su discurso visual. Aparecerán entonces, artistas como Débora Arango (1907-2005), Rafael Saénz (1910-1998) y fotógrafos como José Marulanda (SF); quienes desarrollaron un lenguaje particular en el cual el uso del color, la mancha, la luz y los elementos simbólicos se vincularon directamente al desarrollo de un discurso visual con un compromiso social y político, que cuestiona y contradice a los intereses narrativos de las producciones patrocinadas y difundidas por las instituciones, los eventos y las prácticas burguesas de mediados del siglo XX.

A su vez en las últimas décadas del siglo XX y en las primeras del siglo XXI aparecieron artistas y creadores, que, dieron continuidad a la ruptura iniciada décadas atrás, expandiendo la reflexión y las prácticas de creación artística que cuestionan, exploran e indagan sobre los fenómenos socioculturales. Ellos plantearon un ejercicio de creación, en el cual, se expusieron otras miradas a problemáticas. De este modo aparecieron proyectos artísticos que obligaron a cuestionar la idea de identidad regional y nacional. Así, sus poéticas funcionaron como acciones que posicionaron la alteridad, fortaleciendo otros imaginarios y otras narrativas socioculturales. Con obras que se contraponen a las narrativas idealistas que se tejieron, y se tejen aún, sobre la identidad cultural nacional, apelando a otras maneras de expresión que permitieron construir otras textualidades dentro de la producción plástica, así:

Hoy muchos jóvenes despliegan su trabajo artístico en campos más próximos de la gestión cultural, a la pedagogía o el trabajo social con comunidades, que a los esquemas del arte tradicional. Por supuesto, esta hibridación se presenta también como resultado del progresivo desarrollo de los valores conceptuales dentro de la obra: pero no puede negarse que esas mismas condiciones dificultan, en muchas ocasiones, la comprensión de la obra de arte, que ingresa ahora, definitivamente, en los terrenos de la investigación histórica, social, ecológica y cultural. (FERNANDEZ URIBE, 2007, p. 95)

En ese grupo de artistas podemos encontrar a Libia Posada quien, a finales de la década del 1990 y en los primeros años del siglo XXI, propuso en su trabajo elementos que desarticulaban, confrontaban y se separan de las narrativas tradicionales del arte. La artista antioqueña realiza una propuesta que media entre los conocimientos de la medicina y el arte, gracias a su formación en estas dos disciplinas. Sin lugar a duda, Posada hace parte de ese grupo de artistas que pone un “polo a tierra” para pensar una realidad social, con el acercamiento de una discusión antropológica y cultural de los problemas, tal y como lo expone FERNANDEZ URIBE (2007). Producciones que se ubican en el marco del arte contemporáneo antioqueño, construyendo narrativas y poniendo sobre el círculo discursos artísticos que se contraponen a las narrativas tradicionales que, hasta la fecha, dan vigencia a los imaginarios e ideologías arraigadas en el territorio antioqueño hace cien años atrás.

1.4. Reflexiones previas sobre la obra de Libia Posada como contradiscurso

A pesar de los avances y los procesos de resignificación que sufre el arte colombiano, las estructuras simbólicas de representación hegemónica continúan siendo usadas actualmente en todos los ámbitos de la producción visual. Por ello, nació una de las primeras preguntas que permitió comenzar con la reflexión en la investigación que atiende este trabajo: ¿Cuál es la fuerza simbólica de los códigos que delimitan el discurso de identidad nacional en el contexto del mito de la “raza”, que aún cobran vigencia y son utilizados en varias de las producciones de la imagen, en especial las que corresponden al mundo del arte? Dentro del proceso de búsqueda, es importante la obra de Libia Posada, ya que en ella pudimos

identificar cómo son resignificados dichos códigos, los cuales, tienen como objetivo construir narrativas que abren otros discursos, y ponen sobre la mesa reflexiones que apuntan a repensar los imaginarios de identidad y dan visibilidad a otras estructuras simbólicas que participan en la renovación de los límites hegemónicos.

Se percibe entonces que, la propuesta de Libia Posada expone imaginarios, discursos, prácticas y personajes que son invisibilizados, acallados, minimizados, ignorados y desconocidos, a través de una serie de proyectos que proponen una mirada sobre el cuerpo, el territorio y la identidad. De esta manera aparecen, textos visuales que conjugan elementos estéticos y semióticos que hacen parte de la experiencia social y humana de los sujetos que se encuentran al límite de los ideales sociales. Su propuesta, rica en narraciones, da visibilidad a discursos que trastocan y se contraponen a los discursos hegemónicos de la sociedad colombiana. De esta forma:

El trabajo de Libia Posada (Medellín,1959) surge de la intersección entre medicina y arte, dos disciplinas en las que se educó formalmente. La síntesis de ambas, a través de distintas técnicas, representa no solo un cuestionamiento de los modelos de pensamiento y acción de cada una, sino, sobre todo, de una forma de pensar, cuestionar o resistir. [...] la artista propone reflexiones en torno a un cuerpo que traspasa los límites de lo individual y se inserta en el terreno de lo colectivo y lo social. (MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN, 2020)¹¹

Proceso en donde el arte funciona como un instrumento mediador en la construcción de anotaciones y comentarios críticos e irónicos sobre diferentes fenómenos sociales, que dieron cuenta de las problemáticas negadas sistemáticamente durante décadas en el contexto colombiano. Son narraciones que cuestionan los imaginarios, los mitos sociales y políticos de la cultura. Así, por las temáticas y las características de la propuesta, la obra de Libia Posada ha sido estudiada en los últimos diez años, en especial, por el enfoque feminista que es adjudicado por estetas, historiadores y teóricos del arte.

¹¹ Tomado de <https://www.elmamm.org/Exposiciones/Exposiciones-Pasadas/Id/1471>

Así mismo, puede observarse en las reflexiones presentadas por María Cristina Caro Villanueva (2015) en su tesis de Maestría en Historia y Teoría del Arte en la Universidad Nacional de Colombia: “Lecciones de anatomía femenina: Una lectura preliminar de la obra de Libia Posada 1998-2014”, o el trabajo monográfico de María Isabel Cely (2015) “Las mujeres (in)visibles de Libia Posada: Un caso de intervención de arte contemporáneo como herramienta museológica en el Museo Nacional de Colombia”, en el cual se expone el proceso de intervención museográfica dentro del ejercicio de creación de la obra “Evidencia Clínica II: el Ángel de la casa (2007)”. De la misma forma, artículos y reseñas sobre la obra como “Cartografías del sentir” de Elda Cecilia Ramírez Mejía (2013) publicado en la revista Arte & Diseño Vol. 11 N°1, enero-junio, entre otras publicaciones, donde se presenta un marco general y cronológico del corpus de la obra.

Por lo cual, la literatura ofrece aproximaciones al pensamiento de la artista en torno a la idea de lo femenino, el cuerpo y el territorio, pero que no desenvuelve lecturas profundas sobre la comprensión conceptual de la producción a nivel semiótico y las implicaciones socioculturales que su obra tiene. Sin embargo, las reflexiones que propone el trabajo de la artista antioqueña van más allá de estas categorías, su trabajo expande y propone caminos de pensamiento que, permite repensar aspectos, tanto formales como conceptuales dentro de las categorías de identidad, mito, retrato y cultura.

Así, su obra puede observarse como un insumo significativo para pensar ¿Cómo se replantea y se resignifican los mitos de identidad sociocultural, a partir de las dinámicas y los movimientos sociopolíticos de un territorio? Pues, al interior de esta, se cuestionan los roles sociopolíticos determinados por las condiciones de género, raza o posición socioeconómica. Igualmente, el corpus de trabajo plástico se presenta como una gran enciclopedia, gracias a sus prácticas de investigación-creación, las cuales funcionan como un sistema de conexión entre ideas. Es un sistema que le permite articular conceptos, fenómenos y objetos, desde una estructura expandida y que la lleva a indagar por diferentes caminos. Método que

posibilitó edificar una biblioteca, en la cual la artista coleccionó, clasificó y articuló fenómenos, experiencias e ideas, para con ello estructurar una enciclopedia visual.

Enciclopedia donde accede a diferentes elementos formales y conceptuales, para la composición de sus textos visuales, lo cual posibilita indagar y plantear interrogantes a sus obras desde su condición de texto semiótico, sobre el que se puede formular la pregunta de ¿Cuáles son los discursos que se contraponen a los imaginarios de identidad hegemónica del pueblo colombiano, expuestos por las obras y los proyectos de la artista Libia Posada? ¿Cómo se resignifican las estructuras simbólicas que hacen parte del centro de la semiósfera, que delimita la identidad nacional, y posicionan aquellas formas identitarias que están en la periferia? Ya que, al interior de su propuesta se encuentran elementos que son tomados, apropiados y reinterpretados de las experiencias, las realidades y las memorias de las personas en su condición humana y social. La poética evidencia, entonces, condiciones que se cargan sobre un cuerpo, desde y con el cual, se establecen relaciones con memorias que vienen de los contextos que habitan y los influyen como cuerpos individuales, sociales e históricos POSADA (Entrevista Personal, 2021)

Por lo cual, al observar la obra de Libia Posada nace la hipótesis, en la cual afirmamos que: la producción artística de la artista puede pensarse como una serie de textos visuales cargados de contradiscursos. Textos que cuestionan los paradigmas hegemónicos de la identidad colombiana, en general, y la antioqueña, en particular, y sus imaginarios de pureza, linaje y supremacía sobre otros pueblos. Igualmente, su obra da visibilidad y voz a hombres, mujeres y comunidades que sistemáticamente han sido acallados, negados e invisibilizados. En sus textos se develan, entonces, las características diversas, plurales y heterogéneas que contradicen las ideas que cobijan el mito de la “raza” que delimita la identidad hegemónica nacional, contraponiéndose a los ideales perfeccionistas del proyecto civilizador que se tejió sobre el territorio como una utopía, abriendo la posibilidad de pensar y repensar conceptos como el retrato, el territorio, la identidad y el mito social desde el arte.

Por su parte, son los contradiscursos que pueden leerse en la obra de Libia Posada los que ocuparon los intereses reflexivos y de análisis de esta tesis, desde una mirada de la semiótica de la cultura, la cual permitió auscultar sobre las camadas de información que se desplegaban sobre la estructura semiótica de las obras. Estructuras que posibilitan hilar y realizar conexiones entre los fenómenos sociales que planteaba las obras y los elementos narrativos con las cuales se construyeron. Así, el objetivo de esta tesis es reconocer cómo se estructuran semióticamente dichos contradiscursos, los cuales cuestionan el mito de identidad, que reconocen en primera instancia las obras y los proyectos de investigación-creación de la artista como textos culturales desde la semiótica de la cultura. Ya que, los textos son interpretados como estructuras narrativas sociales al interior de la semiósfera que le es propia a la denominada cultura antioqueña.

Así, propusimos un método de análisis semiótico a partir de las herramientas planteadas por la semiótica de la cultura, que permita comprender cómo es el uso de las estructuras simbólicas propias del discurso tradicional para resignificar y construir contradiscursos, y finalmente entender las herramientas narrativas que permiten resignificar elementos, tanto conceptuales como formales, dando visibilidad y posicionando socialmente otras formas de identidad a través del arte.

Todos estos objetivos se plantearon a partir de una serie de reflexiones que permitieron pensar cómo aplicarlo a las variables de investigación del mito e identidad sociocultural, las obras de arte como texto semiótico y la semiósfera como matriz cultural, al interior de las obras y los discursos que propone la artista Libia Posada. Pues, su escritura visual evidencia un bagaje intelectual que pone en diálogo su experiencia de vida en un contexto y una realidad social, haciendo que sus pensamientos, reflexiones y producción artística sean una construcción que se nutra de todas las aristas que le son propias como artista, médica, mujer y ciudadana.

Finalmente, la obra de la artista antioqueña permitió leer, pensar y entender cómo se estructuran y se reivindican los imaginarios que se separan de las ideas

hegemónicas que fundamentan la sociedad antioqueña desde el siglo XIX hasta hoy. Si bien, hay que reconocer que, hay diferentes estudios sobre artistas que han cuestionado los principios socioculturales tradicionales o hegemónicos desde su producción plástica, dando voz y visibilidad a aquellos fenómenos y sujetos que el sistema tradicional y la institucionalidad social rechazaron sistemáticamente. Artistas como Pedro Nel Gómez (1899-1984) o Débora Arango (1907 -2005), los cuales han sido ampliamente estudiados, o de fotógrafos como Benjamín de la Calle (1866-1934), a partir de una serie de propuestas que enfocan su estudio en el reconocimiento de su trabajo desde el carácter estético, formal o desde los aportes para la historia del arte. Sin embargo, son pocos los trabajos que abordan la obra de estos productores y de otros más contemporáneos para comprender los procesos de identidad del pueblo colombiano desde la semiótica.

Adicionalmente, los trabajos teóricos y de reflexión que aborden el problema de la identidad y los contradiscursos expuestos en las narrativas propuestas por la artista Libia Posada que son una provocación a los valores puristas e idealizados de la sociedad, son aún más escasos. Por estas razones, nos pareció importante explorar la producción de la artista desde una perspectiva semiótica, la cual problematice el objeto de estudio más allá de su carácter estético y lo delimite como un documento de la cultura. De esta manera, el trabajo pretendió continuar en el camino para entender el arte y sus productos como un texto que contribuye al conocimiento de las realidades históricas, sociales y políticas, reconociendo su valor e importancia para la investigación de las ciencias humanas y las teorías artísticas locales; ya que, al transitar por las dimensiones históricas, semióticas y estéticas de la producción visual, es posible comprender los procesos y las dimensiones culturales de un grupo social. También, a través del estudio de textos visuales se reflexionó y problematizó, fuera de los límites cronológicos y formales, las narrativas y los discursos visuales que son expuestos, reconociendo en la visualidad una serie de metarrelatos que pueden ser leídos a partir de la experiencia estética, asociados a la experiencia cultural, y analizados, comprendidos y cuestionados desde la experiencia semiótica.

1.5. La semiótica de la cultura para pensar y analizar la obra de Libia Posada

En el siglo XX la producción artística, concretamente la producción plástica y visual, se han convertido en insumo formal y teórico para leer, analizar y comprender fenómenos sociales, históricos y antropológicos de los grupos humanos; abriéndose así, a otros campos de estudio fuera de la estética y la historia tradicional del arte. La obra de arte como objeto problematizador vincula a las disciplinas como la semiótica y la sociología, desde una transversalidad teórica y metodológica que, posibilita los estudios y la comprensión de la cultura como fuente de la estructura simbólica social.

Así, el estudio de la producción plástica desarrollada en el transcurso del siglo XX hasta la actualidad en el territorio colombiano, permite reconstruir, analizar y comprender los procesos de reafirmación y resignificación de los imaginarios que sobre la identidad ha sufrido la sociedad, y cómo los discursos hegemónicos soportados sobre el “mito” de origen de la región han sido cuestionados, contrariados o validados a través de los años, dentro de los contextos del arte contemporáneo. De esta manera, estudiar la obra de la artista Libia Posada es importante para ampliar las discusiones que, desde otras disciplinas como la sociología y la historia social han planteado frente a la necesidad de incorporar otros discursos fuera de la oficialidad y al margen del mito que permitan identificar la pluralidad, el sincretismo y la heterogeneidad de la sociedad colombiana. Es a través de acciones que permitirán aportar a los caminos iniciados décadas atrás, que se construye una sociedad con un pensamiento más plural, que reconoce su memoria social y les da voz a aquellos que durante muchos años y, de manera sistemática han sido silenciados, junto con sus luchas, sus imaginarios y, por ende, sus identidades.

Para lograr el propósito de esta tesis y construir la ruta teórica-metodológica que permitió dar respuesta a las indagaciones y abrir el campo de reflexión, se propuso una investigación de carácter teórico ECO (1993), y un método de análisis

semiótico, que centra su atención en la organización interna de sistemas y estructuras significantes que componen el texto visual. Métodos que articulan las dinámicas de progreso de significación y de instauración de sentido por la acción de productores visuales (artistas, fotógrafos, cineastas, audiovisuales) y espectadores. Así, la semiótica se propone como un método que permite aproximarse a la producción de sentido, bajo los cuales se componen todos los lenguajes que intervienen en los procesos de interacción e interrelación del hombre dentro de la comunicación.

Se propone entonces, la revisión, comprensión y estudio de la propuesta teórica que, en torno a la semiótica, realizaron Iuri Lotman y la escuela de Tartu reconocida como semiótica de la cultura. Propuesta que plantea un análisis subjetivo de fenómenos y problemas de la cultura a partir de la interpretación y el estudio de textos visuales, haciendo uso de las herramientas y las delimitaciones teóricas propuestas por LOTMAN (1998; 2000; 2019) sobre la idea de texto, semiósfera y frontera. Ideas que son complementadas con los conceptos de mito de BARTHES (2009); CASSIRER (1973); MELETINSKI (1987) y de cultura propuestos por ECHAVERRÍA (2009) (2010); y GARCÍA CANCLINI (1989).

Es necesario advertir que, en el desarrollo de esta tesis proponemos una estructuración metodológica a partir de la semiótica de la cultura, teniendo en cuenta que el teórico ruso y su grupo de estudio no hacen evidente una metodología como tal para la investigación y el estudio de los fenómenos de la cultura. De esta manera se genera un instrumento que permita el análisis teórico de los dispositivos artísticos que funcionan como textos de la cultura. Textualidades que funcionan como propuestas en contextos políticos y sociales que reconfiguran el paradigma cultural de los últimos siglos, a través de producciones que se contraponen a los discursos hegemónicos de identidad de Colombia. De manera que, el instrumento metodológico pueda alcanzar un enfoque dentro de la discusión de carácter semiótico y sociocultural, para reflexionar los textos artísticos que hacen parte de la producción artística contemporánea.

La semiótica de la cultura desarrollada como teoría al interior de la Escuela de Tartu-Moscú, y liderada por Iuri Lotman (1922-1993) ofrece una armazón conceptual que permite el estudio de los sistemas y las estructuras de significación sociocultural. De la misma forma, sus expresiones, entendidas como texto que interactúan sobre sistemas de significación, permiten reflexionar las transformaciones que se dan en el interior de estas, gracias a las dinámicas sociales. Por ello, desde las primeras tesis sobre la semiótica de la cultura planteadas por Lotman en la década de los años 60, se reconoce un esfuerzo por concentrar sus estudios en el análisis, los procesos de creación y consolidación de las nuevas textualidades y los nuevos espacios de civilización que devinieron en el siglo XX.

Así, Iuri Lotman y sus seguidores desarrollaron un trabajo teórico para comprender la cultura y sus expresiones más allá de las formas establecidas por el centro de la tradición social, adicionalmente busca entender los diferentes modos de comunicación y representación del mundo a partir de las estructuras de significación que proponen los textos y sus transformaciones. Por esto, la semiótica de la cultura se presenta, desde hace varias décadas, como una herramienta metodológica relevante para los estudios de las nuevas textualidades dentro de los sistemas de representación y expresión de la cultura, tal como lo propone DE SOUZA NOGUEIRA (2015).

Teniendo en cuenta que, desde el punto de vista de la semiótica de la cultura y sus categorías, se puede ayudar a la comprensión conceptual de las variables de investigación propuestas en esta tesis, al ser abordadas a partir de la identificación gramatical, delimitación lógica y análisis de la retórica SANTAELLA (2018), que es propia al discurso visual propuesto en el objeto de estudio. Generando así, un ejercicio que permita una mirada profunda con la cual se identifique el mensaje latente y contenido en el texto, abriendo la posibilidad para llegar hasta al fondo de lo que este representa para el objeto poético, tal y como lo propone ACASO LÓPEZ-BOSCH (2009). Este ejercicio de reflexión y aplicación teórica desde la disciplina semiótica permite trazar una serie de comentarios dentro de los cuales se identifican

las ideas de cómo se construyen, se configuran y se difunden elementos, imaginarios y mitos culturales de una comunidad por medio de las prácticas y los dispositivos artísticos.

En ese orden de ideas se realizó un proceso de investigación en cuatro fases, así: 1) Documentación del objeto de interés de la investigación. 2) Revisión teórica para la delimitación y definición de conceptos que consoliden la base de las variables de investigación. 3) Análisis de muestra del objeto de estudio a partir de la propuesta de la semiótica de la cultura. 4) Aplicación de instrumentos de análisis semióticos en el objeto de estudio y elaboración de conclusiones.

En la primera fase, se recopiló la información por medio de catálogos, visitas a exposiciones, artículos, consulta de archivos y entrevistas; información que es documentada como base en la identificación general de las narrativas y los lenguajes de desarrollo visual, y de la cual se seleccionaron los textos visuales que fueron analizados. Dentro del desarrollo de la segunda fase, se realizó un rastreo de material teórico como libros, artículos científicos, tesis doctorales, conferencias y video-exposiciones de carácter nacional e internacional, con referencia a los conceptos de cultura, mito, identidad y a los conceptos desarrollados por la semiótica de la cultura como texto, semiósfera y frontera; ya que, a partir de estas ideas se establecieron los estudios y las bases teóricas para la comprensión de la cultura y los sistemas de sentido que esta construye dentro de los grupos humanos, delimitando la ideas y los pensamientos hegemónicos y emergentes de una sociedad.

En la tercera fase, se identificaron y aplicaron los instrumentos de análisis de la semiótica de la cultura, con los cuales se estudiaron los elementos narrativos que componen el texto visual y cómo estos estructuran el discurso. De esta manera, consideramos el discurso y su producción de sentido y, la manera en cómo se estructuran los sistemas de significación en tanto elementos problematizadores de las variables de investigación. Para tal fin, fue necesario reconocer, clasificar y delimitar los elementos que componen el texto, los cuales exponen y difunden los

discursos. Posteriormente, aplicar las herramientas propuestas por LOTMAN (2019) y BARTHES (2009) para comprender cómo se contraponen las narraciones y los discursos. Ya que, cuando analizamos el modo de existencia de un determinado fenómeno, se analiza su carácter sígnico dentro de un sistema determinado de significación, con lo cual, se pueden establecer los lineamientos de discusión que lleven a comprender cómo se contraponen los discursos y los metarrelatos al interior de una semiósfera.

El ejercicio de análisis se realizó a partir del reconocimiento de las estructuras simbólicas, que funcionan como elementos narrativos del discurso en la obra de arte. Dichas estructuras semióticas se reflexionaron de manera homóloga desde el contexto histórico y social; de esta manera, se reconocen los discursos emergentes a partir del reconocimiento de las estructuras simbólicas del lenguaje tradicional y aquellas que se reconocen en la frontera de la semiósfera desde donde se construye el discurso que es leído en el texto visual. Posteriormente, se reflexionó el texto visual a través de la conjugación entre los lenguajes visuales de la medicina y la ciencia, símbolos que comienzan a funcionar con el alfabeto visual para repasar los asuntos políticos, sociales y culturales de las realidades que parten de la medicina, y pasan a configurar poéticas de carácter y posicionamiento político - social más allá del discurso médico. Se identificó, así, que la semiósfera funciona como un espacio orgánico, en el cual comienzan a aparecer relaciones estéticas emergentes y prácticas que potencian uno u otro discurso.

Con este ejercicio vislumbramos cómo se da el intercambio, la resignificación y la mudanza de discursos que componen el lenguaje natural de una sociedad, bajo el cual se limita la identidad de una cultura y se construyen los mitos que se ubican en el centro de la semiósfera. Finalmente, emprender la tarea de reflexionar sobre cómo aplicar el sistema de análisis propuesto por LOTMAN (1998; 2000; 2019) y La Escuela de Tartu-Moscú a textos de producción visual desarrollados en el siglo XXI en el marco del arte antiqueño, los cuales hacen parte del objeto de estudio y, con los que se pretende identificar los discursos que se contraponen a los discursos hegemónicos de identidad del pueblo colombiano.

2. Capítulo 1. Cultura, mito e identidad a la luz de la semiótica de la cultura

Del trabajo y del estudio del arte, sus productos y cómo estos influyen en la construcción de referentes dentro de los grupos sociales, nacen los elementos motivadores para el desarrollo de esta investigación. Elementos que incentivaron la curiosidad para entender la manera en la que las imágenes han configurado y consolidado mitos culturales, aportando a los procesos de afianzamiento y resignificación de la identidad social. Así, como investigadores podemos descubrir en la producción visual y, particularmente en las obras de arte, un insumo para pensar los discursos y los contradiscursos que estas ofrecen, a través de las herramientas semióticas, pues reconocemos como base de análisis la idea de que, la obra de arte en la plástica funciona como un texto cultural (Lotman, 1998). Dichas textualidades brindan elementos que permiten identificar y comprender las formas, los mitos y las estructuras de identidad que se tejen al interior de un grupo social y contienen el insumo simbólico de la cultura. Es de esta manera, que el texto visual permite reconocer las narraciones vinculadas a los imaginarios de identidad y al ideal social, las cuales configuran las estructuras narrativas sobre las cuales se construye el pensamiento simbólico de un grupo.

Por ello, construimos un marco teórico que tiene como objetivo delimitar las variables que dan norte al análisis y la comprensión de la poética de Libia Posada, como contradiscurso del mito sociocultural colombiano. Para tal fin, realizamos una revisión de la literatura propuesta al interior de la teoría semiótica de Iuri Lotman (1998; 2019) y las ideas semiológicas planteadas por Roland Barthes en su texto *Mitologías* (1957), complementadas con la idea del mito como relato a partir de la lectura de Ernst Cassirer (1973) y E.M. Meletinski (1987). De igual manera, para trabajar el concepto de identidad y cultura se retoman las ideas propuestas por Bolívar Echeverría y Ernesto García Canclini.

Finalmente, se trabajó la idea del retrato, retomando nuevamente, las ideas propuestas por Iuri Lotman y Roland Barthes, así, nosotros definimos y delimitamos una serie de variables conceptuales, que fungieron como plataforma teórico-

conceptual para ser analizadas al interior del objeto de estudio de esta tesis. Asimismo, delimitamos las variables en torno a las ideas de: mito e identidad sociocultural, las obras de arte como textos semióticos y la semiósfera como matriz de la cultura.

Ahora bien, este capítulo tiene como objetivo definir, comprender y delimitar los conceptos de cultura, mito, identidad, semiósfera y frontera, como los pilares teóricos usados en la reflexión de los dispositivos de producción visual que, plantean los contradiscursos a los mitos de identidad que fueron difundidos sobre los territorios latinoamericanos a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

La Escuela de Tartu-Moscú con Iuri Lotman propusieron estudiar los sistemas y las estructuras de significación, y cómo estas interactúan, se relacionan y se transforman al interior de la cultura por medio de las ideas de la semiótica de la cultura. De esta forma, ellos abrieron el camino para el desarrollo de nuevos métodos de investigación cultural, científica y artística. Así, la teoría propone estudios semióticos que permiten analizar diferentes fenómenos y expresiones socioculturales, lo que motiva a pensar en los sistemas de significación sociales y artísticos como estructuras que se relacionan e intercambian información, al interior de un gran sistema denominado semiósfera LOTMAN (1998;2000;2019). Esta teoría ha sido usada en el transcurso de las últimas décadas por los teóricos, para reflexionar y comprender los diferentes fenómenos de la cultura, develados sobre textualidades muy diversas que anteceden a nuestra investigación.

2.1.La cultura como matriz simbólica: delimitaciones entre Bolívar Echavarría y Iuri Lotman

De manera general, la cultura se define como el conjunto de prácticas que caracterizan a una comunidad, las cuales exponen elementos que permiten identificar las similitudes y las diferencias con otras comunidades. También, se le llama cultura, a las manifestaciones y expresiones artísticas de un grupo social. Estas acepciones, que sobre el concepto de cultura han aparecido a través de la historia, son presentadas por ECHEVERRÍA (2010), al tratar de delimitar las

demisiones conceptuales de la cultura. Así, la idea moderna sobre el concepto de cultura se establece, abriendo varios escenarios dentro del uso lingüístico, a partir de los cuales, el autor propone la siguiente clasificación:

El concepto de “dimensión cultural” que se desarrolla aquí se introduce con libertad en el intrincado panorama de acepciones del término “cultura” que se encuentra vigente en nuestros días. La comprensión moderna de la dimensión cultural se despliega en muy variados escenarios típicos del uso lingüístico; cada uno de ellos es capaz de proponer su propia acepción.

Tales escenarios pueden clasificarse de acuerdo a la manera en que organizan las siguientes oposiciones semánticas principales:

a) “Cultura” / “naturaleza”: el mundo dotado de vida espiritual, de semiosis lingüística (lo humano), frente al mundo carente de espíritu y de lenguaje propiamente dicho (lo animal).

b) “Cultura” / “civilización”: lo humano espiritual, desinteresado o supraestructural frente a lo humano infraestructural, pragmático o material.

c) “Culturas” / “civilización”: las sociedades en las que lo humano se encuentra en un estado más simple, primario, primitivo o subdesarrollado (“amazónicas”, “azteca”, etcétera), frente a la sociedad en la que lo humano (las técnicas) es más complejo, está más desarrollado o ha alcanzado su mayor altura (“indogermana”, “grecorromana”).

d) “Cultura” / “culturas”: la forma de lo humano en general (global o universal), frente a las múltiples versiones histórico-concretas de lo humano (occidental, oriental, católica, capitalista, etcétera).

e) “Culturas” / “culturas o patrones de comportamiento”: las instituciones y tradiciones (políticas, eróticas, culinarias, etcétera) constitutivas y permanentes (“cristiana”, “citadina”, “nómada”, etcétera), frente a los usos o hábitos sustituibles y pasajeros (“deportiva”, “cinematográfica”, “del automóvil”, “del rock”, “del agua”, etcétera).

f) “Cultura” / “mentalidad (carácter, genio, peculiaridad, estilo)”: la “cultura universal”, libre, creativa, refinada, frente a la “cultura situada”; elemental, atada a intereses sectoriales de la sociedad (“del maíz”, “femenina”, “de la pobreza”, “adolescente”, “obrero”, etcétera. (p. 166)

Para el propósito de esta propuesta de investigación se retomó la definición que propone ECHAVERRÍA (2009;2010), sobre el concepto de cultura, sin dejar de reconocer lo complejo y contradictorio que es el concepto en sí mismo. El teórico ecuatoriano plantea la idea de la cultura a partir de la tipología del término, entendiéndolo bajo el concepto de “cultivo”, por lo tanto, define el concepto de cultura como un cultivo de las formas identitarias de una sociedad. Esta idea ya abre

un primer problema de reflexión, pues plantea que la existencia social y, por lo tanto, la existencia humana, solo puede reproducirse en la medida en que ella misma crea ciertas formas para sí misma, edificando estructuras de identidad a partir de la cultura. Por lo que, se puede afirmar que los grupos sociales no solo reproducen el cuerpo comunitario, sino también que se preocupan por la reproducción de esas formas que delimitan su identidad como sociedad.

Ahora bien, la cultura es delimitada por una serie de estructuras simbólicas que se posan sobre una cadena de matrices configuradas por el lenguaje, evidenciando las maneras en que las personas establecen y difunden las formas de relacionarse con su entorno al interior de un grupo, de esta manera es definida por (ECHEVERRÍA, 2010):

Cultura — dirá Margaret Mead — es el conjunto de formas adquiridas de comportamiento, ¡formas que ponen de manifiesto juicios de valor sobre las condiciones de la vida, que un grupo humano de tradición común transmite mediante procedimientos simbólicos (lenguaje, mito, saber) de generación en generación. (p. 33)

Asimismo, las estructuras que componen la realidad de una cultura se presentan y se reproducen al interior de ella de manera natural, a partir de la vida práctica y pragmática en la cual se desenvuelven todos los días los miembros de un grupo. La cultura, entonces, le permite al ser humano diferenciarse de los otros seres por medio del desarrollo de prácticas que se estructuran sobre matrices del lenguaje. Así para el autor la cultura:

Se trata del cultivo de la *humanitas*, de aquello que distingue al ser humano de todos los demás seres; de una *humanitas* concebida, primero, como la relación de las comunidades grecorromanas con los dioses tutelares de su mundo; después, como el conjunto de las costumbres, las artes y la sabiduría que se generaron en ese mundo, y, por último, esta vez en general, como la actividad de un espíritu (*nous*) metafísico encarnado en la vida humana. (ECHEVERRÍA, 2010, p. 28)

Adicionalmente,

Cabe insistir en que al hablar de cultura pretendemos tener en cuenta una realidad que rebasa la consideración de la vida social como un conjunto de funciones entre las que estaría la función específicamente cultural. Nos referimos a una dimensión del conjunto de todas ellas, a una dimensión de la existencia social, con todos sus aspectos y funciones, que aparece cuando se observa a la sociedad tal como es cuando se empeña en llevar a cabo su vida persiguiendo un conjunto de metas colectivas que identifican o individualizan. (ECHEVERRÍA, 2010, p. 39-40)

Ahora, y para poner en conversación los planteamientos que, sobre la cultura son presentados por Echeverría (2009; 2010) sumaremos la ideas de Lotman (2019), para quien la cultura se construye sobre una matriz de base semiótica, en la cual se posan los códigos que son asignados a los objetos y, a los fenómenos por un grupo de personas de manera particular y se expanden sobre estructuras y matrices abstractas que, se propagan e intercambian entre grupos sociales a partir del lenguaje. Para (LOTMAN, 2019)

Toda cultura viviente posee un mecanismo «integrado» que le permite disminuir los lenguajes que la componen [...]. Por ejemplo, de manera permanente somos testigos de la multiplicación de lenguajes en el dominio del arte. Eso ha sido así particularmente en la cultura del siglo XX, lo mismo que en las culturas del pasado que le correspondían tipológicamente. (p. 10)

Aparte de los códigos de significación que componen el lenguaje, los grupos sociales desenvuelven una serie de mecanismos como la lengua y dispositivos como las expresiones artísticas, para la difusión y consolidación de las estructuras de sentido semiótico. Así, las formas de expresión artísticas que nacen en el seno de una cultura, se van incorporando de manera paulatina a las formas naturales del lenguaje, y aparecen como arte a través del tiempo, generando, a su vez, subcategorías que se suman al sistema semiótico.

Por eso, no debería sorprendernos que, si miramos con más atención y más de cerca, el grado de diversidad de sistemas semióticos en el interior de una cultura dada sea relativamente constante. Pero otro punto es también esencial: la paleta de lenguajes dentro de un campo cultural activo está en evolución continua, y el valor axiológico, así como la posición jerárquica de sus elementos, están sujetos a cambios más importantes aún. (LOTMAN, 2019, p. 11)

De la misma manera, cada grupo social desarrolla, a través del tiempo y dependiendo de los contextos físico-temporal que lo influye, sus lenguajes particulares, configurando así “su propio espacio semiótico” LOTMAN (2019, p. 10) bajo el cual funciona. El espacio conforma una unidad de sentido sociocultural a partir de la amalgama de diversas formas del lenguaje, que existen dentro del espacio semiótico y se constituyen como una totalidad.

Al mismo tiempo, a través de todo el espacio de la semiosis, desde las jergas de los diferentes grupos sociales y el argot de los adolescentes hasta el lenguaje de la moda, se asiste por igual a una constante renovación de códigos. Así, cada lenguaje se encuentra inmerso en un espacio semiótico específico, y no puede funcionar si no es por interacción con ese espacio. La unidad de base de la semiosis, el mecanismo activo más pequeño, no constituye un lenguaje separado, sino la totalidad del espacio semiótico de una cultura dada. (LOTMAN, 2019, p. 11)

A su vez,

La vida humana consciente, es decir, la vida cultural, exige igualmente una estructura espacio-temporal específica, porque una cultura se organiza en el interior de un marco que pertenece a un espacio-tiempo específico, y no puede existir fuera de él. Esa organización se materializa en la forma de la semiósfera que, al mismo tiempo, la engendra. (LOTMAN, 2019, p. 22)

Consecuentemente, estos espacios semióticos delimitan los comportamientos y los códigos que se cultivan, y son reconocidos como maneras de la cultura en un grupo social particular. De esta manera, aquellos fenómenos u objetos que se encuentren fuera o sobre los límites del sistema no se reconocen, quedando excluidos de la matriz sobre la cual se estructuran los códigos que conforman una cultura. Estos códigos son encarnados por los miembros del grupo social, lo cual determina los comportamientos y las maneras de relacionamiento de estos. Aunque, los sistemas no reconocidos subsisten como capas inferiores dentro de la semiósfera y alrededor del centro de la misma, ya que, la cultura no se construye a partir de un solo sistema de sentido, y mucho menos de manera homogénea en tiempo y contexto, como lo anota el teórico ruso:

Como persona cultivada, encarno el comportamiento prescrito por ciertas normas. Solo los rasgos de mi comportamiento que corresponden a esas normas son considerados como *actos*. Si la debilidad, la enfermedad, la inconsecuencia, etcétera, me desvían de esas normas, entonces, semejante comportamiento no tiene significación, es inapropiado, y simplemente *no existe*». Una lista de aquello que, según un sistema cultural dado, «no existe», aunque lo que está oculto tenga lugar de hecho, es siempre esencial para trazar un retrato tipológico de un tal sistema. (LOTMAN, 2019, p. 16-17)

Por consiguiente, es a partir de esas capas que se configuran los metaniveles, con los cuales la universalidad de sentidos dentro del sistema denominado por Lotman (2019, p. 18) como el mundo de la semiósfera. De esta manera, los metaniveles, que crean relaciones complejas entre el “mapa” semiótico y la vida cotidiana, desarticulan las estructuras de ideales que, en muchas ocasiones se disponen sobre el núcleo de la cultura, a través, de lo que se denomina como “lenguaje natural”. Este lenguaje corresponde a los actos que se articulan con los sistemas de significación consolidados de una cultura. Por su parte, los sistemas simbólicos que están sobre los límites de las estructuras de este y se presentan como marginales, son reconocidos como “lenguajes periféricos”. Ambos constituyen los metalenguajes que articulan la semiósfera. Por ello:

La representación del mundo elaborada de esa manera será percibida por sus contemporáneos como una realidad. De hecho, será *su realidad* en la medida en que hayan aceptado las leyes de esa semiótica. Y las generaciones futuras (entre ellas, los eruditos), que reconstruirán la vida de esa época a partir de los textos que esta haya generado, se impregnarán de la idea de que la realidad cotidiana era allí realmente así. Pero las relaciones de ese metanivel de la semiósfera con la imagen real de su «mapa» semiótico, por una parte, y la realidad cotidiana de la vida, por otra parte, serán más complejas. Por lo pronto, si en el marco de la estructura nuclear en el que la autodescripción tiene su origen, esta representa de hecho la idealización de un lenguaje real, mientras que en la periferia de la semiósfera esa norma ideal será una contradicción de la realidad semiótica que está «por debajo», y no un derivado de esta última. (LOTMAN, 2019, p. 17)

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos entender la cultura como una estructura de códigos que se agrupan para delimitar las relaciones que se dan entre los sujetos, permitiéndoles así interactuar y vivir en el mundo social. Esos códigos

se organizan y se expanden a través de estructuras del lenguaje. El lenguaje es, entonces, una estructura de forma “natural” o “artificial” y es a partir de eso que se construyen el espacio abstracto sobre el cual se expande la experiencia semiótica, que es definido por el teórico ruso como semiósfera.

Sin embargo, en primer lugar, la constatación de que el espacio extracultural es no semiótico es un hecho únicamente desde la posición de una cultura dada, y en la práctica eso significa que existen áreas en las que no se utilizan unos lenguajes dados. (LOTMAN, 1998, p. 10)

Ahora bien, la cultura como sistema dentro de un grupo social usa las formas de lenguajes, por ello, esta solo existe en la lógica de la semiosis dentro del mundo de la significación. Sistema que estructura las dinámicas y delimitan las maneras en que se intercambian, se retroalimentan y se resignifican las estructuras de sentido que constituye dicha cultura; de esta manera lo plantea (LOTMAN, 1998):

Una cuestión fundamental de la semiótica de la cultura es el problema de la generación del sentido. Llamaremos generación del sentido a la capacidad, tanto de la cultura en su totalidad como de distintas partes de ella, de dar «en la salida» textos no trivialmente nuevos. Llamaremos textos nuevos a los que surgen como resultado de procesos irreversibles (en la acepción de I. Prigogine), es decir, textos en determinada medida impredecibles. La generación del sentido tiene lugar en todos los niveles estructurales de la cultura. Este proceso supone el ingreso de algunos textos en el sistema y la transformación específica, impredecible, de los mismos durante el movimiento entre la entrada y la salida del sistema. Los sistemas de este género — desde las unidades semióticas mínimas hasta las globales, del tipo de «la cultura como universo autosuficiente», poseen, con toda la diferencia de su naturaleza material, un isomorfismo estructural. (p. 101)

A partir de las reflexiones que propone el teórico ruso, se entenderá la idea de semiótica cultural como las prácticas de reflexión de los fenómenos socioculturales que se dan dentro del ejercicio de comprensión de las estructuras semióticas que las delimitan, difunden y consolidan, por medio del estudio de los modos de comportamiento de un grupo humano. De esta manera, la idea de semiótica de la cultura, parte de los planteamientos teóricos de la escuela de Tártu-Moscú y las reflexiones que posteriores estudios desarrollaron a partir de sus ideas.

Sin embargo, los pensamientos que esta escuela plantea pueden ponerse en conversación con la corriente y los estudios semiológicos de Roland Barthes, al tratar de comprender las dinámicas socioculturales que son expresas, difundidas y consolidadas a través de la imagen. Pues, Barthes, al igual que Lotman, realiza conexiones y reconoce relaciones entre diferentes sistemas y estructuras simbólicas, con lo que, por consiguiente, los diferentes metarrelatos pueden encontrarse, reconocerse y retroalimentarse, con el fin de delimitar, definir y comprender las formas de reconocerse de una cultura.

Ahora bien, Lotman (2019) acuñó el concepto de semiósfera al interior del proceso de consolidación de la teoría de la semiótica de la cultura. El concepto que es retomado por el pensador ruso a partir de una analogía con el concepto de Biósfera de Vernadsky (1960), y que se definen como el conjunto de todos los sistemas orgánicos que existen entrelazados y, en relación uno con otros para garantizar la perpetuación de la vida.

Por lo tanto, la biósfera se presenta como una estructura bien definida, determinando todo lo que en su seno se produce, así, cada ser viviente cumple una función delimitada en ella en un tiempo-espacio específico. En términos generales, y siguiendo la propuesta del teórico ruso, “La semiósfera es el resultado y, al mismo tiempo, la condición del desarrollo de la cultura” (LOTMAN, 2019, p. 11). Como en la biósfera, en el espacio abstracto de la semiósfera se establecen relaciones entre varias estructuras semióticas diferentes, que convergen en el interior de los grupos sociales y que, constituyen la totalidad de la cultura, estableciendo estructuras y sistemas semióticos heterogéneos.

La semiósfera, entonces, es un espacio abstracto donde se establecen las relaciones, los intercambios y los constructos que delimitan y definen las diferentes formas de la cultura. Así, esta como espacio semiótico es heterogéneo, pues, la estructura dentro de la cual se expande está compuesta por las diversas formas de sentido y de significación que se conectan entre ellas. Dichas conexiones permiten

el intercambio a través del lenguaje y sus expresiones, configurando una red que se extiende al interior de ella. Así pues:

La semiosfera está marcada por la *heterogeneidad*. Los lenguajes que llenan el espacio semiótico son muy variados y se hallan enlazados unos con otros a lo largo de un espectro que va de una posibilidad completa y mutua de traducción hasta una imposibilidad también completa y mutua de traducción. La heterogeneidad está definida, a la vez, por la diversidad de los elementos que conforman la semiósfera y por las diferentes funciones de estos últimos. (LOTMAN, 2019, p. 12)

De este modo, el carácter heterogéneo de los fenómenos surge de la naturaleza diversa y asimétrica de los mismos. A su vez, esta diversidad permite el intercambio al interior de la semiósfera. Intercambios que permiten la expansión del lenguaje y el engrosamiento de las estructuras de sentido que componen cada una de las subsemiósferas, en tiempos y espacios igualmente diversos. Por lo cual, los lenguajes y sus representaciones pueden pensarse como dispositivos sincrónicos, que interactúan al interior del espacio semiótico, y establecen relaciones de conflicto que permite contradictoriamente su fortalecimiento y expansión. Así y siguiendo la lectura de (LOTMAN, 2019) se puede entender que:

A través de cada corte sincrónico de la semiósfera, diferentes lenguajes, en distintos estadios de su desarrollo respectivo, se encuentran en conflicto, y algunos textos se hallan sumergidos en lenguajes que no son los suyos, mientras que los códigos que permiten descifrarlos están totalmente ausentes. (p. 13-14)

A pesar de lo heterogéneo que puedan ser las estructuras semióticas al interior de la semiósfera “[...] En el fondo, todo aquello que contiene la verdadera memoria de una cultura de manera directa o indirecta forma parte de esa cultura, en sincronía”. (Lotman, 2019, p. 15) ya que, a través de la asimetría bajo la cual se erigen las formas de expresión, se gestan los procesos de traducción. Estos procesos hacen parte de los mecanismos de comprensión que se ubican en la conciencia primaria del grupo social y, a través del ejercicio que implica entender un concepto que se expresa en un lenguaje diferente del propio, sumado a las relaciones que se dan entre los códigos de sentido, que conoce y genera nueva información.

Por lo tanto, tales códigos se suman a la matriz del lenguaje de la semiósfera particular, a través del tiempo y por el uso que la cultura comienza a hacer del mismo. En consecuencia, es en el ejercicio, de contraste, y en la asimetría de los subsistemas de la semiósfera, que se produce entonces el intercambio, y la transferencia que permite el nacimiento y la adherencia de subsistemas nuevos o emergentes al sistema “natural” que conforma el núcleo del espacio semiótico. Por ello:

La estructura de la semiosfera es asimétrica. La asimetría encuentra su expresión en las corrientes de traducción internas que hacen permeable todo el espesor de la semiósfera. La traducción es un mecanismo de conciencia primaria. El hecho de expresar un concepto en una lengua diferente de la suya propia es una manera de llegar a la comprensión de ese concepto. Y, puesto que en la mayor parte de los casos los diversos lenguajes de la semiósfera son semióticamente asimétricos, es decir que están desprovistos de correspondencia semántica mutua, la totalidad de la semiósfera puede ser considerada como una generadora de información. (LOTMAN, 2019, p. 15)

Para que el lenguaje y todo el sistema de sentido que lo compone funcionen, es necesario que, al interior del espacio semiótico todos los sujetos que interactúan reconozcan las formas de significación y tengan experiencia con ellas, para hacer del intercambio de información un proceso efectivo. Es así como la experiencia semiótica precede a cualquier acto semiótico al cual esté expuesto el sujeto. De esta manera, la semiósfera es una estructura fundamental dentro del proceso de consolidación, expansión y resignificación de las formas culturales de un grupo social, se lee entonces que:

Todos los participantes en el acto de comunicación deben tener alguna experiencia, estar familiarizados con la semiosis. Así, paradójicamente, la experiencia semiótica precede al acto semiótico. Por analogía con la noción de biósfera (Vernadsky), podemos hablar de semiósfera, término que definimos como espacio semiótico necesario para la existencia y funcionamiento de los diferentes lenguajes, y no en cuanto suma de los lenguajes existentes. En un sentido, la semiósfera tiene una existencia anterior a esos lenguajes y se encuentra en constante interacción con ellos. (LOTMAN, 2019, p. 10)

De esta manera, y a partir de las limitaciones teóricas expuestas hasta el momento en concordancia con el pensamiento de LOTMAN (1998), afirmamos que, la estructura sobre la cual se posa todo proceso cultural está determinada sobre un espacio y un tiempo específico, ya que, toda cultura se organiza de la misma manera dentro de un marco de espacio-temporal particular. Por ello, la existencia cultural no puede pensarse fuera de dichas limitaciones que son gestadas y materializadas en la semiósfera. Es así, como esa estructura semiótica se asienta sobre una serie de matrices compuestas por el lenguaje y las formas de expresión, que median, en el proceso de consolidación y difusión, las formas de significación. Las cuales, se estructuran en el marco de las prácticas de semiosis y que, finalmente delimitan la experiencia de la semiótica.

Y puesto que la semiósfera está atravesada de parte a parte por «personas semióticas» de diferentes niveles, se presenta ante nosotros como un dispositivo especial que es a la vez una jerarquía organizada de estructuras y un enorme número de mundos semióticos cerrados («personas», textos) que navegan libremente en ese espacio. Cuanto más complejamente organizada está la mónada, tanto más autónoma es su conducta, tanto más impredecibilidad introduce ella en el sistema en su totalidad. (LOTMAN, 1998, p. 106).

De esta manera:

La correlación «sujeto — objeto» supone la concentración de la actividad intelectual en un polo, y de la organización estructural en el otro. Desde el punto de vista aquí expuesto, los elementos se hallan en una correlación de «incluido — excluido» y cada elemento pensante está dentro de un mundo también pensante. Las categorías «sujeto — objeto» pueden surgir aquí sólo en el momento en que una mónada particular, habiéndose elevado al nivel de la autodescripción, se modeliza a sí misma como una esencia aislada y únicamente intelectual. (LOTMAN, 1998, p. 106)

Ahora bien, la semiósfera está compuesta por un núcleo en donde se organizan los sistemas que constituyen las formas de sentido y significación apropiados por el grupo social, y que configuran la cultura, sistema que es denominado por Lotman (2019) como “lengua natural”, argumentado en párrafos anteriores, el cual se relaciona con otros sistemas de significación y, por lo tanto, con otras lenguas. A su vez, el espacio en el que actúan y se activan las relaciones

que fomentan los intercambios entre los sistemas y las estructuras de significación es llamado por el autor la “frontera” (p.19).

Tendremos entonces que, la frontera dentro del espacio de la semiósfera se define como el lugar más alejado del núcleo que la compone. Esta delimita los objetos y fenómenos que pertenecen al sistema de significación de un grupo social y configura la “lengua natural” y aquellos que están fuera del mismo, lo que define las normas y las estructuras de una sociedad. A su vez, el núcleo es un sistema con mayor organización que, se establece como sistema de la lengua, en primer lugar, de esa cultura, el cual, a su vez es diferente y asimétrico con otra en tanto forma de relacionamiento, así: “La asimetría aparece claramente en el lazo que se establece entre el centro de la semiósfera y su periferia” (Lotman, 2019, p. 15), presentándose como estructura abierta y cerrada al mismo tiempo al intercambio.

Por otra parte, la frontera permite el intercambio de formas de significación gracias a la periferia. De este modo, la periferia es el espacio límite en donde los objetos y los fenómenos entran a ser parte del sistema semiótico de un grupo sociocultural. En ella, las cosas adquieren sentido en medio de unas estructuras socioculturales asimétricas que, motivan el intercambio y el engrosamiento de los sistemas de significación de la semiósfera. Por ello, la frontera promueve un constante flujo de objetos y fenómenos que se tornan formas de significación y, que permanece en los límites del espacio semiótico, estableciendo lazos con en el centro de la semiósfera, de esta manera:

Podríamos decir que si ningún lenguaje (incluida esa lengua natural) puede funcionar a menos de ser sumergido en la semiósfera, entonces, ninguna semiósfera puede existir, como lo ha señalado Benveniste, sin una lengua natural en cuanto centro organizador. El hecho es que, más allá de una lengua estructuralmente organizada, numerosos lenguajes parciales pueblan la semiósfera, lenguajes que solo pueden servir para algunas funciones culturales, aunque también muchos sistemas semejantes a lenguajes a medio formar pueden ser portadores de semiosis a condición de estar incluidos en un contexto semiótico. (LOTMAN, 2019, p. 15)

Si bien, la existencia de la “lengua natural” es la que activa el núcleo de la semiósfera y permite el funcionamiento como base para la estructuración de la matriz al interior de esta, además, existe infinidad de “lenguajes parciales” que hacen parte de esta. Lenguajes que sirven para dar sentido a algunas funciones culturales, aunque algunos pueden estar incluidos en varios contextos semióticos, proporcionándoles características polisémicas¹². Así, toda forma cultural usa el sistema semiótico para establecer diferencias entre lo que le es propio y lo que es de otros, configurando de esta manera la idea particular e individual de cada grupo social, ya que: “Uno de los primeros mecanismos de la individualización semiótica es el de la frontera, que puede ser definida como el límite exterior de una forma en la primera persona” (LOTMAN, 2019, p. 19).

La frontera puede pensarse, entonces, como una membrana que permite el intercambio y la incorporación de nuevos códigos de sentido a la semiósfera. Por esta razón, fenómenos y objetos que, en un tiempo se encuentran fuera del espacio semiótico, pueden transitar a través de la frontera e incorporarse a una matriz de significación al interior de la semiósfera. De esta manera: “El mundo exterior, en el cual el ser humano se encuentra inmerso, está sujeto a semiotización a fin de convertirse en un factor cultural” (LOTMAN, 2019, p. 22)

Se puede entonces, afirmar que el desarrollo y la evolución de los sistemas de significación de una cultura particular se configura a partir del intercambio binario y la tensión, entre aquellos espacios de sentido que le son propios y los que le son ajenos. Acciones que se establecen desde el conflicto, pero que, a su vez, dan sentido a la existencia mutua entre culturas. Verbigracia, cada grupo social comienza por comprender el mundo por medio de una clasificación entre lo que es “mío” y que existe en el espacio interno, y lo que es “suyo” y existe en el espacio externo. Por ello, toda interpretación que un grupo sociocultural hace de un

¹² Se entiende la polisemia como los diversos sentidos que los sistemas de significación de las semiósferas asignan a los objetos y los fenómenos, lo que está asociado a la diversidad de significación, que es propia a cada grupo social que convergen en la universalidad del sistema semiótico.

fenómeno o de otro, es forjada según la tipología con la cual se construye el sistema y la experiencia semiótica. Sin embargo, la división verdadera entre estar en la semiósfera y los fenómenos en sí mismos proviene de los procesos culturales y universales de los humanos, tal y como lo expresa (Lotman, 2019, p.19).

Adicionalmente,

La noción de frontera, que separa el espacio interno de la semiósfera del espacio externo, es tosca y primaria. El espacio entero de la semiósfera está de hecho atravesado por fronteras de diferentes niveles, pertenecientes a distintos lenguajes y hasta a diferentes textos; el espacio interno de cada una de esas subsemiósferas posee su propio «Yo» semiótico, materializado en la forma de un enlace entre una lengua dada, o un grupo de textos, o un texto separado, y un espacio metaestructural que describe esas entidades. (Debemos tener siempre en mente que los lenguajes y los textos están jerárquicamente dispuestos en diferentes niveles). Esas fronteras horizontales que corren a través de la semiósfera crean un sistema de varios niveles. (LOTMAN, 2019, p. 28)

De igual manera:

La segmentación del mundo exterior, el desciframiento de sus estados y la traducción de los mismos al lenguaje de su propio código, dejan de estar dados de una vez para siempre, y en cada nuevo sistema de tales clasificaciones quedan la reserva de lo no identificado, de lo que aún hay que conocer, definir y comprender. (LOTMAN, 1998, p. 25)

A su vez, podemos comprender que la estructura sobre la cual se organizan los sistemas de la semiósfera se compone de un eje temporal y un eje espacial; los elementos que articulan el entendimiento del pasado, el presente y el futuro con los espacios internos, externos y de frontera, son definidos y puestos sobre la semiósfera. De este modo, ellos configuran una serie de realidades que se contraponen y se complementan al mismo tiempo, encontrando entonces una realidad significada que conforma la semiósfera, una realidad no significada que está fuera de ella y, una realidad periférica de significación que se desarrolla sobre la frontera.

Todos estos conceptos conforman una serie de subsistemas que componen y forman el sistema en sí mismo, allí aparece entonces lo que en la teoría semiótica se denomina el metalenguaje, que en relación con las ideas de (Lotman, 2019, p. 24) permiten la incorporación y “maduración” de las zonas periféricas. De manera que, estas subestructuras son, a su vez, proclamadas como los metalenguajes universales de la semiósfera abriendo paso a una serie de rivalidades culturales que, pueden ser evidenciadas a través de la historia.

Por último, la matriz sobre la cual se posa los sistemas semióticos que configuran la semiósfera, no está compuesta solo por un núcleo y una frontera. En ella también aparecen una serie de subsistemas que nacen a partir de prácticas que se encuentran al interior de la periferia, pero que al mismo tiempo se alejan del núcleo. Tales prácticas generan una constante tensión entre las estructuras culturales que se asumen entre lo “normado y natural”, y las creaciones nacidas sobre su medio “semiótico verdadero” y emergente. Es decir, dichos sistemas se contraponen, se mantienen en conflicto y se retroalimentan a partir de los subsistemas que aparecen entre las capas que se superponen dentro de la matriz de sentido, estableciendo una zona dinámica semióticamente donde surgen y se resignifican las formas del lenguaje como lo afirma (Lotman, 2019, p. 23). Y a su vez:

La cabida intelectual de la semiósfera es determinada por el hecho de que ella se presenta ante nosotros como intersección, coincidencia, inclusión de una dentro de otra, de un enorme número de mónadas, cada una de las cuales es capaz de operaciones generadoras de sentido. (LOTMAN, 1998, p. 105)

Teniendo en cuenta, lo expuesto hasta ahora, y en relación con lo que nos concierne como objeto de estudio, es fundamental reconocer que, al pensar en una “cultura colombiana” debemos comprender las matrices simbólicas que estructuran la semiósfera. De la misma manera, identificamos las capas de sentido que se tejen y se contraponen por el sincretismo cultural que le es propio al territorio colombiano y antioqueño. A pesar de que, el núcleo de la semiosfera se configura desde un metalenguaje idealizado, que son transversales a las narrativas sociales. Narrativas

con las que se construyen las estructuras simbólicas que son validadas, a través del mito de identidad social y que son fuertemente difundidas en los diferentes textos culturales que se producen al interior de la cultura.

De este modo, dentro de la semiósfera de la “cultura colombiana y antioqueña”, se teje una matriz de sentido que se alimenta del intercambio entre subsistemas emergentes, los cuales se interconectan e intercambian información desde la periferia. Información que se adhiere a los lenguajes de la cultura a través de capas que se entrelazan y se superponen en narrativas visuales propuestas por el arte del siglo XX y XXI, lo que impulsa la propagación de narrativas que se contraponen discursivamente al interior del núcleo, y que como ya se mencionó, configuran el mito de identidad.

2.1.1. La semiósfera como matriz de la cultura

Ahora bien, a partir de los planteamientos propuestos por LOTMAN (1998; 2000; 2019) estudiamos la semiósfera como una matriz en la que se tejen y se superponen las estructuras del lenguaje. Con lo cual, reconocemos e identificamos cada una de las capas que se superponen en la estructura de significación de una sociedad; al igual que muchos teóricos, que han reconocido la semiótica de la cultura como un soporte conceptual para explorar diferentes fenómenos de la misma, a través de la lectura y el análisis de los textos culturales.

Por ejemplo, los autores del artículo publicado en la Revista Discente de la UNIFLU, Vº1, publicada en el segundo semestre del 2020 titulado “*Diaba: Las semiósferas de lo cotidiano de las travestis brasileñas*”, reconocen conceptos teóricos como cultura, cultura en natural, semiósfera, sistemas modalizadores, centros y periferia desarrollados por la teoría de la semiótica de la cultura de Iuri Lotman, (1998; 2000) e Irene Machado (2010), cuya obra sirvió de referente principal para el desarrollo de la reflexión.

Así, los conceptos fueron revisados y contextualizados sobre la vida personal de la cantautora Urias¹³, con el objetivo de identificar los elementos que conforman el lenguaje visual y musical de la misma, para así, construir la estructura conceptual que permitió el análisis del video clip “*Diaba* (2019)”. Por lo que, en el videoclip, los autores identificaron la presencia de diferentes semiósferas, como la de la biblia, las travestis, la familia tradicional, la mitología y la violencia; y, cómo cada una de ellas aparece en diferentes escenas dentro de la narración visual del videoclip que son analizadas a lo largo del artículo.

Adicionalmente, el análisis les permitió comprobar la tesis de Iuri Lotman en la que se plantea la idea de que: toda semiósfera necesita de otra para definir sus límites y su esencia en cuanto a sus formas de sentido. Teniendo en cuenta que, la frontera de la semiósfera es el espacio en y desde el cual, son abstraídos y traducidos elementos de otras culturas. Así, la membrana de la frontera permite el reconocimiento de otros subsistemas, de otras formas socioculturales que se gestan y se consolidan en los bordes de la semiósfera.

Formas que, paulatinamente, ganan espacio sobre la estructura del lenguaje que compone la matriz de sentido de la semiósfera. Por ello, “*Diaba* (2019)” es un texto con todos los componentes semióticos, para ser leído y analizado a partir de la semiótica de la cultura. Puesto que, el videoclip combate los preconceptos sobre las mujeres trans a través del arte, y, adicionalmente, cuestiona la información y los imaginarios transmitidos y acumulados por la cultura brasileña por medio de un ejercicio de reflexión semiótica que hace uso de las herramientas de análisis que propone la teoría propuesta por Lotman y la Escuela de Tartu-Moscú, ante la cual se propone el mundo trans y su lenguaje como una capa del lenguaje cultural que se ubica en la semiósfera periférica.

En la misma línea de las reflexiones, podemos nombrar los estudios realizados por Flavio Salcedo y Laiza Fernanda dos Santos, quienes aplican los

¹³ Urias es una cantante brasileña negra trans que, en los últimos años ha tenido gran relevancia por su activismo, el cual se vuelve un elemento característico de su trabajo artístico.

elementos de la semiótica de la cultura para analizar la publicidad realizada por la plataforma de entretenimiento Netflix¹⁴. Esta plataforma promociona su contenido, realizando interconexiones entre las narrativas de sus series y los elementos de la cultura residual¹⁵ brasileira. De esta manera, los autores identifican cómo los publicistas de la plataforma construyen discursos dentro de las producciones que se usan para la promoción, con el objetivo de generar una conexión entre las memorias e imaginarios de la cultura popular de Brasil, y el contenido de sus series. Por medio de estrategias que hacen uso de los elementos simbólicos encarnados en la estructura sociocultural y que les permita establecer conexiones emocionales entre el espectador y el contenido visual. Así, Netflix utiliza la cultura residual presente en la semiósfera para construir las retóricas de sus anuncios.

Así mismo, los textos de la cultura que nacen dentro de los contextos religiosos también han sido objeto de análisis semiótico en el que se hace uso de los conceptos propuestos por la semiótica de la cultura. Según Paulo Augusto de Souza Nogueira, las textualidades religiosas son susceptibles de ser estudiadas a partir de las ideas sobre los modelos de textos que propone Iuri Lotman, y potencialmente, generar nuevos textos en la semiósfera, para ello, el autor estudia los conceptos de frontera y traducción, bajo los cuales, plantea la idea de que “[...] los procesos de creación textual serían más dinámicos e intensos en las fronteras de los sistemas culturales” (DE SOUZA NOGUEIRA, 2015, p. 102). (Traducción nuestra)¹⁶.

Dichos conceptos son aplicados en el análisis de textos del cristianismo primitivo, en donde cristianos judaicos exploran nuevas posibilidades identitarias al borde del mundo mediterráneo, en procesos inconclusos dentro de la traducción

¹⁴ Netflix, Inc. es una empresa de entretenimiento y una plataforma de streaming estadounidense. Ubicada en Los Gatos (California), la compañía fue creada en 1997 y un año después comenzó su actividad, ofreciendo un servicio de alquiler de DVD a través del correo postal.³ Actualmente, Netflix participa en la producción de obras audiovisuales, desde la creación o adquisición del producto hasta su difusión mundial. (WIKIPEDIA.ORG, 2022)

¹⁵ Concepto retomado por de RAYMOND WILIAMS (1979).

¹⁶ “[...] os processos de criação textual seriam mais dinâmicos e intensos nas fronteiras dos sistemas culturais.” (DE SOUZA NOGUEIRA, 2015, p. 102)

cultural. De esta manera, DE SOUZA NOGUEIRA (2015) propone un concepto del texto religioso análogo al texto artístico, posibilitando el análisis de él en su modelización de la realidad y de su semiosis. El autor, entonces, identifica el texto religioso como un lenguaje de la cultura en segundo grado, lo cual, permite organizar y nombrar una estructura de la realidad. De esta manera, el sistema simbólico construido participa de la matriz cultural que configura una semiósfera.

Posteriormente, el autor analiza la dinámica de domesticación del lenguaje religioso y de su transformación, en producto de consumo de masas, en las masas medias contemporáneas, gracias a la persuasión del discurso que contiene. Así, el análisis desde la propuesta del teórico ruso, en especial lo que concierne a los conceptos de semiósfera, frontera y traducción, se presenta como un instrumento teórico y, un modelo metodológico desde la expresión de la cultura, propicios para el análisis de la dinámica de los diferentes lenguajes religiosos que están en constante transformación desde el pasado hasta el mundo contemporáneo. Por último, la semiótica de la cultura permitió configurar un foco de análisis en el estudio del cristianismo en los procesos de: a) creación semántica de nuevas categorías con el que el movimiento religioso puede nominar y clasificar la realidad, b) adaptación de géneros de la periferia de la sociedad que son adaptados y transformados en nuevas formas narrativas y, c) creación de sistemas gestuales y rituales.

Finalmente, William Arciniegas Rodríguez y Natalia Carolina Pérez aplican los conceptos propuestos por la semiótica de la cultura para establecer relaciones entre los estudios semióticos y los estudios de la cultura, poniendo en conversación los planteamientos de Iuri Lotman y Umberto Eco en una serie de reflexiones que apuntan a entender la semiótica como un instrumento que permite comprender los fenómenos culturales sin reducirlos a la configuración formal del lenguaje. De este modo, las estructuras de sentido se expanden a las posibilidades de pensarlas con relación al intercambio, la producción, el uso y la apropiación de la semiótica como sistema.

Así, los autores asumen una postura que tiene total coherencia con la teoría de Lotman y la Escuela de Tartu-Moscú, ya que la cultura no se compone simplemente de signos en sí mismos. Estos, cobran sentido en las relaciones que los sujetos establecen para con los mismos, por lo cual, es desde las relaciones con el signo que se instauran en las estructuras de apropiación natural, contenidas en las expresiones y los textos, tal y como lo plantea Lotman, al interior de la cultura y de los sistemas que la constituyen. Es así, como las imágenes, el vestuario, la música, las prácticas sociales, entre otras expresiones de la cultura, dejan de ser productos de esta, y se convierten en determinantes de ella. Por esta razón, los elementos autónomos que terminan siendo objeto de interés para los investigadores, por su existencia misma, separados de las búsquedas tradicionales de significado, dejan abierta la posibilidad de entender los procesos sociales y configuraciones culturales desde otras maneras de entender el mundo (ARCINIEGAS RODRIGUEZ e PÉREZ PEÑA , 2015, p. 116-117).

2.2. Mito de identidad como referente simbólico de un grupo social.

El mito es un discurso, una narración que nace en el centro de la cultura y se expande en el tiempo y en el espacio por medio del lenguaje y sus formas. Por lo tanto, el mito se reconoce como un sistema de comunicación entre un grupo social, y según los planteamientos de BARTHES (2009). Por ello, el mito no se puede limitar a un simple concepto, pues, él es una forma de significación, un sistema de sentido que hace parte de las dinámicas socioculturales de un grupo humano.

Pero lo que se debe establecer claramente desde el principio es que el mito es un sistema de comunicación, un mensaje. Y es por eso que no podría ser un objeto, un concepto o una idea: él es un modo de significación, una forma. (BARTHES, 2009, p. 199) (Traducción nuestra)¹⁷

Así pues, desde su carácter de discurso, el mito puede ser cualquiera que logre ser reproducido de manera reiterativa sobre los matrices de comunicación y apropiado

¹⁷ Mas o que se deve estabelecer solidamente desde o início é que o mito é um sistema de comunicação, uma mensagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma. (BARTHES, 2009, p. 199)

por un grupo social. Es así, como todo mensaje, fenómeno u objeto puede convertirse en un mito al interior de la cultura. Al mismo tiempo, el mito no es definido por el mensaje que difunde sobre el discurso, ya que el conjunto de formas y códigos que le son asignados al interior del grupo social que lo difunde y lo consolida son incuestionables.

[...] Ya que el mito es un discurso, todo puede constituir un mito, desde que sea susceptible de ser juzgado por un discurso. El mito no se define por el objeto de su mensaje, pero sí por la manera en que lo difunde: el mito tiene límites formales, contenido, no sustancia. (BARTHES, 2009, p. 199). (Traducción nuestra)¹⁸

Por otro parte, tomamos en cuenta las delimitaciones conceptuales que CASSIRER (1973) realiza sobre el mito, el recuperar el pensamiento de Max Müller. Así, el autor define el mito como una actividad del lenguaje, y es en sí mismo, el resultado de la configuración del sistema que lo compone: “más bien todo lo que llamamos mito es, según parece, algo condicionado y proporcionado por la actividad del lenguaje” (CASSIRER, 1973, p. 9). Así, las palabras como signo son las que alimentan la estructura del mito al interior del pensamiento, y construye los imaginarios socioculturales que le son propios y caracterizan un grupo social, es así como: “en esta “paronimia” de las palabras, está la fuente de todos los mitos” (CASSIRER, 1973, p. 10). Por ello la “mitología” como narración es natural a las culturas que surgen dentro del “lenguaje natural” de una semiósfera, y se introduce como plataforma para consolidar modelos y costumbres de una sociedad.

Por lo tanto, el mito es un sistema semiótico pues “[...] el mito depende de una ciencia general extensiva de la lingüística, que es la semiología” (BARTHES, 2009, p. 212). (Traducción nuestra).¹⁹ De manera simultánea, el mito se configura como metalenguaje, gracias a que se gesta al interior de otro sistema. Así, él se ubica en el interior de otros subsistemas, y se consolida como un sistema primario.

¹⁸[...] já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, contudo não substanciais. (BARTHES, 2009, p. 199)

¹⁹ [...] o mito depende de uma ciência geral extensiva à linguística, que é a *semiologia* (BARTHES, 2009, p. 212).

Un sistema del lenguaje es denominado por BARTHES (2009) como “lengua - objeto”, de donde el mito toma todas las formas que sirven de insumos para edificar su propio sistema y el mito propiamente dicho, denominado metalenguaje, igualmente:

En el mito, podemos encontrar el mismo esquema tridimensional en el que se puede hablar: El significante, el significado y el signo. Pero el mito es un sistema particular, pues, él se construye a partir de una cadena semiológica que ya existe antes de él: *es un sistema semiológico segundo*. (BARTHES, 2009, p. 205)(Traducción nuestra)²⁰

Adicionalmente, y con el objetivo de apoyar las ideas propuestas por BARTHES (2009), en torno a la forma del mito como un subsistema que funciona al interior del sistema del lenguaje y del metalenguaje, se retoman también los aportes de (LOTMAN, 1998) de esta manera:

Los metalenguajes constituyen la condición indispensable del funcionamiento semiótico de los sistemas que nos interesan. Sólo con su ayuda los sistemas cobran conciencia de sí y se perciben como totalidades. Al trazar las fronteras del repertorio de los sistemas semióticos y de la conversión de éstos en un sistema único, la estructura metalingüística trabaja en dos direcciones. Por un lado, termina de organizar de una manera más rigurosa este heterogéneo mundo semiótico, en parte traduciéndolo a su propio lenguaje, y en parte excluyéndolo de sus límites. Precisamente en este proceso se forman la fisonomía «racional» de la cultura y la «anticultura» irracional que se le opone. Esta última es desplazada, la mayoría de las veces, a la reserva evolutiva del sistema, garantizando el dinamismo de éste. Por otro lado, ninguno de los textos que nos son realmente dados es el producto de un sólo mecanismo generativo. Los textos que lo fueran serían inútiles como generadores de nuevos sentidos. Incluso los textos científicos, que deberían crearse dentro de los límites de los metalenguajes «puros», «se contaminan» con analogías, imágenes y otros préstamos de esferas semióticas distintas, ajenas a ellos. Y en lo que concierne a los demás textos, su heterogeneidad es evidente. Todos ellos son frutos de la creolización de lenguajes discretos, lenguajes no discretos y metalenguajes, sólo con determinado predominio en uno u otro sentido. (p. 13)

²⁰ No mito, pode-se encontrar o mesmo esquema tridimensional de que acabei de falar: o significante, o significado e o signo. Mas o mito é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que já existe antes dele: *é um sistema semiológico segundo*. (BARTHES, 2009, p. 205)

Por lo tanto, los metalenguajes permiten la consolidación y el funcionamiento del mito como estructura de comunicación dentro del sistema semiótico, pues a partir de ellos las cosas y los fenómenos cobran sentido y tienen relevancia sobre la conciencia de la cultura. De esta forma, el metalenguaje se reafirma como parte de la lengua natural y de un único sistema cultural predominante. Por otro lado, el metalenguaje que usa el mito para posicionarse en el interior de un grupo social está cargado de contradicciones entre cómo el fenómeno se presenta dentro del sistema semiótico, y la forma en que el fenómeno se resignifica a partir del sistema particular del mito. Pues, tanto “el lenguaje natural y los metalenguajes lógicos devienen modelos de la cultura como tal. Sin embargo, precisamente en la época de la dominación de tal o cual sistema se hace evidente la imposibilidad de convertirlo en el único” (LOTMAN, 2019, p. 17)

A su vez, el mito:

Es siempre indispensable recordar que el mito es un doble sistema, en el cual se produce una especie de ubicuidad: el punto de partida del mito es constituido por el punto final de un sentido. Para conservar una metáfora espacial, cuyo carácter aproximado ya subrayado, diría que la significación del mito es constituida por una especie de torniquete incesante, que alterna el sentido del significante y su forma, un lenguaje - objeto y un metalenguaje, una conciencia puramente significante y una conciencia puramente representativa; esta alternancia es, de cierto modo, condensada por el concepto, que de ella se sirve como un significante ambiguo, simultáneamente intelectual e imaginario, arbitrario y natural. (BARTHES, 2009, p. 214). (Traducción nuestra)²¹

Así pues, el mito, como sistema, usa todas las formas de expresión del lenguaje para la difusión y la consolidación del discurso. De esta forma, el discurso mítico construye narrativas que son reproducidas a través del tiempo, y se

²¹ É sempre indispensável recordar que o mito é um sistema duplo, no qual se produz uma espécie de ubiquidade: o ponto de partida do mito é constituído pelo ponto final de um sentido. Para conservar uma metáfora espacial, cujo carácter aproximativo já sublinhei, diria que a significação do mito é constituída por uma espécie de torniquete incessante, que alterna o sentido do significante e a sua forma, uma linguagem-objeto e uma metalinguagem, uma consciência puramente significante e uma consciência puramente representativa; esta alternância é, de certo modo, condensada pelo conceito, que dela se serve como de um significante ambíguo, simultaneamente intelectual e imaginário, arbitrário e natural. (BARTHES, 2009, p. 214)

establecen como códigos que se difunden e incorporan a la matriz de los sistemas de comunicación y las redes de significación. Adicionalmente, dichas narrativas se presentan de manera cíclica, que evolucionan en el tiempo y el contexto como leyes universales que se organizan y se modelan a pesar de su contradictorio carácter cerrado. Por ello, “Una ley universal de ese mundo es la semejanza de todo con todo; la relación estructural organizadora básica es la relación de homeomorfismo” (LOTMAN, 1998, p. 18)

También, como discurso, al igual que los demás sistemas que interactúan en el espacio semiótico, el mito no hace de sus formas una estructura homogénea e inamovible. Sus discursos no existen de manera simultánea en el mismo contexto, ellos se renuevan y son transformados por y en el transcurso de la historia, de esta forma, perdurando en la memoria y en el sistema de sentido de un grupo social, por lo tanto “[...] Lejos o no, la mitología (forma del mito) solo puede tener un fundamento histórico, viendo que el mito es una narración escogida por la historia: no podría de ningún modo surgir de la naturaleza de las cosas” (BARTHES, 2009, p. 200). (Traducción nuestra)²².

Por lo cual, el mito deriva siempre en una forma del discurso que nace de las formas de significación que permite el lenguaje. Por lo cual, la forma que constituye y da continuidad al mito no es definido por el objeto o el fenómeno que lo gesta, él puede renovarse, resignificarse y renombrarse para dotarse de nuevas significaciones, logrando refrescar la estructura narrativa que sostiene y configura el grupo social de un discurso ideológico que sustituye, por imaginarios, los fenómenos y los objetos. De esta forma, “el mito se proyecta intelectualmente sobre el universo de los objetos y los sustituye por imágenes” (MELETINSKI, 1987, p. 49-50)(Traducción nuestra)²³; y, por otro lado:

²² [...] Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela História: não poderia de modo surgir da “natureza” das coisas. (BARTHES, 2009, p. 200)

²³O mito se projeta intelectualmente sobre o universo de objetos em imagens que o substituem (MELETINSKI, 1987, p. 49-50)

Análogamente, parece que cualquier proceso de gestación mental implica la misma distorsión violenta, el mismo alejarse de la realidad objetiva y de los datos inmediatos de la experiencia. Es que ningún proceso mental llega a captar la realidad misma, sino que, para poder representarla, para poder retenerla de algún modo, tiene que acudir al signo, al símbolo. Y todo simbolismo esconde en sí el estigma de la mediatez, lo que obliga a encubrir allí donde pretende manifestar. (CASSIRER, 1973, p. 12)

Por lo comentado hasta acá, y continuando con las ideas planteadas por BARTHES (2009), no se puede pensar el mito fuera de un concepto que restablece una cadena de causas y efectos, de motivaciones e intenciones. Si bien, el mito en su mismo no es totalmente abstracto, está lleno de situaciones que lo modelan, gracias a la historia que es obligada a implementarse en el mismo. Pues, la historia es la que da los elementos que permiten la denominación del mito, y lo que lo configura previamente como existencia, es así como este es determinado por una época. Por ello, el mito y sus prácticas segregan y delimitan quién está dentro y fuera del grupo social y de sus procesos normativos. Por eso “[...] no existe rigidez alguna en los conceptos míticos: estos pueden construirse, alterarse, deshacerse, desaparecer completamente” (BARTHES, 2009, p. 2012) (Traducción nuestra)²⁴.

De igual manera, “El mito es un sistema ideográfico puro en el cual las formas son motivadas aun por el concepto que representan, sin cubrir la totalidad representativa de ese concepto” (BARTHES, 2009, p. 219) (Traducción nuestra)²⁵. Por ello, el mito define parte de las condiciones que configuran el núcleo normativo y la “lengua natural” de una cultura. De esta manera, dicha lengua materna establece las relaciones y las dinámicas de un grupo social. Por última instancia, estas condiciones terminan definiendo las formas de identidad colectiva e individual al interior del universo sociocultural, delimitando los imaginarios del yo – nosotros y ellos – los otros.

²⁴ [...] não existir rigidez alguma nos conceitos míticos: podem construir-se, alterar-se, desfazer-se, desaparecer completamente (BARTHES, 2009, p. 212)

²⁵ O mito é um sistema ideográfico puro no qual as formas são ainda motivadas pelo conceito que representam, sem, no entanto, cobrir a totalidade representativa desse conceito. (BARTHES, 2009, p. 219)

Finalmente, el mito como sistema construye sus narraciones a partir de las expresiones orales, a pesar de que estas son una de las formas de difusión más fuertes y usadas a través del tiempo, pues, hay otras formas del lenguaje que representan, difunden y consolidan las narraciones. Aparecerán, entonces, las expresiones artísticas como la danza, la música, el teatro y las artes plásticas – visuales, que desde el principio de los tiempos constituyen dispositivos para la difusión y la consolidación de discursos gestados dentro del centro de la semiósfera como mito. Pues:

Esta narración es un mensaje. Puede, por esto, no ser oral; puede formarse por escrituras o representaciones: El discurso escrito, así como la fotografía, el cinema, el reportaje, los deportes, los espectáculos, la publicidad, todo eso puede servir de apoyo a la narración mítica. El mito no puede definirse por su objeto ni por su materia, pues cualquier materia puede ser arbitrariamente dotada de significación: la flecha es presentada para significar una provocación es también una narración. (BARTHES, 2009, p. 200)(Traducción nuestra)²⁶

Por lo tanto, el mito se manifiesta también a través del mundo de las imágenes que hacen parte de las expresiones simbólicas, consolidando así, el pensamiento mitológico. Pensamiento que transforma la realidad en metáfora al interior de la cultura que le es propia a un grupo humano, así lo expone MELETINSKI (1987) recuperando las ideas de Ernst Cassirer.

De esta manera, las narraciones del mito contribuyen a la consolidación de las ideas de identidad que hacen parte del centro de la semiósfera. Por esta razón, las ideas de identidad que nacen como naturales en la misma semiósfera son soportadas por el mito, contribuyendo a generar una serie de ideas sobre el origen y la condición que definen el grupo social. Por ello nos parece pertinente tratar ahora, las delimitaciones conceptuales en torno a la identidad, aquellas delimitaciones

²⁶ Esta fala é uma mensagem. Pode, portanto, não ser oral; pode ser formada por escritas ou representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de apoio à fala mítica. O mito não pode se definir pelo seu objeto nem pela sua matéria, pois qualquer matéria pode ser arbitrariamente dotada de significação: a flecha apresentada para significar uma provocação é também uma fala (Barthes, 2009, p. 200).

necesarias para construir la idea del mito de identidad y cómo estos se relacionan al momento de construir las narrativas visuales sobre los textos de la cultura. Para tal objeto, se tendrán en cuenta las ideas propuestas por el teórico ecuatoriano Bolívar Echeverría, en conversación con los postulados del Argentino Néstor García Canclini.

Así entonces, la identidad en términos generales puede entenderse como la apropiación individual o colectiva de los sistemas culturales que se encuentran al interior de un grupo social. Dichos sistemas se vinculan entre sí dentro de la semiósfera, y permiten delimitar las diferencias abstractas y simbólicas entre un grupo y otro, entre el yo y los otros. Por lo tanto, la identidad está del lado de las relaciones de intersubjetividad, pues, parten de las dinámicas y las relaciones determinadas por las formas de interacción específicas entre los actores de un grupo social con otros y con el mundo. Por ello, la identidad como concepto, puede ser enlazada dentro de un ejercicio de reflexión semiótico, ya que, la relación con las estructuras culturales es directa, y, finalmente, la identidad es el resultado de la interiorización de las formas simbólicas de la cultura.

Ahora bien, la identidad al nacer en el interior de los procesos de la cultura, propiamente del hombre, se hace inherente a un contexto social e histórico, por lo que los códigos y las estructuras que componen la identidad se configuran en tiempos y contextos determinados, difundidos a través de procesos y expresiones de la misma cultura. Es por eso, y siguiendo las ideas planteadas por (ECHEVERRÍA, 2010, p. 149), que podemos afirmar que, la identidad reside en un sistema de coherencia formal y transitoria en un sujeto histórico. Coherencia que se afirma mientras exista el juego dialéctico entre la consolidación y el cuestionamiento de las mismas, que, a su vez, corresponden a lo que dura el proceso de cristalización y disolución, en el cual ella está sumergida y no en la vigencia sustancial de un núcleo cultural puro y auténtico, cargado de características de “uso y de costumbres”. De esta manera la identidad es:

Vista como una coherencia formal y transitoria del sujeto, la identidad de éste sólo puede concebirse como un acontecer, como

un proceso de metamorfosis, de transmigración de una forma que sólo puede afirmarse si lo hace cada vez en una sustancia diferente, siendo ella cada vez otra sin dejar de ser la misma. La identidad sólo puede ser tal si en ella se da una dinámica que, al llevarla de una de-substancialización a una re-substancialización, la obliga a atravesar por el riesgo de perderse a sí misma, enfrentándola con la novedad de la situación y llevándola a competir con otras identidades concurrentes. (ECHEVERRÍA, 2010, p. 149-150)

A pesar, de entenderse que, la identidad es una estructura orgánica y mutable de la cultura, al interior de los grupos sociales hay una necesidad de configurar una serie de discursos que apuntalan a la idea de un origen sobre la identidad particular. De esta manera, las formas que expresan la identidad cultural aparecen reflejadas en objetos y experiencias propias de un colectivo que, a su vez, son apropiadas por el individuo al asociarlas a un pasado histórico. Así, puede observarse que la primera forma de identidad que practicaron los pueblos primitivos fue la identidad totémica; posteriormente, la vida sedentaria obligó al hombre a desarrollar artículos, prácticas y rituales para el consumo y la construcción de formas simbólicas que dan paso al sistema cultural, tal y como lo expone ROJAS DE ROJAS (2004, p. 491). A su vez, la idea de un momento originario que funda la identidad de un grupo está directamente vinculado a los sistemas de significación de un grupo particular.

Sin embargo, los discursos que componen las narraciones identitarias durante mucho tiempo, se posan sobre momentos que han estado asociados a una serie de prácticas de segregación y racismos contradiciendo, conflictuando y negando que la identidad sociocultural actual es el resultado de la conjunción de muchas versiones y de muchos grupos sociales en el tiempo, por lo que, debe entenderse la identidad, como resultado de distintos procesos históricos y sociales. Por el contrario, y para sorpresa de muchos, la idea de identidad que se continúa edificando y difundiendo inventa sus raíces raciales o “de sangre” para la constitución de las naciones, es por ello que:

La hipótesis de un momento originario o “fundador de identidad”, lejos de caer ineluctablemente en definiciones substancializadoras o sustantivadoras de la identidad social, lleva más bien, si es

planteada de esta manera, a no “conceder callando” ante ese tipo de definiciones, sino a combatirlas frontalmente. (ECHEVERRÍA, 2010, p. 151)

Se comprende entonces que, la identidad del sujeto es en sí misma proteica²⁷, en la cual se hallan muchas identidades divergentes que a veces se encuentran en conflicto entre sí – entre las que se eligen y las que combinan en sus metamorfosis que lo reclaman según las circunstancias, y se unifican en torno a una de ellas integrándose. Por lo tanto, la identidad de un grupo social o de una persona no es posible definirse simplemente por un conjunto de rasgos distintos, pues, estos son solo huellas - muchas veces engañosas- de episodios y experiencias en los que existen ciertos intercambios recíprocos e intersubjetivos, los cuales, los constituyen y los reactualizan, como elementos formales que se concretan en un sujeto singular y, en una situación única como lo plantea ECHEVERRÍA (2009).

Del mismo modo:

La identidad actual de un sujeto - sea privado o colectivo - es, así, la que le viene del compromiso en cada caso principal y dominante en torno al cual se define la red de reciprocidades en la que se desenvuelve su existencia concreta; red de interacciones en la que los otros con los que el sujeto tiene que ver en su elección de un futuro no son sólo los que se encuentran *hic et nunc* efectivamente, sino también todos esos otros, de presencia virtual, que se hallan objetivados en el mundo de la vida y que lo comprometen ineludiblemente con el pasado. (ECHEVERRÍA, 2010, p. 152)

Si la identidad, es un conjunto de elementos que son reproducidos en un contexto social que participan en la transformación y consolidación de la identidad del sujeto social, entonces, los códigos que hacen parte del sistema son reproducidos a través de las formas de sociabilidad, que usa dispositivos del lenguaje como los productos de la cultura²⁸. Por ello, el proceso de selección,

²⁷ Se entiende el termino proteica como aquello que cambia de forma o de ideas, según definición de la RAE.

²⁸ Se entiende por productos de la cultura todas aquellas expresiones que hacen parte del sistema semiótico de un grupo social y que, se configuran en las formas de la lengua y en los artefactos que las reproducen como la oralidad, los productos y las prácticas artísticas, las formas visuales, la publicidad, las prácticas y los rituales sociales, que le son propios a un grupo humano y que son analizados como fenómenos por BARTHES (2009), GARCÍA CANCLINI (1989), ECHEVERRÍA (2009; 2010) y LOTMAN (1998; 2000; 2019).

delimitación y consolidación de los códigos que estructuran las matrices de la identidad están inevitablemente asociadas a las formas políticas de un grupo humano y responden a situaciones determinadas, por ello:

En el momento extraordinario, la subcodificación concreta del “código general” del comportamiento humano, que lo individúa o identifica en una situación determinada, y, en cierta medida, el código mismo, entran a ser re-formulados o re-configurados en la práctica, son tratados de una manera que desata la virulencia en la función meta-sémica y metalingüística de la vida como un proceso comunicativo. En el momento de la rutina, en cambio, el uso que se hace de ellos es completamente respetuoso de su autoridad, concentrado en cualquier otra de las funciones comunicativas menos en la autorreflexiva o autocrítica. (ECHEVERRÍA, 2010, p. 157-158)

A su vez, el tiempo que le es cotidiano al proceso de reproducción social de los elementos de identidad, gravita, simultánea o sucesivamente, entre un tiempo vertiginoso y pausado. Dos temporalidades disímbolas que configuran una temporalidad real propia de la secuencia repetitiva del tiempo rutinario o “profano”, y una temporalidad imaginaria, propia del ritmo inventivo que mimetiza el tiempo y la acción extraordinaria o “sagrada”.

Por ello:

En el momento de la rutina, la dimensión cultural se encuentra en estado inerte, es un hecho cultural. La subcodificación del código está “en automático”, en el grado mínimo de su cultivo. En el momento de ruptura, en cambio, este cultivo entra en acción, se vuelve especialmente enfático. En la preparación rutinaria de los alimentos, su sabor peculiar se cultiva de todas maneras; en cambio, en la preparación festiva de los mismos su sabor es el resultado de una “puesta en crisis” de la receta tradicional para alcanzarlo, de una reactualización de la misma para una ocasión especial. Dos momentos o dos modalidades de la misma dimensión cultural, la una repetitiva o ingenua, la otra creativa o crítica. Cuando hablamos de una actividad propiamente cultural hacemos referencia justamente a esta realización de la dimensión cultural en la que se encuentra resaltado el movimiento metasémico, “reflexivo” o autocrítico que la caracteriza. (ECHEVERRÍA, 2010, p. 168)

Ahora, cuando hablamos de cultura, y, por ende, de las identidades que le son propias a los tiempos contemporáneos, es indispensable comprender que, en

la actualidad no se vive solo una deconstrucción de las “culturas y las identidades tradicionales”, que implica el sometimiento de las “culturas populares” y la imposición de la identidad de las naciones imperialistas sobre la de los países sometidos, sino que se trata de un largo proceso de “revolución cultural”, de una situación crítica que muestra dos aspectos aparentemente incompatibles entre sí.

Ahora bien, las estructuras que constituyen la semiósfera a través del proceso histórico social se encuentran en constante tensión, pues, por un lado, tendremos las “formas culturales” que se transmiten de generación en generación mediante referentes simbólicos, los cuales en otros tiempos hacían parte de las matrices identitarias, pero que ahora han perdido su justificación, quedándose sin piso para levantarse. Y por otro lado, el mundo moderno aprovechó el nuevo fundamento técnico y civilizatorio de la vida social, para establecer una nueva matriz que continua aferrada a aquellas formas arcaicas y hegemónicas (sustentadas en los mitos originarios), obstruyendo la dinámica propia de las mismas y negándoles la oportunidad histórica que necesita para transmutarse, mezclarse y regenerarse sobre nuevas bases técnicas y civilizatorias, tal como lo plantea ECHEVERRÍA (2010, p. 40).

De esta manera, la identidad social actual se estructura sobre los imaginarios políticos y nacionalistas. Por lo cual, se puede comprender el patrimonio construido por la tendencia de la ocupación del territorio y la formación de colecciones como aquello que constituye la identidad cultural en la actualidad. De esta manera, “Tener una *identidad* sería, ante todo, tener un país, una ciudad o un barrio, una *entidad* donde todo lo compartido por los que habitan ese lugar se vuelve idéntico o intercambiable” (GARCÍA CANCLINI , 1989, p. 177). Por esta razón, las formas que consolidan el conjunto de formas simbólicas asignadas a fenómenos y objetos son fundamentales dentro de la resignificación y el reconocimiento de las múltiples identidades que, convergen en la identidad social de cualquier cultura contemporánea, especialmente en las que competen a los pueblos latinoamericanos.

Ahora bien, en lo que corresponde a los grupos sociales que ocuparon el territorio antioqueño de Colombia, el mito de identidad (tal y como se expuso en la introducción) está soportado sobre un mito de origen que se entiende hasta hoy como la existencia de una “raza antioqueña”. Mito de identidad que basa sus principios en las formas idealizadas, y con la mirada puesta sobre imaginarios y referentes euro centristas. Es importante observar que, las ideas que sustentan el mito de origen de la región antioqueña han permeado la identidad colombiana en las últimas dos décadas.

A pesar de que, las ideas de identidad hegemónica persisten, el sincretismo y la diversidad sociocultural son características innegables, tanto del pueblo colombiano como del antioqueño. Por lo cual, la sociedad nacional y regional es el resultado del encuentro de varias semiósferas, las cuales, se entrelazan capa a capa sobre una matriz simbólica que brindan al grupo, sociocultural, una pluralidad hace más de cien años.

Ahora bien, teniendo en cuenta todos los conceptos anteriores, y analizados a través de una revisión teórica, pasaremos a exponer algunas reflexiones sobre el mito y la identidad, analizadas a través de la revisión teórica y puesta en conversación con las herramientas de análisis de la semiótica de la cultura.

2.2.1. Mito e identidad sociocultural

A través de diferentes estudios e investigaciones que anteceden a la nuestra, se pueden encontrar varias reflexiones, en las cuales se analizan las relaciones establecidas entre la idea de mito e identidad en un grupo social. Reflexiones que posan su mirada en las formas de expresión y la transformación de los sistemas simbólicos que constituyen estos dos conceptos.

Tal y como puede leerse en las reflexiones sobre la construcción de la imagen de la mujer colombiana en la década de 1990 realizada por Angela Liliana Dotor Robayo, se han aplicado los conceptos trabajados por LOTMAN (1998; 2000; 2019), en torno a la idea de la semiósfera y los textos que componen la cultura. Así, la

autora analizó cómo, en el auge del fenómeno del narcotráfico en Colombia, hay una resignificación del vestuario femenino, lo que construyó otras formas de identidad que se han mitificado en el tiempo. Del mismo modo, la investigadora bogotana profundizó el estudio de la imagen publicitaria dentro de los contextos históricos y sociales de la década de 1990, contrastado con el periodo anterior, lo que permitió encontrar relaciones e identificar la matriz simbólica que constituyó la cultura narco. Una cultura que, a través de los textos, objetos, modos y expresiones, produjeron imaginarios de poder que influenciaron y transformaron una parte de la sociedad colombiana hacia una sociedad productora de una narcoestética DOTOR ROBAYO (2021, p. 65).

Por otra parte, DOTOR ROBAYO (2021) reconoció que el vestido expone narraciones históricas, culturales y sociales, lo que constituye una forma de lenguaje susceptible a ser leído, traducido e interpretado como un “texto cultural” en términos del semiólogo Iuri Lotman. De esta forma, realizó un análisis semiótico del discurso de la imagen que buscó comprender las relaciones entre el vestido, el cuerpo y el contexto de conflicto narco de la década de 1990. Así, ella identificó la reflexión que da cuenta de que de la relación entre el sujeto y el objeto de la cultura surge una subjetividad de lo femenino y la imagen de una mujer altamente erotizada, a través de las narraciones expuestas por las imágenes. Finalmente, dichas imágenes contribuyeron al movimiento de los sistemas simbólicos al interior de la macro semiósfera colombiana, entendida desde lo narco, como una “narco semiósfera” como lo presenta la autora, dentro de la cual se producen diferentes textos, que representan e identifican dicha cultura.

Por su parte, RIOS (2020) estudió las formas en que se presentan los discursos políticos en el contexto actual, por medio de un análisis de conceptos como el de modelización del mundo y el de la semiósfera, junto a instrumentos de comprensión que son abiertos por la semiótica de la cultura y permitieron nuevas miradas sociales.

De esta manera, el autor vio en estas ideas una forma de ir más allá de la mera descripción de los procesos semióticos y avanzar en el sentido que apunta la propuesta de GREIMAS (1917; 1922). Además, Félix J. Rios trató de profundizar sobre las formas de comprensión en cuanto a los procesos de configuración de las estructuras significantes, por medio del reconocimiento de los factores de la cultura que entrecruzan los discursos políticos y las funciones de las instituciones. Del mismo modo, los discursos y sus funciones modelan los valores de consumo social, y, a su vez, estos son determinados y están permeados por las dinámicas de interacción socioculturales. En consecuencia, dichos valores serán utilizados y dinamizados por los diferentes actores que edifican el discurso político sobre estructuras de significación, que terminan por vincularse a los mitos y las identidades políticas tradicionales.

Así mismo, BETANCOURT RUIZ (2020) hizo uso de la propuesta del teórico ruso para plantear un análisis sobre cómo se construye y se reconfigura la idea de identidad a través de la edificación y la consolidación de la marca de territorio como imagen de mediación entre lo tuyo, el tú y el nosotros en la sociedad contemporánea, y el impacto de las imágenes visuales que representan la identidad colombiana. El proceso implicó una revisión y un análisis de la identidad en la lógica de la imagen y los imaginarios como constructores sociales, acción que le permitió reconsiderar, reconocer y potenciar el valor social de la imagen visual como mediadora y productora de identidad.

De igual manera, a la autora le fue posible identificar que la representación que constituye la identidad se construye por medio de una cadena de negociaciones entre diferentes dimensiones. Estas cadenas dan como resultado una serie de imágenes que expresan las diferencias y el pluralismo de la identidad. Por esto, ella plantea la necesidad de comprender los imaginarios urbanos y las estructuras de sentido, pues constituyen una armazón que permite entender las formas complejas de apropiación, resignificación y consolidación de identidades nacionales. Ya que, los imaginarios se posan sobre las diferentes estructuras de sentido que componen la identidad, la cual gesta elementos desde un centro, pero que al pasar el tiempo

es permeada por el intercambio con otros sistemas de sentido. Así, la profesora BETANCOURT RUIZ concluyó que, la construcción de lo que somos, en el contexto colombiano específicamente, usualmente corresponde a nociones de identidad importadas y formadas en otros contextos.

Finalmente, en relación con el mito como metalenguaje dentro de las representaciones visuales, difundidas masivamente con el objetivo de tejer imaginarios de identidad, encontramos la reflexión de NAVARRO OLTRA Y SENÍS FERNÁNDEZ (2012; 2019) en la comunicación publicada en “*Projectes nacionals, identitats i relacions*” Cataluña discutieron acerca de cómo los sellos postales fueron usados para construir imaginarios culturales durante el franquismo. Los autores trabajaron sobre la idea del mito planteada por Roland Barthes, frente a cómo los fenómenos de expresión cultural, incluido el arte, pueden convertirse en mito y servir como herramienta de difusión de ideas identitarias que, en muchos casos son reinterpretados, lo que deja de lado aspectos importantes del discurso visual. De esta forma, los teóricos catalanes usaron elementos propuestos por la semiótica de la cultura para identificar cómo funciona el mito en la imagen que promueve el dispositivo del sello postal, el cual contiene fragmentos de personajes del arte español como Francisco de Goya, y fueron usados, contradictoriamente, para difundir y reafirmar imaginarios culturales en la época del franquismo. Así los autores concluyen:

Sin embargo, al mismo tiempo, la consolidación de los mitos a través de los sellos no radica tan solo en aparecer o no aparecer en ellos. Como hemos visto en el caso de Goya, aparecer mucho no siempre significa aparecer completo. Aunque este es conmemorado muchas veces a lo largo del franquismo, se dejan de lado los aspectos más problemáticos de su obra. He aquí un caso paradigmático de la deformación y la simplificación que siempre trae consigo la mitificación artística, ya sea en un sentido positivo o negativo. Al fin y al cabo, un mito de difusión de imágenes, aporta su pequeño tamaño a ese proceso. Su poder es inversamente proporcional a su tamaño. (NAVARRO OLTRA e SENÍS FERNÁNDEZ, 2012 - 2019, p. 262)

2.2.2. *El arte como texto semiótico*

El arte y sus expresiones son producto de la cultura, por ello pueden ser entendidos como textos culturales según la semiótica de LOTMAN (2000). Por lo tanto, las formas artísticas son dispositivos que poseen una estructura de significado determinada y fragmentada, las cuales se pueden leer y reflexionar con el objetivo de visualizar cómo funcionan las dinámicas sociales y los sistemas de sentido dentro de una cultura. De esta manera, cualquier producto artístico o comunicativo puede servir como objeto de análisis para entender cómo se configuran, se arraigan o se resignifican los imaginarios culturales de un grupo social, por ello son susceptibles de ser estudiados por medio de elementos que propone la semiótica de la cultura. Como puede observarse en el trabajo de reflexión que realizaron Claudia Gabriela García Reyes y Francisco Javier Ponce Martínez, en el análisis semiótico que hacen sobre la obra “*Opus 123*” de la escritora mexicana Inés Arredondo. Dentro del análisis, los autores abordaron el texto siguiendo las categorías semióticas propuestas por LOTMAN (1998) en torno a la semiósfera y la frontera. Al mismo tiempo, ellos retomaron conceptos como disidencia sexual y las ideas que giran en torno a la memoria transgeneracional en los actores del texto.

En ese sentido, el texto permite reflexionar cómo se establecen los parámetros de marginalidad que excluirán a ciertos actores sociales por no cumplir con las normativas socioculturales del grupo al que pertenecen. Así, la ciudad en la que se desarrolla la historia, es pensada como una semiósfera LOTMAN (2019), cuyo centro se compone de una serie de reglas y conductas conservadoras, arraigadas sobre los principios de la fe católica. Así, dichas pautas determinan, de manera general, la personalidad de los personajes que interactúan en la historia, cuyo contexto es el México de finales del siglo XIX.

Desde ese punto, los autores reconocen en el estudio del texto que, dentro de toda semiósfera existen mecanismos de autoorganización, los cuales llevan a las comunidades a autodescribirse, convirtiéndose con el tiempo, en elementos que son el principio fundamental para generar cambios en las dinámicas socioculturales. De esta manera, la reflexión evidencia que los cambios sobre la cultura se inician

en la periferia de la semiósfera y repercuten en su centro, tal como se señala al interior de la semiótica propuesta por LOTMAN (1998)

En la misma línea aparecen las reflexiones que realizó el profesor Mauro Jiménez, donde vincula los conceptos propuestos por la semiótica de la cultura y los estudios de la cultura. Desde allí, el autor propuso expandir el estudio de la literatura más allá de los elementos formales, para reconocer en ellos estructuras de sentido y formas de la cultura. De esta manera, él expuso una serie de conversaciones con los planteamientos de los semióticos Roland Barthes y Umberto Eco (1932 -2016), quiénes a partir del año 1970 implementaron un modo de análisis sobre los signos culturales, evitando concentrarse exclusivamente en el signo literario. Así, el autor concluye: “Los Estudios Culturales vistos desde este marco teórico representan la progresiva apertura del método analítico hacia cuestiones externas al signo literario desde una perspectiva ideológica propia de la sospecha marxista” (JIMINEZ , 2015, p. 227)

A partir de aquí, se evidencia entonces que, otras textualidades existen, y son susceptibles de ser estudiadas y analizadas desde la perspectiva de la semiótica de la cultura, pues, su contenido propone problemáticas socioculturales que sobrepasan las estructuras formales. Como el análisis semiótico de la película de “*Dios y el Diablo en tierra del sol (1964)*” del director Glauber Rocha, elaborado por Ana Luiza Valverde da Silva y Almudena Escribá Maroto. Un análisis que se enfocó en una serie de reflexiones sobre las dualidades simbólicas, y tiene como base pensar semióticamente el discurso fílmico y la manera como el director construyó los espacios simbólicos. De esta forma, el análisis transmite una posición crítica frente a la situación y las problemáticas sociales en que se ven envueltos los brasileros en la época de la dictadura militar. Así, las autoras identificaron que la película expone unas problemáticas simbólicas en torno al folclore, la religión y la política brasileira, narrados a través de elementos que se configuran dentro de esta cultura y le son propios.

Por lo tanto, las autoras tomaron como referentes teóricos las ideas planteadas por Iuri Lotman, Michael Foucault (1926-1984), Mijaíl Bajtín (1895- 1975) y Umberto Eco, para el estudio, en un ejercicio en el cual se propusieron cuatro variables problemáticas desde la perspectiva semiótica. Dichas variables se presentaron así: primero, la semiótica y los modelos clarificativos del espacio, dentro de los cuales reconocieron la idea de semiósfera de LOTMAN (1998); segundo, el discurso de lo real/irreal y la manipulación; tercero, frontera y conflicto/caos; y, por último, poder y promiscuidad. Finalmente, el análisis evidenció que, el director reconoció las estructuras simbólicas que configuran los espacios y las diferencias sociales, pues cada uno de estos contenían su propia semiótica y juntos forman la semiósfera que el director retrató como el caos, tal como lo exponen las autoras.

Por su parte, Norma Angélica Ávila Meléndez retomó la idea sobre el texto que propone LOTMAN (1998), la cual considera clave para reconocer la dimensión comunicativa de lo museal, con el fin de revisar las prácticas institucionales. Para tal objetivo, la investigadora tomó como caso de estudio el Museo de Arte Moderno (MAM) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de la Ciudad de México. A partir de esto, la autora establece la relación entre la museología y los procesos de comunicación, con lo cual se propuso realizar la reflexión desde la perspectiva teórica que ofrece la semiótica de la cultura. De esta manera, Ávila Meléndez reconoció, dentro de las categorías de análisis semiótico que propone Lotman (2000), una herramienta importante para pensar el museo como un enorme texto, donde el ejercicio museal formula otras perspectivas de trabajo. Así, ella considera este texto como una producción espacial y conceptual que otorga a los objetos de museo una realidad cultural específica, que difiere del contexto original, permitiendo a los espectadores generar múltiples estructuras de sentido a partir de la interacción con la documentación, la puesta en escena y la curaduría. Estas variables son analizadas a partir de los conceptos de texto y semiósfera expuestos por LOTMAN (1998; 2000).

2.2.3. El texto cultural y el retrato como referente cultural

A partir de lo expuesto, hasta el momento, podemos afirmar que, el mito que se gesta sobre los imaginarios de identidad de un grupo social y se expande por diferentes textos de la cultura. De esta manera, los textos culturales LOTMAN (2019) se presentan como una forma de organizar los procesos de identidad históricos. Por ello, podemos hablar del arte como uno de los textos culturales más usados para reconocer procesos históricos, sociales y simbólicos de una sociedad.

De esta manera, las artes como manifestaciones de la cultura sirvieron como dispositivo de difusión y consolidación de los sistemas socioculturales, es por ello que, desde la lectura de LOTMAN (1998), se puede decir que el arte es una de las formas de conocimiento de la vida, pues desde tiempos atrás la necesidad de las expresiones artísticas es asociada a la necesidad de saber, lo que se traduce en una lucha por la verdad que es necesaria para la humanidad. Así pues, el arte y sus manifestaciones se convierten en insumos esenciales para reconocer, difundir o contradecir las ideas que, sobre la identidad social existen. Ahora bien, el retrato es uno de los productos que contienen una carga simbólica significativa, entre todas las expresiones, en el contexto de lo visual.

Por ello, el retrato es uno de los géneros artísticos más comunes desde los tiempos antiguos, este funciona como una forma de reconocimiento y de memoria de las personas dentro de la sociedad. Por lo tanto, hace parte de las formas de expresión dentro de los sistemas de representación de la cultura más usados. Particularmente, el retrato pictórico se presenta como uno de los géneros más “naturales”, por lo cual y según las ideas LOTMAN (2000), el retrato como texto cultural no necesita de una fundamentación teórica, ya que antes de la invención de la fotografía, el retrato pictórico cumplía la función que le es asignada a esta a mediados del siglo XIX. Posterior a la difusión y popularización de la práctica fotográfica, se asocia la función del retrato con la fotografía, pues los objetos de ambos son reflejo del rostro y del ser humano. Así:

[...] habremos agotado las cuestiones fundamentales que nos vienen involuntariamente a la mente cuando empezamos a reflexionar sobre este género de la pintura. Lo que se dice sobre la “enigmaticidad” y la “incomprensibilidad” de las funciones del retrato en la cultura parece inventado. Entre tanto, sin quedar amedrentados por las objeciones de ese género, nos atrevemos a afirmar que el retrato conforma plenamente una verdad general cuanto más comprensible, tanto más incomprensible. (LOTMAN, 2000, p. 23)

De igual manera, el retrato pictórico se anticipa a la función que la fotografía desempeña como un testimonio documental de la autenticidad del hombre y sus formas de representación imaginal. Él actúa como una huella en la que se carga todo aquello que le es propio a quien representa, sustituyendo a la persona y designándole características simbólicas de ella misma. De esta forma, la persona retratada se convierte en algo separable del hombre representado y que no se separa de él al mismo tiempo, no separable, en el sentido que, no puede alejarse de su ser representado, ligándolo a las ideas que aparecen en el contexto de la mitología de las culturas. Así se lee:

Por una parte, es como si el retrato anticipara la función de la fotografía: desempeña el papel de un testimonio documental de la autenticidad del hombre y de su representación imaginal [*izobrazheniia*]. En esta función se halla a la misma altura que la huella del pulgar que el hombre analfabeto pone sobre un documento. El más antiguo retrato — la huella del pulgar en la arcilla — ya muestra una doble función inicial: funciona no sólo como algo que sustituye a la persona (o que la *designa*), sino también como esa persona misma, es decir, es al mismo tiempo algo separable del hombre y algo no separable de él, no separable en el sentido en que no es separable del hombre su pierna o su cabeza²⁹. (LOTMAN, 2000, p. 24)

Es así, como la imagen proyectada en el retrato es la idea de una presencia que le es propia a un lenguaje y a un imaginario, allí oscilan el objeto del signo (el sujeto) y el signo mismo (la representación), como elementos esenciales del retrato en tanto objeto y texto. Por ello, la identificación de la persona como ella misma en

²⁹ La huella como parte inalienable del hombre pudo ser material de diversas manipulaciones mágicas de hechicería. Cuando el hechicero *sacaba una huella*, se apoderaba de una parte del hombre, sino de todo el hombre con arreglo a la ley mitológica de *pars pro toto*. Los etnógrafos han señalado más de una vez que el tomar fotos provocaba conciencia. A esto mismo está ligada toda la esfera de las ideas mitológicas, de hechicería, sobre el espejo. (LOTMAN, 2000, p. 24).

el reflejo se asocia a la semejanza entre la representación y el objeto que es representado. Sin embargo, la identificación es determinada no solo por el hecho del parecido, sino también por el reconocimiento de ese parecido en y con determinado contexto cultural LOTMAN (2000, p. 25). Al mismo tiempo, el reconocimiento de un fenómeno como similar a otro, se determina por si los elementos que son exhibidos son o no reconocidos como existentes y poseedores de significado dentro de la memoria del lenguaje. Es en la analogía del lenguaje donde reside la relación directa del retrato como representación sobre las matrices de comunicación del sistema semiótico de un grupo sociocultural.

Así, el retrato como parte del sistema de significación es parte de una cultura que determina y de ella saca su función. Por ello, “el retrato en su función actual es un fruto de la cultura europea de la Edad Moderna con su idea de valor de lo individual en el hombre, sino que se realiza a través de él y en él” (LOTMAN, 2000, p. 26)³⁰. Los retratos como expresiones de la cultura actual se componen a partir de dos corporalidades, por una parte, de lo corporal como real, y por otra, compuesto de lo ideal. De este modo, los componentes básicos del retrato actual son generados dentro del sistema de valores culturales, que se aniquilan entre el proceso de identificación de lo ideal y lo real. Es por esto que:

El retrato se halla en el medio entre el reflejo y el rostro creado y no hecho por la mano del hombre. A diferencia del reflejo especular, al retrato se le pueden aplicar dos preguntas: en primer lugar, quién está reflejado, y, en segundo lugar, quién reflejaba. Esto hace posible el planteamiento de dos preguntas más: qué idea enuncia con su rostro el hombre representado y qué idea expresó con su representación el artista. La intersección de esas dos diferentes ideas le da al retrato un espacio con volumen. De ahí la posibilidad de oscilaciones entre el retrato glorificación y la caricatura. Esto último es particularmente perceptible cuando las dos ideas del retrato entran en relaciones de conflicto: por ejemplo, la expresión solemne, desde el punto de vista de la persona representada,

³⁰ Señalaremos que la tradición sacra fue solamente una de las fuentes de que se nutrió el naciente retrato, la otra tradición era diametralmente opuesta a ella. Estaba orientada no a la apariencia del Hombre Dios, sino a la necesidad real (que en el futuro lejano recibió su reflejo en el arte de la fotografía) de escaparse del torrente de la vida y fijar siquiera por un instante la fisonomía de la persona individual. Esta tarea misma exigía un viraje radical con respecto a la individualidad. (LOTMAN, 2000, p. 26).

parece risible u horrible desde el punto de vista del espectador.
(LOTMAN, 2000, p. 36)

De esta manera, los elementos que, sobre el rostro son expuestos en el retrato como género convergen diferentes posibilidades de revelación de la esencia del hombre como sujeto social, a través de los medios de composición que son asignadas a las narrativas dentro de él. En este sentido, el retrato no funciona solo como un documento en el cual se imprime la apariencia de tal o cual persona, sino también funciona como huella del lenguaje cultural de una época y de la personalidad de su creador. Por ejemplo:

La pintura del siglo XVIII afirmó dos estereotipos del retrato. Uno de ellos, que se basaba en un elaborado ritual genérico, destacaba en el hombre lo esencial estatal, elevada y solemne. Tal retrato exigía una esmerada observación de todo el ritual de órdenes, rangos y uniformes. Era como si éstos simbolizaran la función estatal de la persona que era representada; además, precisamente esa función encarnaba el principal sentido de la personalidad [...]

[...] En desarrollo ulterior de la pintura retratista, por una parte, conduce a un aumento de la atención que se presenta a la caracterización psicológica, por ejemplo, en Borovikovski, y, por otra, a que los accesorios de la vida cotidiana, domésticos, desplacen los accesorios solemnes oficiales. (LOTMAN, 2000, p. 38)

Por otro lado, el amplio espacio de la pintura retratista que se genera en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX garantizó la libertad de interpretación de la naturaleza interna del hombre y de lo humano. Por ello, la caricatura y otros tipos de interpretación de la apariencia del sujeto social se gestará como otras formas del retrato, tanto en el contexto de las artes visuales como las que corresponden a las literarias.

Así pues, es como si el retrato uniera en su interior «lo mismo» y «lo otro». El retrato se halla en la intersección, metafóricamente hablando, de tres vías culturales. Uno de sus caminos está ligado a las estilizaciones a que es sometido el rostro humano, que representa a la Naturaleza: la exigencia de parecido, lo que hace reconocer en el retrato al hombre. En segundo lugar, la exigencia de la moda, es decir, de los cambios a que es sometida la apariencia real del hombre bajo la acción de determinada influencia cultural. Y, en tercer lugar, la exigencia de seguir las leyes estéticas de la pintura (las lecturas de sentido a que el objeto es sometido bajo el

pincel del artista, por una parte, y bajo la influencia de la estética de los códigos culturales del auditorio, por otra). (LOTMAN, 2000, p. 42)

Pareciera entonces que, el retrato se convierte en un doble espejo a través del tiempo, donde el arte se refleja en la vida y la vida se refleja en el arte. En un juego donde no solo se intercambian los reflejos, sino también las realidades. Por lo que:

Desde una posición, la realidad con respecto al arte es lo dado objetivamente; desde otra, esa función es desempeñada por el arte, mientras la realidad es un reflejo en el reflejo. A esto hay que añadir que el juego entre la pintura y el objeto no es más que una parte de otros espejos. (LOTMAN, 2000, p. 42)

Finalmente, y recuperando las ideas planteadas por Iuri Lotman hasta ahora, podemos comprender que, el retrato se presenta hoy como en la antigüedad como el género más simple y refinado del arte. Así como en antaño donde a la estatua se le quitaba todo lo secundario al mármol, el retrato como una estatua de la Edad Moderna se libera de todo aquello que es traído de afuera para él. Quedando lo principal: el retrato en el retrato, resultando el rostro humano como lo más esencial del hombre en el contexto de una cultura.

2.3. La relación entre arte y medicina

Muchos autores han reconocido la relación que existe entre el arte y la medicina, en particular con las artes plásticas o visuales. Así, la producción artística ha permeado de manera significativa la medicina desde varios espacios, desde la edad media hasta la actualidad. De esta manera, la ilustración científica se convirtió en una práctica fundamental para documentar los conocimientos científicos particulares de la práctica de la medicina, y las maneras en que se construyen las ideas sobre el cuerpo, la enfermedad y la sanidad.

De esta manera, se evidencia que, en la historia del arte y la medicina converge la capacidad de observación y descripción en la figura del médico y el artista, por ejemplo, en la representación sobre la anatomía que hacen las obras de Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Alberto Durero y otros artistas del renacimiento.

Quienes para estudiar las formas de lo humano practicaron la disección de cadáveres con el acompañamiento de médicos en muchas ocasiones, como en el caso de Da Vinci y el médico Marco Antonio Della Torre. Esta sociedad dejó a través de su trabajo muchos dibujos anatómicos con alta grado de exactitud, tal y como puede leerse en (BARATA CARDOSO, ESTRADA GARZÓN e FRANCO BARATA, 2021, p. 104). Gracias a ellos “[...] Este conocimiento anatómico fue el motor de las ciencias médicas, en general, y de la cirugía y anatomía, en particular” (García Guerrero, 2012, p. 25). Por lo que,

No se puede entender el avance en esta época de las ciencias, en general, y de la anatomía, en particular, sin tener en cuenta los conceptos humanistas que guiaron los pasos de los pensadores renacentistas, y entre ellos a los artistas, cuyas inquietudes fueron motor esencial de cambio. La nueva relación con la naturaleza, que respondía a una visión racionalista de la ciencia, y el hecho de situar al hombre como medida de todas las cosas, exigieron al artista una formación científica que le permitiría liberarse de las pesadas cadenas que lo habían mantenido anclado en el oscurantismo medieval. La búsqueda de la representación de la belleza ideal, de acuerdo a los cánones clásicos, trajo consigo el interés por la perfección física, lo cual estimuló la creación de nuevos estudios anatómicos que aportarían importantes avances a la medicina. (GARCÍA GUERRERO , 2012, p. 27)

Así, la producción artística se configuró como un documento visual que permitió y permite el estudio de la historia de la medicina. Adicionalmente, los productos visuales que nacen de la práctica médica, desde su ilustración hasta sus imágenes, contribuirán a la construcción de la cultura visual. Una cultura que proveerá las imágenes para alimentar el soporte documental de la sociología y la antropología médica, tal como funciona en la fotografía antropológica, médica o psiquiátrica.

Ahora bien, la medicina y sus imágenes servirán para el desarrollo de poéticas que, en una primera instancia servirán para construir narrativas sobre el cuerpo y explorar ideas sobre los arquetipos de belleza. A su vez, el arte contemporáneo propone reflexiones sobre los imaginarios de enfermedad, de corporalidad y de lo femenino entre otras. Estas son reflexiones, donde el cuerpo se usa como mediador para pensar conceptos e ideas construidas desde la

medicina. De esta forma, dichas construcciones configuran un marco que refuerza el poder de la ciencia médica como parte de las estructuras políticas y sociales. Pues:

[...], el marco de medicalización enfatiza que el poder de los médicos para definir la enfermedad y monopolizar la provisión de tratamiento es el resultado de un proceso político. Destaca las formas en que las construcciones de la realidad de la medicina se materializan en la estructura de poder de cualquier período histórico dado. (KOHLER RIESSMAN, 1992, p. 49). (Traducción nuestra)³¹

Finalmente, la relación entre las artes visuales y la medicina se presenta desde varias aristas a través del tiempo, pero, para el desarrollo de esta tesis delimitaremos las ideas que se presentan desde la cultura visual que se configuran al interior de la medicina y las formas de la poética que nacen desde los aportes formales y conceptuales de la medicina. De este modo, nos permiten pensar las poéticas inspiradas e influenciadas por la medicina como formas de manifestación de la cultura, por lo cual pueden ser analizadas desde la semiótica de la cultura.

2.3.1. Artes plásticas – visuales, cultura visual y medicina

Las imágenes han jugado un papel fundamental en el desarrollo de la ciencia, particularmente en el desarrollo de la medicina, así, la evolución en la producción de las imágenes ha permitido la evolución del conocimiento científico. De manera que, las imágenes permiten cambiar las formas de visualización médica, lo que repercutió en la forma en que concebimos la idea “interior” y “exterior”. Esto permitió llevar al espacio de lo público aquellas cosas que estaban ocultas y eran parte de lo más privado. Así pues, las imágenes médicas y su difusión modificaron cómo nos veíamos, concebíamos y conocemos como lo afirma HORIO MONTEIRO (2008).

Por lo anterior, se asume que, las ideas sobre nuestro cuerpo y nuestras relaciones son mediadas por la medicina y esto es una realidad que debemos

³¹ Finally, the medicalization framework emphasizes that the power of physicians to define illness and monopolize the provision of treatment is the outcome of a political process. It highlights the ways in which medicine`s constructions of reality are related to the structure of power of any given historical period. (KOHLER RIESSMAN, 1992, p. 49)

reconocer en la actualidad. De esta manera, “el modelo médico” es utilizado para la construcción social de la realidad al interior de la cultura, lo cual transforma la experiencia de nosotros mismos y de los otros. Si bien “Históricamente, a medida que un mayor número de eventos críticos y problemas humanos han estado bajo la ‘mirada clínica” (Foucault, 1973)” citado por (KOHLE RIESSMAN, 1992, p. 47).(Traducción nuestra³²).

En ese orden de ideas, el lenguaje de la medicina establece significados a las formas de comportamiento y, a ciertas condiciones sociales, por lo que, dentro de la sociedad las conductas y las expresiones de los sujetos se definen en términos de salud y enfermedad. A su vez, la práctica médica se convirtió en una forma para delimitar y controlar la experiencia de lo humano desde la idea de la “normalidad” o lo “anormal”, con lo que se reafirman las normas sociales, tal y como lo presenta KOHLER RIESSMAN (1992)

De esta manera, la relación entre las prácticas artísticas y las ciencias médicas configuran una estructura simbólica, que permea la cultura. Por lo que, dichas estructuras, construyen una cultura visual propia de la medicina que se refleja en todas las dimensiones de la sociedad, lo que permite la convivencia de dos mundos que se tornan necesarios, productivos y funcionales uno con el otro, como lo afirma el teórico portugués (CASCAIS, 2016, p. 81) Por lo cual, es importante comprender que el interés que suscitó el estudio y la exploración del cuerpo en el renacimiento, fue el motivo que Foucault llama una episteme que, reconoce una nueva subjetividad dentro de lo que se concibe como cuerpo (CASCAIS, 2016, pp. 82-83).

Ahora bien, la cultura visual que deviene de la práctica médica, no solo permitió ampliar la lectura y la estructura simbólica sobre el cuerpo, sino que también, da una apertura a construir todo un tejido cultural que codifica las formas de la enfermedad, la salubridad, la normalidad y la anormalidad. De esta manera,

³²“Historically, as longer number of critical events and human problems have come under the ‘clinical gaze’ (Foucault 1973)” (KOHLE RIESSMAN, 1992, p. 47)

las representaciones reforzaron estereotipos sociales a partir de la iconología y la imagenología que, a través de los tiempos se fue consolidando desde la medicina en la sociedad, gracias a las representaciones hechas por el arte. La producción del arte se volvió un elemento fundamental en el desarrollo científico, así: “La historia de la cultura visual de la Medicina es una historia de la producción, uso, sentido y valor de las imágenes en la ciencia y en el Arte Médico”. (CASCAIS, 2016, p. 97)

De esta forma, las imágenes y las técnicas de producción asociadas a las prácticas médicas, como los rayos X, permitieron revalidar los conocimientos científicos a través de lo que la propia visión permitió. Además, las representaciones establecieron un nuevo modo de ver el mundo abriendo otras posibilidades de percepción. Por ello “[...] La transparencia y el proceso de iluminación del interior del cuerpo humano se tornó un producto de la cultura, un artefacto de la cultura” (HORIO MONTEIRO, 2008, p. 2). Finalmente, la relación entre arte y medicina es indivisible, pues los artistas y los productores visuales encontraron en la práctica médica un espacio para profundizar sus conocimientos, los cuales les permitieron desarrollar procesos formales y conceptuales para sus procesos de creación poética.

2.3.2. La idea de la medicina como base para la producción poética

Tal como se expuso en párrafos anteriores, los artistas han visto en la producción de la imagen científica un insumo para la construcción de poéticas desde el renacimiento. Es así como ellos se apropian del carácter simbólico de la imagen científica y sacan partido para la composición de narrativas. De esta forma, la imagen médica es un producto que supera la producción técnica y se consolida como una acción reflexiva para las prácticas artísticas; con lo cual, ellas pueden ser entendidas como una experiencia inseparable de la enunciación. “O sea, es una imagen trabajada, una imagen - acto, un gesto de la producción que se suma a un

acto de recepción y de su contemplación” (HORIO MONTEIRO, 2008, p. 2). (Traducción nuestra)³³.

Ahora bien, los artistas construyeron, a partir de la relación con la medicina, una nueva visión del cuerpo y de las relaciones de este con el mundo, por ejemplo, con la apropiación de las imágenes médicas los artistas vinieron definiendo nuevas maneras de ver, leer y construir la idea del retrato, con lo que cuestionaron la idea de identidad. A su vez, ellos usaron el arte como herramienta para traducir y difundir cuestiones científicas para el resto de la sociedad como se puede leer en HONORIO MONTEIRO (2008)

Por tal razón, los artistas reflexionan entonces sobre la enfermedad, la idea de normalidad y realizan propuestas poéticas que permiten realizar lecturas transversales entre los conceptos de la medicina y las acciones sociales que le son propias a la cultura. Ellos problematizan, de este modo, ideas que cuestionan los imaginarios sobre el cuerpo, las relaciones sociales y las prácticas culturales de los seres humanos, en especial, a partir de mediados de 1970. Adicionalmente, en las últimas dos décadas, han surgido artistas que se apropian de las técnicas de producción y de las imágenes médicas para construir sus lenguajes poéticos según el autor portugués HORIO MONTEIRO (2008).

[...] Por otro lado, a partir de mediados de 1970 - sobre todo mujeres - comenzaron a cuestionar el cuerpo cosméticamente perfecto difundido por la media, apropiándose no solamente de las imágenes radiográficas, sino principalmente, de imágenes generadas a través de scanner, incorporadas en el contexto médico desde 1960 con la unión de la computadora con la tecnología de rayos X. Algunas mujeres, tales como la artista norteamericana Laura Ferguson y su serie *The visible skeleton*, propone una definición de la autobiografía que expande las convenciones sociales dominantes, dándole lugar a los cuerpos sanos, entre los cuerpos enfermos. (p. 4)(Traducción nuestra)³⁴.

³³ “Ou seja, é uma imagem em trabalho, imagem-ato, gesto da produção somado ao ato de recepção e de sua contemplação” (HORIO MONTEIRO, 2008, p. 2).

³⁴[...] Por outro lado, a partir de meados de 1970, artistas – sobretudo mulheres – começam a questionar o corpo cosmeticamente perfeito difundido pela mídia, apropriando-se não somente das

De esta forma, los artistas hacen de las imágenes médicas imágenes para la investigación y la creación poética. Dichas reflexiones en muchas ocasiones sobrepasan las ideas del cuerpo y conversan con fenómenos sociales, políticos, económicos y religiosos. Así, el arte y la medicina se convierten en lenguaje no solo para comprender el mundo de lo humano, sino como un cuerpo que se vuelve un texto de la cultura que puede ser leído en un ejercicio donde el artista procura comprender y evidenciar problemáticas socioculturales.

3. Capítulo 2: La poética de Libia Posada como discurso que se contrapone al mito de identidad.

“El arte es una ciencia más compleja que la ciencia misma.”

(POSADA , 2020)

Libia Posada es una de las artistas contemporáneas más importantes de los últimos 20 años del arte colombiano. Por ello, reconocer su poética y comprender su proceso de investigación-creación, a través del estudio de su obra, es un ejercicio pertinente y fundamental para las prácticas plásticas y la historia sociopolítica de Colombia. Siguiendo las delimitaciones teóricas sobre la poética realizadas por pensadoras como Hanna Arendt (1906-1975) podemos entender que, el pensamiento poético se organiza en clave de un discurso de creación y novedad; por lo cual, el artista puede expresar una visión y una opinión del mundo por medio del uso y la reconstrucción de los sistemas simbólicos que le son propios y ajenos. Sin embargo, el autor no es quien termina hablando y posicionando dichos discursos, es la obra la que al final termina siendo la portadora de los mismos. De esta forma, la poética y sus manifestaciones sobrepasan el tiempo y el espacio de creación.

imagens radiográficas, mas principalmente imagens geradas através de scanners, incorporadas no contexto médico desde 1960 com a união do computador com a tecnologia do raio. Algumas mulheres, tais com a artista norte-americana Laura Ferguson e sua série *The visible skeleton*, propõe uma definição de autobiografia que expande as convenções sociais dominantes. No lugar dos corpos saudáveis, entre os corpos doentes. (HORIO MONTEIRO, 2008, p. 4)

A su vez, la poética se posiciona como un lenguaje que se convierte en un instrumento de catarsis que durante mucho tiempo le brindó dimensiones divinas a la creación humana. De esta manera, el artista expresa la manera en que ve, lee, comprende e interpreta el mundo y, al mismo tiempo, construye otras formas de narración, las cuales evidencian un movimiento de reconfiguración del pensamiento que se mueve entre la razón y la intuición, permitiendo conjugar reflexiones mediante un ejercicio de investigación y práctica creadora.

Por eso, este capítulo tiene como objetivo definir y delimitar la poética de Libia Posada, a través de la lectura, el reconocimiento y la comprensión de las estructuras simbólicas que le son propias a su composición. De esta manera, crear puentes entre sus discursos y reconocer las motivaciones conceptuales de su obra, en la cual se conjugan una serie de intereses e interrogantes intelectuales que transitan entre el arte y la medicina, con el fin de comprender su producción en claves semióticas, históricas y estéticas siguiendo las propuestas de la semiótica de la cultura.

3.1. Delimitaciones de la poética de Libia Posada

Posada es una artista antioqueña nacida en 1959, cuyas obras evidencian una riqueza y una sensibilidad sobre la cultura y el pensamiento visual, elementos que se suman a una capacidad e inteligencia analítica, que conversa asertivamente con sus inquietudes y su búsqueda de conocimiento sobre lo humano, la vida y la existencia. Así, Libia Posada mostró un interés por el estudio de las y a través de las imágenes desde muy temprana edad. De esta manera, la artista desarrolla una conciencia sobre el poder de las imágenes en la construcción y la difusión del conocimiento, al igual que de los imaginarios sociales; lo que la llevó a tener una comprensión profunda del papel que las imágenes tienen al interior de la cultura.

Por otro lado, su formación en medicina y sus exploraciones con el arte la llevaron a comprender y hacer de su práctica artística un ejercicio riguroso de pensamiento e intelección. De la misma forma, la práctica médica le brinda insumos

conceptuales y formales que hacen de su obra diferencial en el contexto de la plástica nacional. Así pues, la práctica alimenta las inquietudes sobre la condición de lo humano, la vida y la muerte gracias al estudio del cuerpo. Indagaciones que la llevan a reflexiones que sobrepasan la inquietud del conocimiento médico científico y que la llevaron a indagar en el conocimiento filosófico, social y artístico. De esta forma la artista entiende la ciencia como un discurso de poder que, desde el siglo XIX crea y controla las nociones del cuerpo conocido. Un discurso científico y político que pretende naturalizar imaginarios que se imponen sobre lo humano a través de la corporalidad, lo que termina delimitando las construcciones culturales sobre ideas como enfermedad, salud, cura, vida, muerte o roles sociales.

De esta manera, la poética de Libia Posada surge como un ejercicio en el que se cuestionan las prácticas y los imaginarios sociales a través de una reflexión científica, filosófica y sociológica que comienza en su práctica médica y termina en su práctica artística. Así, Posada construye una serie de discursos visuales que va sumando a su lenguaje surgido de la medicina elementos formales y conceptuales de otras áreas como la geografía.

Por otra parte, Libia Posada inicia su trabajo como médica al igual que su exploración poética a finales del siglo XX, un momento en el cual Colombia afrontaba una de las mayores crisis sociales, económicas y políticas de su historia. En la década 1990 representó la década con mayor visibilidad de las problemáticas sociopolíticas que se extiendan por el territorio nacional, como la pobreza, la desigualdad social y cultural o el desplazamiento masivo del campo a la ciudad. Problemáticas que son fruto de la violencia sistemática que, en décadas anteriores, fortalecieron a los diferentes actores del conflicto armado, los cuales terminaron ejerciendo el control de muchas regiones del país abandonadas por el Estado. Al mismo tiempo, la crisis se agudiza aún más por la aparición del fenómeno del narcotráfico y la corrupción de las instituciones del Estado, lo que, en consecuencia, conllevó a una violación de los derechos humanos, tal como lo afirma MORENO TORRES (2010).

Por lo anterior, el país entra al siglo XXI con un bajo desarrollo social por la falta de políticas y acciones públicas que redujeran la brecha de desigualdad social y cultural, los índices de pobreza, la violencia contra las mujeres o la violencia en sí misma, fenómenos que lograron extenderse por el territorio en múltiples formas. Así, la crisis amenazó la estabilidad sociopolítica, económica e institucional del país, ya que se trataba de una serie de sucesos que desestabilizaron y cuestionaron a las ideas sobre la identidad y la cultura hegemónica nacional. Es esa la realidad que vive Posada, en el ejercicio como médica, y la cual alimenta sus inquietudes y cuestionamientos que terminan por atravesarla desde su condición social y humana, que finalmente la mueven a hablar desde su ser artista.

De esta manera, podemos afirmar que, a la obra de Libia Posada la antecedió una serie de fenómenos históricos y sociales que marcaron los contextos culturales de Colombia. Uno de ellos fue el fenómeno del narcotráfico, que a partir de la década de 1970 se suma al conflicto armado que vive el país desde el siglo XIX por las guerras civiles desatadas, de manera posterior, al proceso de independencia. Pues:

Al margen de los movimientos sociales y políticos ya enunciados, desde comienzos de los mismos años setenta, había empezado también a desarrollarse un fenómeno que, al amplificar y multiplicar los problemas acumulados, cambiaría el curso de la historia nacional: el narcotráfico. [...] la cocaína encontró en Colombia no sólo una plataforma geoestratégica adecuada sino, sobre todo, un nicho propicio, creado por una situación estructural de aguada desigualdad social, ilegalidad y violencia que no pudieron ser institucionalmente canalizadas por un sistema político corrupto y en decadencia. (EDITORIAL, 1999, p. 28)

Es así como el narcotráfico agudizó las problemáticas sociopolíticas del territorio nacional, pues modificó las prácticas económicas y sociales tanto en las ciudades como en los territorios rurales. Igualmente, el fenómeno rescató y consolidó imaginarios e ideas que hicieron parte de los proyectos civilizadores del siglo XIX para los territorios. Algunas de esas ideas han dado continuidad a los imaginarios hegemónicos y tradicionales bajo los cuales se construyó la identidad

nacional, aquellos que terminan por definir y delimitar los roles sociales y los procesos culturales. Imaginarios que, de nuevo, excluyen, invisibilizan y anulan al otro, y, sobre los cuales se sustentan los mitos de identidad neocoloniales, blancos y euros centristas que le son propios al discurso simbólico del centro de la semiósfera colombiana.

De esta manera, el narcotráfico, como fenómeno social, buscó prolongar ideas, valores y prácticas en las cuales prevalece el progreso económico sobre el progreso social³⁵, en una concepción de progreso que ha sido naturalizado en todos los niveles sociales. En consecuencia, la identidad nacional se gesta sobre un pensamiento social idealizado que prima, desde hace más de dos siglos, en donde aparecen los otros, los excluidos, los negados, los invisibilizados y los ocultados; aquellos que se encuentran al límite del centro de la semiósfera como metarrelatos de la identidad ideal.

Si bien, el trabajo de la artista no discute la problemática del narcotráfico como fenómenos socioculturales de manera puntual, si propone reflexiones transversales que derivan de este. Del mismo modo, su poética propone un discurso que permite reflexionar sobre la naturalización y la resignificación que acontecen al interior de las estructuras culturales, a partir de los cambios políticos, sociales y

³⁵ Los imaginarios que trajo consigo el proyecto civilizador diseñado en el siglo XIX por las élites de la época, se consolidaron y tomaron forma en el transcurso del siglo XX donde primó la idea del progreso económico sobre la idea del progreso social. Esos imaginarios sirvieron como soporte para que, en la década de 1970-1980, el fenómeno del narcotráfico tuviera auge como estructura económica para la ciudad y el país. Fue así como el narcotráfico tocó todas las esferas sociopolíticas del territorio nacional y agudizó de manera significativa el conflicto armado a lo largo del territorio de Colombia. Esto dio como resultado nuevas manifestaciones estéticas y estructuras culturales a través de las cuales hubo una apropiación y resignificación de los códigos de identidad bajo los cuales se reconocía la cultura de la ciudad, lo cual influyó principalmente en los cuerpos de las mujeres y en su rol en la vida social, pues volvieron a ser relegadas a la casa y fueron categorizadas como objetos de consumo. Aunado a ello, este fenómeno ocasionó que se abandonara el concepto colonizador donde solo se llega a colonizar el territorio geográfico, porque en el nuevo contexto nacional también son objeto de estas las costumbres, los cuerpos y los imaginarios. Aparece así un concepto que fue denominado por los teóricos como “narcoestética”, el cual permea todas las esferas y manifestaciones socioculturales y bajo el cual nace un conjunto de ideas compuestas por un lenguaje visual y semiótico que resignificó y definió toda una cultura vigente hasta hoy, a través del rescate de imaginarios que reivindican la condición binaria de los cuerpos y el género, las estructuras de poder, los roles sociales, la masculinidad, la feminidad, entre otros.

económicos que sufren los territorios y las personas por el conflicto armado. Tal como puede observarse en “*Estudios para mapas (2007)*” (*Imagen 5*), una obra compuesta por una serie de reinterpretaciones del mapa geopolítico y social de Colombia, con los cuales, se propone una reflexión sobre cómo el conflicto modifica las relaciones simbólicas sobre el territorio. Así, la artista antioqueña propone un discurso geopolítico en el cual se reconocen todas las nuevas configuraciones del territorio que deja el conflicto, como las minas antipersonales o la pobreza extrema. De esta forma, la artista invita a posar la mirada sobre las implicaciones a nivel simbólico que dan como consecuencia el surgimiento de una “narco semiósfera” (DOTOR ROBAYO, 2021, p. 65) que se une a las semiósferas que propone la guerrilla o los paramilitares, entre otros actores del conflicto, y las cuales se configuran como un subsistema que se adhiere a la semiósfera colombiana.

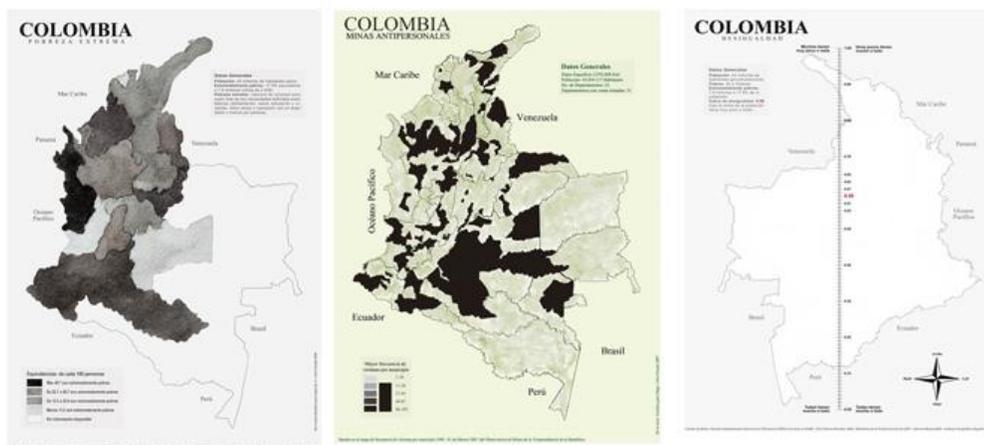


Imagen 5 Colombia Pobreza extrema, Colombia Minas Antipersonales, Colombia. De la serie Cuadernos de geografía o Estudios para cartografía distópica (2007). Impresión digital sobre papel, 100x70 cm C/U. Colección particular.

Así, la obra de la artista permite entender cómo la realidad social, política y económica colombiana es un tejido de acontecimientos que, aparentemente aislados, entran en relación. De esta forma, la poética de Libia Posada da visibilidad a otras narrativas sociopolíticas, que surgieron en el contexto del conflicto en Colombia y son desconocidas desde las narrativas institucionales y oficiales. Aquellas narrativas que fueron edificando una serie de imaginarios de exclusión

sobre las personas, el territorio y la cultura. Por ello, sus obras se convierten en un documento visual que develan la naturaleza y la imperfección de la condición humana dentro de la categoría de lo social, a través de reflexiones nacidas del cuestionamiento por la vida, la muerte y la existencia, mediadas por el cuerpo como estructura biológica y social. Al mismo tiempo, su discurso reivindica a los otros, da voz a los excluidos y reconoce a los negados en la sociedad colombiana hasta hoy.

3.1.1. El proceso de investigación – creación en la poética de Libia Posada

La investigación en el proceso de creación de la artista antioqueña se configura como un espacio y un ejercicio de conocimiento, el cual genera una experiencia de aprendizaje que atraviesa la práctica médica, pasa por reflexiones que cuestionan la existencia humana desde lo social, lo político y lo científico, para finalizar en la creación artística. De esta manera, la poética de Libia Posada es un ejercicio de investigación - creación sistemático, cargado de conciencia científica, intelecto socio antropológico e intuición y sensibilidad visual.

Por ello, la artista generó un sistema para la creación donde se conectan la experiencia social, el pensamiento intelectual y las representaciones del mundo, con su experiencia profesional, sus experiencias sobre la vida y lo humano. Así, los razonamientos conceptuales de Posada se expanden sobre una matriz del pensamiento, donde se asocian y se establecen conexiones entre percepciones, ideas e inquietudes; razonamientos que la llevan por diferentes caminos de reflexión y formalización, por lo que, el proceso de creación funciona como una acción de pensamiento orgánico, cargado de rigurosidad científica.

Es así, como el ejercicio de investigación - creación de Libia Posada, hace un tránsito emocional e intelectual que inicia en la experiencia de la medicina y continua en la experiencia del arte, tal como se ha afirmado en párrafos anteriores. Allí, la artista antioqueña condensa un proceso metodológico, en el cual, se suman instrumentos de indagación desde la sociología, la antropología y la geografía, especialmente. Consecuentemente, Libia Posada se permitió edificar a través de

los años una especie de biblioteca visual y conceptual en la cual recoge la sistematización del hacer documental y reflexivo de la investigación. Un archivo donde colecciona, categoriza, clasifica y articula diferentes materiales e ideas de carácter formal y conceptual. De este modo, sus inquietudes de creación son retroalimentadas constantemente, y le permiten construir narrativas que se articulan y dan continuidad al discurso visual que le es propio a su poética.

En consecuencia, el proceso de formalización se compone de elementos de narración visual que se interconectan por medio del pensamiento. Es así como, su corpus poético es atravesado por elementos que funcionan como líneas modulares usadas una y otra vez de diferente manera en la composición de sus discursos. Igualmente, el proceso y el interés por expandir las formas de investigación, la llevó a realizar abordajes metodológicos cercanos al “arte relacional”, “laboratorios de creación” y “la etnografía del arte”. Prácticas y herramientas metodológicas que la fueron alejando de las formas tradicionales del arte en el contexto nacional.

Sin embargo, lo más llamativo de su proximidad a esa práctica, es que sus obras no se ajustan exclusivamente a la “relación” como recurso de construcción artística, más bien la presencia de lo relacional es sólo un componente que las circunda, pues los vínculos personales o sociales de los cuales fluyen las relaciones son un camuflaje que, al inspirarse en la realidad, potencian sus sentidos creando apariencias de alto poder evocador. (ARTE POR EXCELENCIAS, 2009)³⁶

Ahora bien, la práctica artística y su ejercicio de investigación, en muchas ocasiones ha tomado prestados elementos metodológicos de la investigación científica cuantitativa, con el fin de apoyar y alimentar conceptualmente el proceso de creación. Una acción que es recurrente en la obra de la artista, quien recurre a los estudios médico-estadísticos sobre salud pública, información que le permite posicionar las reflexiones de sus discursos visuales, para con ello, evidenciar, cuestionar y dar visibilidad a las problemáticas sociales y políticas propias del país

³⁶ Información tomada de <https://www.arteporexcelencias.com/es/articulos/el-borde-y-el-limite-la-obra-de-libia-posada#>

estadísticas en los discursos médico e institucional. De esta manera, “cuando lo científico informa, su obra, sensibiliza y cuestiona, desde la creación plástica.” (CUARTAS VALENCIA , 2018, p. 68)

En conclusión, la investigación - creación desarrollada por la artista tiene sus bases metodológicas en los procesos de sistematización científica, lo que la lleva a desarrollar un ejercicio de documentación sistematización cuidadosa, rigurosa y concreta; mediante el uso de herramientas como mapas conceptuales, dibujos, fotografías, ejercicios de escritura, entre otros. Investigación que le permite a la artista consolidar inquietudes, ideas y reflexiones en una estructura simbólica, que establece una interacción entre las ideas médicas y artísticas. Finalmente, al ejercicio de investigación - creación que nace principalmente de las herramientas de indagación científica, se le suman herramientas metodológicas de diferentes áreas como antropología y sociología. Con estas estrategias, Posada configura una investigación y una poética que se conectan con las prácticas artísticas contemporáneas en el contexto local y latinoamericano de finales del siglo XX.

3.1.2. Definición de la poética en la obra de Libia Posada.

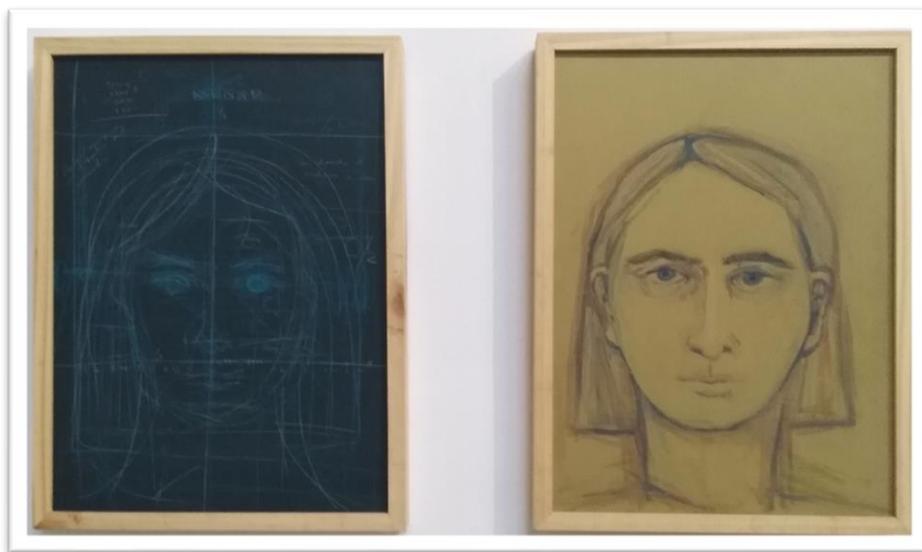
Obras, en constante proceso, donde se encarnan las terribles experiencias del dolor físico, sobre todo si éste también se convierte en dolor social mediado por un aparato estético moderno/neutral de corte científicista.

(ROJA SOTELO, 2015, p. 95)

La poética de Libia Posada comienza a ser expuesta a finales del siglo XX; en este momento, figuras artísticas como María Teresa Cano, Carlos Uribe y Gloria Posada estaban posicionando las prácticas artísticas contemporáneas a nivel local. Personajes que de alguna manera se volvieron referentes artísticos para su producción, tal y como lo afirma CUARTAS VALENCIA (2018, p. 72).

Ahora bien, las primeras exploraciones desde el lenguaje visual hechas por Posada son de carácter pictórico y gráficos. Formas de expresión visual que la

artista ya venía estudiando años atrás. De igual manera, sus primeras propuestas plásticas comienzan a evidenciar las reflexiones sobre el cuerpo, el control y la mirada de la ciencia médica y social, o las formas de delimitación del rol y el lugar sociocultural que, a partir del género es asumido por las personas, cuyos elementos pueden observarse en la primera serie de autorretratos (Imagen 8) expuestos por la artista antioqueña.



*Imagen 8 De la serie estudios para retrato de mujer (1998). Acrílico sobre madera 50 x 32 cm (2 piezas)
Colección privada, Medellín.*

Por lo anterior, este conjunto de obras autorreferenciales evidencia cómo desde su producción inicial hay una fuerte referencia al lenguaje visual médico que le es familiar. Tal como podemos observar en la obra “sin título” (1999) (Imagen 9), un díptico con el que la artista propuso un discurso visual en torno a lo pequeño y lo vulnerable que se vuelve cuerpo humano ante la mirada científica. Dicha composición es elaborada con una monocromía azul, en la que reposan una serie de estructuras regidas tomadas del espacio hospitalario, las cuales ocupan la mayor parte de la composición. Al interior de estas estructuras aparecen una serie de esquemas de cuerpos femeninos que se ven mínimas ante la presencia de las grandes y frías estructuras geométricas que las contienen.



Imagen 9 Sin título (1997-1998) Técnica mixta sobre tela 120 x 60 cm. Colección Privada, Medellín.

Durante el ejercicio de producción de estas obras surge el espacio como un elemento de interés conceptual y formal para la artista, lo que la llevó a desarrollar una lúcida conciencia sobre este y su papel en las relaciones que genera con los sujetos. Por ello, la poética de Libia Posada comienza a mudar a otras formas de expresión, en donde se mueve por distintas rutas de expresión del lenguaje plástico desde lo formal. A partir de estas nuevas rutas de formalización, la artista terminó por ubicarse dentro de las dinámicas del arte contemporáneo a nivel local y nacional. En consecuencia, la obra de Posada comenzó a componerse con y desde diferentes medios de expresión que le son propios a las artes plásticas. De esta manera, en su poética comenzaron a aparecer el objeto, la fotografía, el dibujo, las intervenciones de espacios, las acciones performáticas, las inserciones y la video instalación dentro de la formalización de la obra.

Por otro lado, la artista comienza a explorar lenguajes plásticos haciendo uso de materiales propios de la práctica médica. Así, el encuentro entre arte y medicina

en su obra no solo es de carácter conceptual, sino que también comienza a ser formal. Por ejemplo, desde el año 2004 la artista comienza a usar el hilo quirúrgico y la venda yeso como una herramienta para el desarrollo de expresiones gráficas, como puede observarse en el desarrollo de obras como “*Neurográficas (2004)*” (Imagen 10). Igualmente, en su trabajo se hace recurrente el uso de objetos, imágenes de la iconografía médica para hacer analogías visuales y establecer discursos que discuten y cuestionan fenómenos sociopolíticos como se expresó en párrafos anteriores.

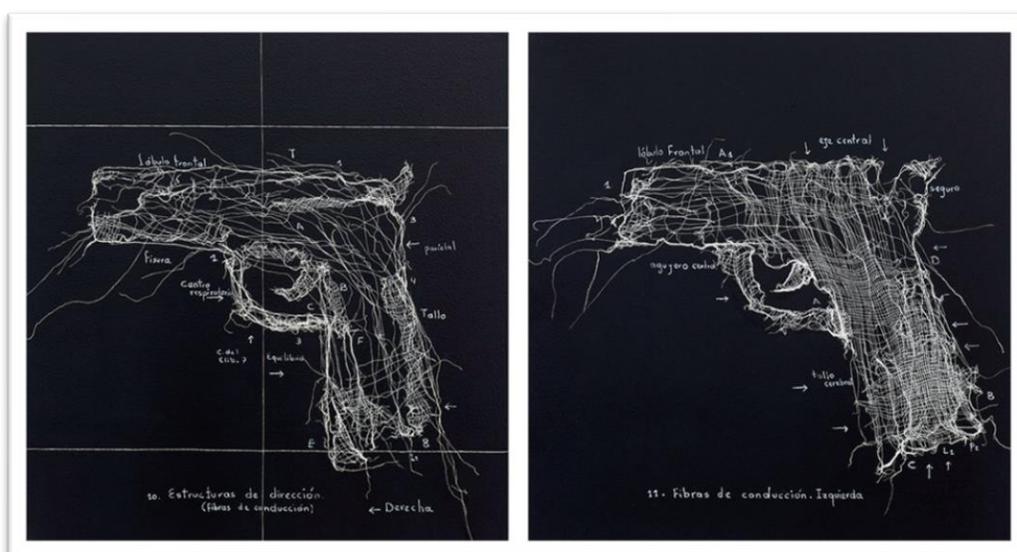


Imagen 10 Estructuras de dirección, De la serie Neurográficas. Dibujo, hilo y vendaje quirúrgico sobre madera 45 x 45 cm c/u (9 piezas). Colección privada, Medellín

Es por lo anterior, que la poética de Libia Posada no puede ser etiquetada dentro de un lenguaje plástico particular, ya que en sus propuestas convergen técnicas, lenguajes y materiales que responden más al proceso de investigación - creación que a un convencionalismo técnico. Es decir, la poética de Posada no reposa sobre una técnica en particular y anticipada, por el contrario, el lenguaje se va definiendo dentro del desarrollo de la investigación que acompaña el ejercicio de creación. En consecuencia, la formalización de cada uno de sus proyectos, al igual que los materiales y las soluciones visuales del discurso, van apareciendo en la

medida que se desarrollan los procesos de documentación, conceptualización y bocetación.

Por otra parte, el proceso se configura a través de una serie de elementos visuales que comienzan a ser transversales y resignifican los usos de objetos e imágenes del campo médico, a través de un ejercicio donde se potencia la estructura simbólica de estos, obligando a una vinculación física, intelectual y reflexiva entre la obra y el sujeto. Ahora bien, si la obra de Posada tiene una referencia directa del espacio clínico, su intención plástica no es reproducirlo, por el contrario, el espacio se propone como un ejercicio que tiene como intención actuar sobre la memoria simbólica a través de una obra que atiende el acto mental de quien participa en ella, que actúa sobre la experiencia cinestésica y la memoria semiótica.

De esta manera, el corpus de la obra que presenta Posada se compone de una serie de textos culturales que traen a la memoria situaciones que parten de un contexto problemático individual y terminan como un reflejo de aquello que pasa en lo colectivo, como lo expresa ALVARES BETANCUR (2019, p. 15-16). Por esto, podemos afirmar que, la poética que propone posada está compuesta de elementos estéticos y semióticos que funcionan como dispositivos para cuestionar situaciones sobre la existencia, los roles y las relaciones que establecen los individuos con su entorno social y natural.

Ahora bien, el cuerpo aparece en la poética de Libia Posada como columna vertebral dentro de los procesos de análisis, este se convierte en soporte y motivador conceptual para las reflexiones de la artista, pues se presenta ante la artista antioqueña no solo como una materialidad biológica, sino que es entendido como una estructura sociocultural. Es así como ella entiende que el cuerpo biológico funciona como una materialidad que proyecta las realidades de la sociedad colombiana. Así, “la presencia del cuerpo en el trabajo de Libia es contundente porque es relato, discurso, es crítica y también encuentro”. (CUARTAS VALENCIA , 2018, p. 24)

A través del tiempo, la poética de Libia Posada comienza a vincular un aspecto del arte y la estética relacional que comienza a evidenciar una continuidad en las reflexiones iniciadas en sus primeras instalaciones. Adicionalmente, las obras se configuran como espacios de interacción, las relaciones y los intercambios que existe entre las obras y los sujetos que deciden participar en ellas. Acciones que incentivan unas respuestas a través de la capacidad de afección simbólica a partir de los discursos propuestos.

De esta manera, la obra de Libia Posada está cargada de contradicciones y dualidades pues se mueve entre el rigor científico y la institución del arte, lo sublime de la experiencia estética y la vida cotidiana. Igualmente, esta se hace desde una práctica de investigación - creación expandida, pero que se ejerce con una conciencia que permite controlarlas. Al mismo tiempo, dicha poética se configura en claves de control científico que, a su vez, es lo social, lo consciente y lo inconsciente, lo íntimo y lo público, la salud y la enfermedad, el pensamiento y la acción, lo institucional y lo político. A través de obras que invitan al cuidado, la sanación, el silencio y el reconocimiento del otro, dentro de composiciones con cargas altamente simbólicas, elaboradas con el más alto grado de conciencia y asepsia, como es perceptible en "Sala de examen (2000) (Imagen 11).

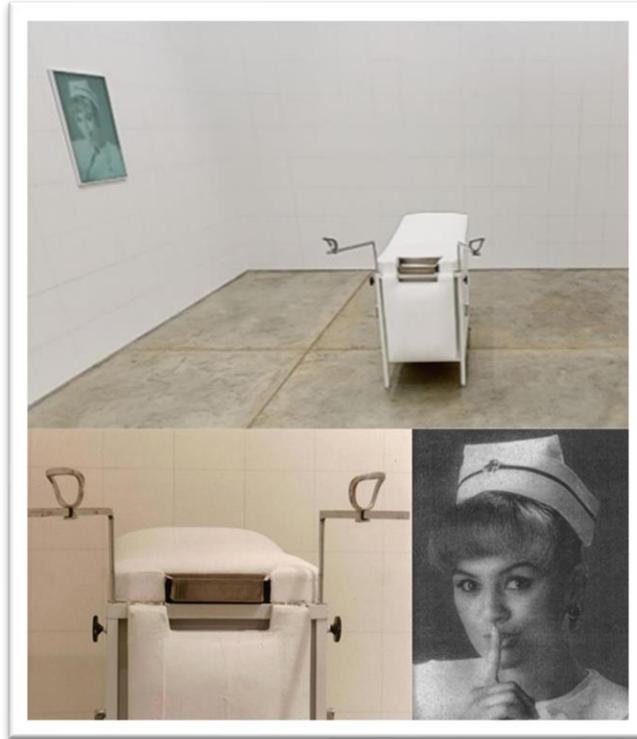


Imagen 11 Sala de examen (2000). Técnica mixta: camilla ginecológica, fotografías, Dimensiones variables.

Por tal razón, podemos afirmar que, la poética de Libia Posada puede definirse como un ejercicio de investigación - creación en el cual convergen elementos de la rigurosidad y el sistematismo científico, con la intuición y la sensibilidad reflexiva de la práctica artística, al mismo tiempo en un ejercicio que se propone cuestionar las ideas e imaginarios que, desde las instituciones médicas, políticas, económicas y sociales se construyen sobre la cultura y los sujetos. Mediante de un conjunto de textos visuales que dan visibilidad a fenómenos sociales y políticos que inician en el centro de la macro - semiósfera colombiana y terminan en la frontera - en la periferia - de la misma, para rescatar los conceptos de LOTMAN (1998).

Así, la producción artística refleja un trabajo intuitivo e instintivo, que se carga de sensibilidad y evidencia un bagaje intelectual propio de la artista, cuyas características le permitieron reconocer las relaciones con otros y las realidades sociopolíticas que la circundan, por medio del estudio del cuerpo. Un cuerpo que,

para la artista, trasciende la idea de lo biológico y se constituye en un concepto social, político, simbólico y estético.

Finalmente, la práctica poética de Posada reivindica y plantea nuevas perspectivas a los conceptos tradicionales del arte nacional y local, pues su proceso durante veinte años ha evolucionado, permitiéndole replantear su práctica en sí misma, gracias a la invitación y participación en eventos que le permitieron explorar otras formas de hacer artístico, como la curaduría, el trabajo de arte relacional con la comunidad y la participación en otras prácticas propuestas por el arte como la del MDE07. De igual manera, su obra genera nuevas formas de comprender la idea del cuerpo, lo humano, el territorio, lo femenino y el retrato. Es por lo que, la obra de Libia Posada abre nuevos panoramas para pensar la realidad social, por medio de su poética y ejercicio, y que, ante el panorama social de hoy cobra aún más relevancia por las relaciones que entre la medicina y lo social propone la artista, como puede escucharse en las palabras de CARLOS URIBE (2022)³⁷ al referirse a la producción de la artista.

3.1.3. Relaciones entre arte y medicina en la obra de Libia Posada

Tal como se expuso en el capítulo anterior, la relación arte y medicina ha existido desde siglos atrás, sin embargo, es el Renacimiento el que afianza dicha relación, en tanto que, el conocimiento médico científico es documentado por el ejercicio artístico. Así, el dibujo es usado para describir, consolidar las ideas abstractas sobre el funcionamiento del cuerpo, las patologías, los tratamientos y procedimientos propios de la práctica de sanar, tal como se observa en la (Imagen 12). Imágenes que sirven a los científicos para consolidar, reafirmar y difundir las ideas que surgen desde la teoría médica, tal como lo expone la profesora HORIO MONTERO (2012). De esta manera, las imágenes juegan un papel fundamental en la formación médica hasta hoy, configurando las imágenes médicas como un producto de la cultura.

³⁷ Palabras rescatadas de la entrevista personal hecha al historiador, curador y artista antioqueño.



Imagen 12 Primer Diagrama que combina el dibujo frontal del ojo externo con la estructura externa del ojo interno, según Hunayn. Manuscrito Anatomía del Ojo de Al-Mutadibih (1200 d.C), Biblioteca Nacional de El Cairo.

Por su parte, las prácticas artísticas han retomado las imágenes que son producto de la práctica médica para construir reflexiones sobre el cuerpo y sus representaciones biológicas y sociales. Adicionalmente, las imágenes y las técnicas de producción médica de las mismas se convierten en insumos formales como puede verse en la producción de artistas como brasileira Monica Mansur, quien con su poética propone reflexiones sobre la imagen médica y el uso de estas como artefacto cultural.

Así, Mónica Mansur en Brasil, y en Colombia Libia Posada realizan reflexiones entre la medicina y el arte. Sin embargo, la artista colombiana no parte de las imágenes de diagnóstico como lo hace la artista brasileña, pues su experiencia como médica le posibilita expandir la reflexión entre la relación arte y medicina más allá de dichas imágenes. De esta manera, ambas artistas coinciden en dar una mirada a las imágenes científicas como un insumo para pensar, cuestionar y reflexionar problemáticas culturales. Así, el conocimiento y el estudio de la medicina les permite fundamentar conceptualmente sus poéticas, Posada

desde la formación y Mansur desde su estudio autónomo que exige el ejercicio de investigación -creación.

En el caso de Libia Posada, el hospital como espacio de trabajo se convierte en su primer lugar para la investigación – creación, ya que en el espacio hospitalario convergen fenómenos que son reflejo de las dinámicas y de las prácticas culturales de un grupo social. Igualmente, este funciona como un detector de las problemáticas sociales, políticas y económicas de un territorio, y, por ende, de un grupo humano. Por ello, será el hospital donde la artista colombiana expandirá sus indagaciones y encontrará las ideas que posteriormente serán planteadas, reflexionadas y abrirán cuestionamientos sobre los ejes temáticos que aparecen en su discurso visual.

Por su parte, Monica Mansur ve en las imágenes científicas una oportunidad para meditarlas desde su carácter fotográfico, y vincularlas a un ejercicio de pensar las ideas sobre la serialidad y lo colectivo en contraposición de lo único y lo individual. Práctica de investigación donde establece una relación más formal entre la imagen científicos y la imagen artística. Una relación que ya se venía dando en el contexto del arte latinoamericano desde la década de los 1960, época en la que comienzan a aparecer artistas que aprovechan el auge de las técnicas de producción de las imágenes científicas. Así, el espacio en que inicia la reflexión Mansur es el lugar de la imagen en sí misma y no los espacios donde ellas son producidas como es el caso de Posada. De esta forma, ambas artistas dan continuidad a un ejercicio que permite la sistematización de los procesos formales y conceptuales que se dan en la intersección entre el arte y la ciencia.

Ahora bien, si las radiografías, los rayos X o las ecografías como imágenes fotográficas del interior del cuerpo fueron las mediadoras y las detonantes de la reflexión de la artista brasilera, por su parte, el cuerpo físico en toda su dimensión será el mediador y el detonante para la artista colombiana.

El cuerpo concebido y representado por la mirada de la ciencia se presenta en ambas artistas como elemento transversal para su producción. Un cuerpo interior que se vuelve anónimo, una individualidad que se vuelve serial y colectiva por el

lado de Mansur, mientras por el otro lado, es un cuerpo anónimo gracias a la estadística y el estudio sistémico de la ciencia, que se vuelve visible. Un cuerpo que recupera desde la individualidad una identidad colectiva a través de las huellas que son trazadas en él, como marcas de una historia de una vivencia desde la mirada de Posada.

De esta forma, el cuerpo pasó a ser un elemento importante en el ejercicio poético de Libia Posada, pues es gracias al estudio de este que las reflexiones filosóficas sobre la condición humana cobran sentido. Así, la artista establece una nueva relación entre la ciencia y el arte, ya que, la ciencia le permite leer, comprender y reflexionar la enfermedad que proyecta el cuerpo como una consecuencia sintomática de la sociedad. Así pues, un cuerpo con síntomas de desnutrición puede ser evidencia de una deficiencia de recursos para el acceso a una buena alimentación, y, por ende, a una buena calidad de vida. El cuerpo entonces funciona como una radiografía de las costumbres, las vivencias y las afecciones de ese cuerpo, a través de las marcas exteriores e interiores que lo van constituyendo en el tiempo y en la experiencia.

Por lo tanto, el cuerpo para Posada supera el concepto del órgano y se construye como una idea conceptual que trasciende, a lo que la propia artista denomina, un cuerpo social. Un cuerpo constituido por aristas económicas, políticas, sociológicas, ideológicas, religiosas y, por supuesto, biológicas. Es así, como ella reconoce en la ciencia médica una disciplina que le permite observar y pensar una realidad desde otro punto de vista; comienza a plantearse las discusiones sobre cómo el arte se presenta como un instrumento para construir y exponer discursos sobre dicha realidad.

Es en esa práctica de cuidar, sanar y estudiar el cuerpo, que se agudizan sus preocupaciones por las situaciones en que viven los otros, los negados y los excluidos. Preocupaciones que, en Libia terminaron encontrando una salida estética, a través de una poética que se apropia y remite a la imagen fría y aséptica de los espacios científicos, tal y como lo expresa ROCA SUAREZ (2012) y como se

puede observar en su primera instalación – intervención denominada “*Peligro Biológico (1999)*” (Imagen 13) o “*Camisas de Fuerza (2000)*” (Imagen 14). Propuestas de creación, en las cuales, la artista edifica el discurso visual haciendo uso de material visual traído de la medicina para el arte, para con ello, plantear una reflexión sobre el control y las ideas que patologizan los cuerpos desde la cultura. Adicionalmente, las obras activaron las memorias simbólicas que sobre los espacios médicos y clínicos tienen las personas. Memorias que funcionan como marcas y son fruto de sus experiencias individuales que, finalmente, se convierten en colectivas, y mediadas por la idea de lo aséptico, el riesgo, la enfermedad, la sanidad, entre otras y que corresponden a imaginarios forjados al interior de la semiósfera de la disciplina médico - científica.



Imagen 13 Peligro Biológico, 1999. Intervención - Instalación baños públicos Centro Colombo Americano de Medellín, dimensiones variables.

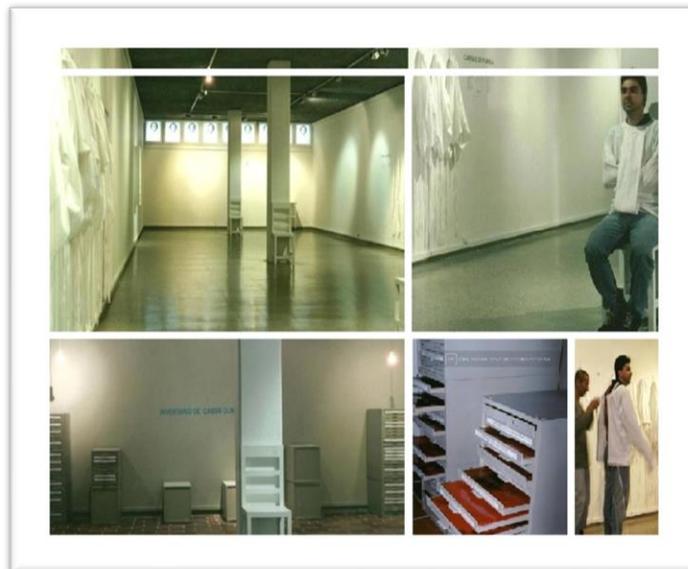


Imagen 14 Camisa de Fuerza, 2000. Instalación Museo Universitario U de A, dimensiones variables.

Así, la artista comienza a ampliar la reflexión sobre las etapas de evolución del individuo como un sujeto que se desarrolla socialmente a través de sus etapas de evolución desde su nacimiento hasta la muerte como construcción de la realidad. Etapas que son pensadas culturalmente desde el modelo médico, tal como lo propone KOHLER RIESSMAN (1992), y que Posada transfiere al pensamiento social y antropológico mediante el arte.

Es de esta manera que, el cuerpo, en la obra de la artista antioqueña, funciona como un dispositivo de y para la memoria cultural de un territorio, de las dinámicas y prácticas sociales, económicas, religiosas y políticas de un grupo humano. Una práctica dentro de la cual, la artista pasa de la semiología médica a la semiótica de la cultura, reconociendo así las huellas y las marcas que los fenómenos sociales dejan en el cuerpo, con lo que, posibilita leer, comprender y reflexionar por medio de la interconexión entre el ejercicio científico y artístico. Así, el cuerpo, sus representaciones y definiciones son usados en los proyectos de la artista como un elemento de interacción científica y social, en un cruce de saberes. MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLÍN [MAMM] (2020-2021)

En consecuencia, la poética de Libia Posada es una conjugación de inquietudes, prácticas y saberes entre medicina – arte – medicina. Poética que, a diferencia de la de artistas como la brasileira Monica Mansur y otros artistas latinoamericanos, propone una intersección conceptual y formal entre las disciplinas. Pues, su obra no solo parte de pensar las imágenes médicas para hacer analogías a problemáticas sociales, o de utilizar técnicas formales de producción y representación de estas imágenes para la configuración de lenguajes. El trabajo que Libia Posada propone y expone corresponde a un encuentro de fronteras disciplinares desde la reflexión conjunta, reflexión que nace de la práctica artístico - científica en sí misma.

Para tal propósito, la artista se apropia de los códigos médicos a través del uso de imágenes, objetos y lenguaje que le son propios a esta disciplina. De esta manera, la obra motivó reflexiones sobre la experiencia del cuerpo, el lenguaje, los imaginarios y las memorias que son asignadas a la disciplina científica. Códigos que son traducidos por la artista en lenguaje para la creación plástica y la experiencia estética. De este modo, la artista señaló que el ser humano es al mismo tiempo objeto y sujeto de su propia observación, medición y análisis para la ciencia médica y para las estructuras sociopolíticas que se mueven en el centro de la semiósfera.

En lo que se refiere al retrato, Posada propone una apropiación de las imágenes médicas desde sus primeras propuestas, con ellas cuestiona los significados de identidad, traduciendo cuestiones científicas para hablar de problemáticas sociales a través de un ejercicio poético, el mismo que es reflexionado por varios teóricos, entre ellos HORIO MONTERO (2012) al pensar en el uso de las imágenes médicas y reflexionar sobre la relación entre ciencia y arte. Sin embargo, la idea del retrato médico apropiado o elaborado por la artista es pensado como un texto que contradice a la narración visual de las personas y el concepto de identidad asociada al rostro, identidad que se expande y mira a otras partes del cuerpo. Al mismo tiempo, el retrato es comprendido como idea que permite reconstruir sobre la imagen la y las memorias que hacen parte de la identidad.

3.1.4. La poética de Libia Posada como poética de frontera: entre discursos emergentes y discursos tradicionales.

Como se planteó en el capítulo anterior, toda cultura configura una serie de imaginarios en los que podemos identificar las maneras en que un grupo se define como sociedad, como se comprenden, asumen el mundo que los rodea y delimitan su realidad simbólica. Dichos imaginarios componen la semiósfera, que según el teórico ruso LOTMAN (2019), es el espacio abstracto que contienen todos los elementos que dan sentido a una cultura. Elementos que son expandidos a través de las diversas formas del lenguaje y, es así como la semiósfera se compone de una serie de estructuras discursivas que, sobre la identidad, el territorio y las prácticas sociales, cada grupo humano se construye todas las aristas que le son propias a la cultura (económica, religiosa, éticas, morales, entre otras).

La semiósfera, entonces, funciona como un espacio simbólico en el que convergen todas las formas en que se dan los relacionamientos entre los sujetos y el entorno físico social. Esto quiere decir, desde sus prácticas profesionales, sus estilos de vida, sus formas de concebir y relacionarse con el territorio geográfico, sus prácticas cotidianas o sus configuraciones estéticas. Por ello, podemos plantear la idea de una semiósfera del arte o de la medicina como prácticas profesionales, o de una semiósfera colombiana que se compone de otras semiósferas emergentes como la “narco semiósfera” o una semiósfera antioqueña, o de los pueblos indígenas, entre otras. Espacios simbólicos que convergen en la vida y en las prácticas cotidianas de los sujetos, expandidos y consolidados a través de los lenguajes sobre los diferentes textos que produce la cultura LOTMAN (1998), asimismo, prácticas, lenguajes y textos que han creado un centro desde el cual se establecen los imaginarios de identidad social colombiana.

Ahora bien, las estructuras simbólicas – culturales que componen el centro de la semiósfera colombiana se compone de unas trazas culturales heredadas de los procesos coloniales, que han mediado las relaciones sociales y culturales de la construcción del Estado nación, como se puede leer en COMISIÓN DE LA VERDAD

(2022). Trazas que se posan sobre ideas euro centristas, de fe cristiana, de hombres y mujeres mayoritariamente blancos que, a lo largo de la historia de Colombia han definido los lenguajes naturales propios de la identidad tradicional y hegemónica nacional, que sistemáticamente han negado, borrado y desconocido las otras estructuras simbólicas que componen la macro semiósfera del territorio colombiano, consolidando prácticas e imaginarios que desconocen la otredad y que han dejado huellas culturales visibles hasta hoy. Pues:

La cultura también incorpora experiencias y aprendizajes, sesgos, prejuicios, ideas, visiones del otro y de la otra de lo otro. En ella se construyen los relatos, los mitos y los imaginarios; se condicionan las normas, las leyes, las instituciones, la política y las relaciones de producción. Por lo tanto, da origen a asuntos esenciales que nos permiten vivir o no en comunidad. (COMISIÓN DE LA VERDAD, 2022, p. 258)

A pesar de la fuerza que las estructuras simbólicas del centro de la semiósfera tienen en los discursos sobre la identidad colombiana, hay que reconocer que en torno al centro comienzan a emerger otras estructuras culturales que van consolidando sus propias semiósferas. Estas últimas son constituidas por estructuras simbólicas que se alimentan de la diversidad social que caracteriza a los pueblos latinoamericanos. Diversidad, que, a su vez, permite la emergencia de discursos semióticos y estéticos, a los cuales, se han venido sumando aquellos que aparecen gracias a las dinámicas que propone el conflicto armado, y fenómeno con el que aparecerán prácticas que reivindicarán las identidades tradicionales y darán visibilidad a otras.

La poética de Libia Posada está compuesta de obras y proyectos que invitan a reflexionar sobre realidades que se disuelven o se escapan en las prácticas y los discursos promovidos por el centro de la semiósfera colombiana. Reflexiones mediadas por el uso de estructuras simbólicas que se encuentran en la frontera de la cultura tradicional y hegemónica que le es natural a esta, a través de prácticas y composiciones que, se diluyen en la frontera entre la medicina, el arte y otras prácticas culturales y sociales. De esta forma, la obra de Posada evidencia una renovación propia en el ejercicio del arte nacional y local.

Cuando planteamos la idea de frontera en el contexto de la semiótica de la cultura la comprendemos como aquellas prácticas y lenguajes que se alejan del metalenguaje naturalizado. Metalenguaje que por lo general corresponde y configura las estructuras tradicionales de la semiósfera, la cual, a su vez, y en la mayoría de los casos, se corresponde con los discursos hegemónicos. La frontera, entonces, son todos aquellos discursos, prácticas y estructuras que nacen de la diversidad y que no se tocan con la idea social homogénea y única, por ejemplo, las estructuras culturales, las prácticas y los discursos de las comunidades afro, campesinas e indígenas, al igual que aquellas que hacen referencia a las mujeres, los colectivos LGBTQ+, y otras que están al margen de las prácticas sociales asumidas desde el discurso tradicional y hegemónico.

Al reconocer las temáticas y los discursos que ponen para la reflexión los textos visuales que componen la obra de Libia Posada, podemos afirmar que son proyectos que nacen sobre las estructuras de una frontera semiótica. Ya que, su trabajo cuestiona y pone en discusión las ideas, imaginarios y narrativas hegemónicas de la semiósfera colombiana, en un proceso que ha ido evolucionando y fortaleciéndose a través de los años. Dando como resultado, una poética comprometida con la revisión de la información dada por la práctica científica y de las representaciones sociales hegemónicas, y gracias a la sensibilidad e intuición de la artista que favorece a una nueva mirada, un nuevo uso y una nueva perspectiva del estatus y el hacer científico - artístico y social. Así:

[...] El artista se apropia de los moldes de hacer científico, para criticar el propio estatus (de objetividad, imparcialidad, verdad, etcétera) del conocimiento científico, demostrando la forma en que el poder (económico, político, étnico, cultural sexual) se manifiesta en sus discursos. (ROCA e SUÁREZ, 2012, p. 29)

Por ejemplo, el proyecto de residencia artística “*Hiervas de Sal y Tierra (2012-2013)*” es un ejercicio de investigación - creación en el que convergen diferentes experiencias y reflexiones, con las que la artista comenzó a potenciar los discursos sobre la medicina tradicional, el rol de lo femenino y las prácticas que emergen para la cura, la sanación y el cuidado del cuerpo, el alma y la estructura

social, en territorios que han sido olvidados y excluidos por el Estado. De esta manera, las diferentes obras que nacen del proyecto “*Toma de Hiervas (2012)*” (Imagen 15) – “*Be Patient, (2012-2015)*” (Imagen 16) y “*Hiervas de Sal y tierra o estudios de una cartografía distópica (2013-2020)*” (Imagen 17) cuestionan los imaginarios tan dominantes de identidad y de prácticas sociales, políticas y científica.



Imagen 15 Toma de hierba, del proyecto hiervas de sal y tierra (2012) Acción con mujeres de Coquí y elaboración de herbario en puesto de salud. Fuente: (POSADA, 2013, p. 74)



Imagen 16 Be patient (2015-2020). Fotografía impresión digital, 73x100 c/u. Museo de Arte Moderno de Medellín.

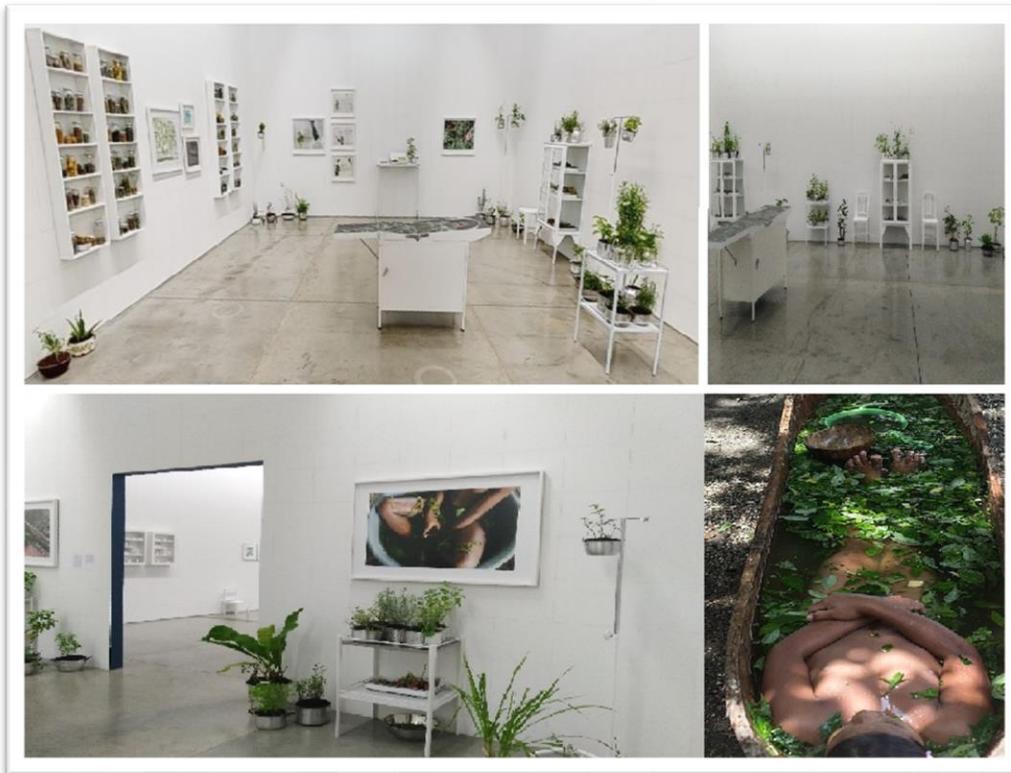


Imagen 17 Hierbas de Sal y Tierra o Estudios Para una Cartografía Distópica (2020). Instalación, dimensiones varias. Museo de Arte Moderno Medellín

Como resultado, la poética de Libia Posada promueve un encuentro y una intercepción entre dos semiósferas disciplinares. Al mismo tiempo, su trabajo da visibilidad a esas otras estructuras simbólicas que emergen en la frontera de la semiosfera, lo que permite reconocer otras narrativas que, sobre la cultura se tejen en la cultura colombiana, mediante una obra en la cual se exponen discursos divergentes sobre la identidad femenina, el territorio, la identidad social y las prácticas culturales en torno a un reconocimiento de los otros.

3.2. La poética de Libia Posada como discursos de nuevas perspectivas identitarias y políticas.

La cultura y la identidad están ligadas a las dinámicas y las prácticas sociales que son desarrolladas al interior del grupo humano, las cuales determinan las maneras en que estos se asumen y entienden el mundo, al igual que las relaciones

con él y los otros. De modo que, las identidades culturales son constituidas por las estructuras semióticas de un colectivo, cuyo desarrollo está determinado por un contexto geográfico e histórico determinado. Pues, “La cultura tiene que ver con los objetos y es un fenómeno del mundo, y el placer tiene que ver con la gente y es un fenómeno de la vida”. (ARENDR, 2014, p. 43) En consecuencia, los imaginarios tradicionales sobre la identidad son fruto de los lenguajes naturalizados dentro de una cultura. De esta manera, el lenguaje delimitado como natural construye discursos que configuran dichos imaginarios y, en consecuencia, los mitos BARTHES (2009) que terminan definiendo a los colectivos sociales tanto para ellos mismos como para los otros.

Por lo anterior, y para hacer una lectura de la cultura colombiana podemos afirmar que, Colombia como sociedad fundó sus bases de identidad cultural sobre referentes neocoloniales. Referentes con los cuales se han edificado narrativas sociales, políticas, económicas y religiosas que invisibilizan, desconocen y niegan la diversidad social y cultural del territorio nacional. Estas narrativas y estos discursos, vigentes hasta hoy, insisten en una idea de identidad nacional que desconoce a los otros grupos sociales que conforman el Estado colombiano, a pesar del reconocimiento político que hace la constitución del 1991 que entiende y define a Colombia como un Estado laico, pluricultural y diverso socioculturalmente.

En consecuencia, y a pesar de los esfuerzos de los diferentes grupos culturales colombianos por posicionar la idea de una identidad plural, esta sigue sesgada y delimitada por un imaginario excluyente. Imaginario de identidad reforzado por décadas y que tiene sus bases en las primeras ideas que sobre la nación son plantadas en el siglo XIX, y las cuales, desconocen cualquier concepto de diversidad cultural que quizás, no era conceptualmente posible para la época como lo afirma FERNÁNDEZ URIBE (2007, p. 57). Circunstancias que han propiciado en gran parte de la sociedad una cultura tradicional y normalizada que desconoce, menosprecia, minimiza y, finalmente, niega la existencia de lo otro y a los otros. Tal y como se puede leer en el reciente informe de la comisión de la verdad, fruto de la estrategia de recuperación de la memoria histórica y social del

conflicto armado en Colombia: “Desde hace siglos, nuestra cultura ha heredado una visión excluyente del otro, de los pueblos étnicos, del campesino pobre, del disidente, del contrario” (COMISIÓN DE LA VERDAD, 2022, p. 258)

Por otro lado, y dando continuidad a los planteamientos de la semiótica de la cultura, las prácticas y las dinámicas producto de la cultura se replican en el tiempo mediante los textos culturales LOTMAN (1998). Estos sirven como instrumentos para la difusión y la consolidación de las ideas que, sobre la identidad, los imaginarios y las delimitaciones sociales se hacen al interior de un grupo. Por lo anterior, podemos decir que la producción artística y visual funcionó, y aún funciona como un documento que permite difundir las ideas sobre la identidad nacional que son construidas desde del siglo XIX, a través de un conjunto de obras que tenían como objetivo introducir el imaginario edificado por las instituciones políticas, religiosas y sociales de la naciente nación. Del mismo modo, la configuración de la cultura también demanda la incorporación de experiencias y aprendizajes mediante mecanismos para la memoria colectiva, en los cuales, la imagen cumple una función significativa. Mecanismo que, en el caso particular para Colombia, reproduce sesgos, prejuicios, ideas, visiones sobre el otro y de lo otro. Así sobre la cultura “se construyen los relatos, los mitos y los imaginarios, se condicionan las normas, las leyes, las instituciones, la política y las relaciones de producción”. (COMISIÓN DE LA VERDAD, 2022, p. 258)

De esta forma, el arte nacional del siglo XIX-XX, como texto visual, reflejaron los valores y los principios que son pilares de la sociedad colombiana, por medio de narrativas dentro de las cuales difundieron la idea de identidad puesta sobre personajes, en su mayoría hombres blancos, de aires europeos, a los cuales se le suman unas pocas mujeres. Ellos encarnaron las costumbres sociales profundamente arraigadas a los principios de fe cristiana heredados del colonialismo, tal y como se expuso en párrafos anteriores. Por ello, las herencias culturales coloniales se han mantenido en el tiempo y se manifiestan en la cultura contemporánea, la cual continúa estimulando la exclusión social de amplias capas de la población y los territorios, como lo expresa COMISIÓN DE LA VERDAD (2022)

Ahora bien, estas ideas fueron reproducidas en las obras de artistas como Francisco Antonio Cano y Eladio Vélez (1865-1935), así como el trabajo desarrollado como Melitón Rodríguez (1875-1942) y Francisco Mejía (1899-1979). La producción de estos artistas contiene elementos en los que podemos reconocer las estructuras simbólicas que sostiene el discurso de una identidad tradicional colombiana. Una identidad que promueve un discurso que le da prioridad al desarrollo industrial y al estatus económico como valores prioritarios a nivel social, y que aún tienen vigencia. Obras que fueron albergadas a nivel institucional en el Museo Nacional de Colombia y en el Museo de Antioquía, en colecciones que hasta las décadas finales del siglo XX dieron continuidad a esos imaginarios y discursos de identidad sin cuestionarlos.

Sin embargo, y a pesar de que la fuerza de producción artística fue encaminada y respondió a la construcción de discursos sobre la línea del ideal social y los imaginarios hegemónicos, desde las primeras décadas aparecieron en el campo artístico, hombres y mujeres que inician las primeras propuestas que van en contravía de dicho discurso. Estos artistas elaboraron producciones visuales en las que dieron visibilidad a personajes, problemáticas y estructuras sociales que corresponden a imaginarios más diversos y sincréticos. Poéticas que reconocen una diversidad cultural que es propia de la semiósfera colombiana de los siglos XX y XXI.

Fue así como emergen en el escenario de la producción visual nacional figuras como Pedro Nel Gómez (1899-1984) y el movimiento Bachué (1920-1940), que junto con otros artistas comienzan a difundir una idea de identidad nacional más plural, por medio de obras que nacieron de un interés por lo cotidiano y las raíces de una cultura, que les dejó descubrir en las escenas populares, las narrativas de nuestra propia historia precolombina y en su propia identidad, la semilla para hacer un arte, con el cual, rompieron la tradición academicista colombiana de siglos anteriores. Así, estos artistas usaron el arte como una herramienta para denunciar y exponer discursos en los cuales se reconoce las diversas identidades y el sincretismo cultural que caracteriza al territorio nacional. Aparecerán de esta forma,

poéticas que contradicen el imaginario de identidad que funda sus bases en la negación del otro y su desvalorización que han impedido construir una idea de nosotros incluyente, durante décadas.

En consecuencia, surgió en el arte colombiano obras que denuncian, reivindican y visibilizan problemáticas sociales, a través de un discurso visual que expone en su interior narrativas sociopolíticas comprometidas con las experiencias del país, pero que fueron en muchos casos censuradas y negadas por la sociedad y las instituciones colombianas durante décadas. Así, tendremos que esperar hasta finales del siglo para que el arte y los artistas pusieran abiertamente discursos sociales y políticos. De esta manera, el arte de los años 90 volvió a poner en el escenario de la producción artística nacional, temas que cuestionaban y daban visibilidad a problemáticas sociopolíticas propias del país; esto sin la represión política que bajo el estatuto de seguridad sufrieron los artistas e intelectuales colombianos en la década inmediatamente anterior, tal como lo escribe ROCA e SUÁREZ (2012)

De este modo, los artistas emergentes, en el cambio de siglo y hasta mediados del siglo XX, empezaron a proponer poéticas que contradicen los discursos hegemónicos, en medio de la coyuntura económica y política que vivía el país. De igual manera, estos artistas y colectivos visuales renovaron las prácticas artísticas a nivel nacional. A su vez, muchas de las propuestas artísticas de esta época funcionan como documentos que favorecieron al reconocimiento de la identidad plural y diversa del Estado nación. Con ello se fortalecieron imaginarios y discursos sobre la identidad nacional, que se contrapusieron a las narrativas tradicionales, mientras que emergieron otras narrativas sobre la cultura colombiana.

Por lo que, el abordaje de los artistas sobre el conflicto armado y sus consecuencias se hizo más suspicaz, irónico y autocrítico, con lo cual se presentaron y configuraron obras más contundentes de diversas poéticas. Finalmente, esas poéticas rompieron con los lineamientos estéticos e institucionales que hasta la época le eran impuestos a la producción artística nacional,

confrontando y construyendo una nueva memoria política, social y cultural. Como evidencian, las obras “*Musas paradisíacas (1996)*” (Imagen 18) una instalación que recorre la memoria social, política y cultural de la zona de Urabá, elaborada por el artista José Alejandro Restrepo, quien con su poética permitió descubrir “las implicaciones políticas y sociales de los lenguajes comunes que nombran nuestra realidad y nuestra historia” (CAMACHO BOHÓRQUEZ , 2013, p. 65). Algo semejante ocurre con la obra de Oscar Muñoz que, en palabras del profesor FERNÁNDEZ URIBE (2013) tiene una decidida posición política, en defensa de la vida contra la desaparición y el olvido.



Imagen 18 José Alejandro Restrepo. Musa Paradisiaca, 1996. Videoinstalación. Dos videos en ocho monitores de 5,5 pulgadas y racimos de banano. Dimensiones variables.

De ahí que, el escenario artístico local, junto a las prácticas y los discursos tradicionales, promuevan obras que exponen discursos visuales que contradijeron y cuestionaron la ya nombrada identidad hegemónica, aquella que fue difundida desde la institucionalidad sobre todas las estructuras sociales. Ahora bien, estas producciones no solo plantaron nuevas maneras de expresar, difundir y ver las realidades sociopolíticas del país y de hacer arte en sí mismo, sino que también propusieron otras maneras de relacionar la producción plástica local, y las prácticas artísticas que terminan por construir discursos que se preocupan más por develar la realidad social en sí misma.

Es en esta renovación artística y cultural que podemos ubicar a Libia Posada, con una poética que contradice esas miradas y narrativas dominantes e institucionales mediante una propuesta que parece ser influenciada por la poética de la fotógrafa norteamericana Nan Goldin (1953), quien presenta una mirada sobre la contracultura de New York entre las décadas de los 70 y 90 del siglo anterior. Al mismo tiempo, la obra de Posada parece ampliar una reflexión sobre el rol de lo femenino y el cuidado que proponen filósofas como Victoria Camps (1941), como lo intuye el profesor SANTAMARIA (2022)³⁸. De la misma forma, la poética de Posada coloca sus reflexiones sobre discursos donde el cuerpo funciona como mediador y se sobrepone a la condición biológica, como se ha expuesto en párrafos anteriores, lo que contradice los discursos de la institucionalidad científica y social.

Por otro lado, la obra de la artista antioqueña es importante para el arte, porque aparece como un documento visual que evidencia otros discursos sobre el conflicto armado, y las maneras en que este ha modificado los imaginarios sobre la identidad, el territorio, los roles sociales, y, por lo tanto, las formas de exclusión y reconocimiento cultural colectivos durante un poco más de un siglo. Mediante un proceso que, al mismo tiempo, evidencia la naturalización de determinadas ideas y discurso que categorizan y clasifican los diferentes grupos culturales de Colombia, que como resultado ha construido el imaginario de que existen ciudadanos de primera y segunda clase para el Estado.

Imaginario que se traslada a las estructuras simbólicas de lo social y lo cotidiano, y permiten construir narraciones bajo las cuales la comprensión de la realidad del conflicto armado no es la misma para todas las esferas sociales. A tal punto que, el perjuicio no se siente como un daño común, tal y como puede leerse en COMISIÓN DE LA VERDAD (2022) y que se observa en las reflexiones que la artista hace al interior de la obra “*Signos Cardinales (2006)*”. A la vez, en las primeras obras presentadas por la artista, se puede identificar un discurso con el cual se cuestiona el rol de lo femenino y la condición de las mujeres como sujetos

³⁸ Comentario retomando de entrevista personal con el profesor y artista Hugo Santamaria.

sociales, al mismo tiempo, reflexiona sobre el control que ejercen las instituciones médicas y sociales. Un discurso que finalmente termina contradiciendo las ideas puestas sobre la imagen de la medicina como una disciplina que supone un ejercicio científico más humano. Finalmente, la artista antioqueña en su obra tiene un interés por construir otras narrativas sobre lo femenino y la relación social de la mujer, contraponiéndose a los imaginarios que sobre ellas y su ser social ha configurado la identidad colombiana.

Sumado a lo anterior, su poética plantea unas nuevas formas discursivas para pensar el territorio, aquel que no es solo geográfico, sino que aparece entre el imaginario cultura y hace parte de la memoria individual y colectiva de una sociedad. Al pensar el territorio, la artista amplía la reflexión a esos espacios que se construyen y hacen parte de la memoria simbólica y cultural de los pueblos, un espacio que es desconocido, negado y muchas veces borrado dentro de los discursos institucionales. Así, Libia Posada sobrepasa, de nuevo, el dato, la cifra, la estructura simbólica limitante y excluyente para construir otra visión del territorio, la cual, en el tiempo, termina contradiciendo el imaginario difundido por lo institucional estatal y social.

Por otro lado, Libia Posada en su proceso de consolidación poética replantea la idea del retrato canónico, idealizado y tradicional, ese que naturaliza la identidad sobre el rostro. Cuerpos que posan sobre ambientes que reflejan el estatus económico y social, figurando así, aquello que delimita la identidad. Por el contrario, el retrato que propone Posada reconoce la identidad a partir de las memorias y las huellas que, a través del tiempo, se marcan sobre los cuerpos y los territorios, moviendo así la mirada del rostro y posándola en los trazos, en las memorias que se encarnan en la piel como identidad, como lo develan los retratos elaborados en la obra "*Signos Cardinales (2006)*" (*Imagen 19*). De este modo, el retrato rompe con la limitación del rostro, conservando la idea de las señas particulares bajo las cuales se reconoce y define la identidad de las personas.

excluidas de la sociedad al no cumplir con los estándares hegemónicos y amenazar el proyecto “civilizador” dominante.

En conclusión, podemos afirmar que, la obra de Libia Posada adicional a ser un documento que da visibilidad a las estructuras culturales emergentes de la semiósfera en Colombia, es una poética que contradice los discursos hegemónicos sobre la identidad social de lo femenino y la identidad sociopolítica devenida de un imaginario del territorio por medio de una obra que reconoce las identidades plurales, sincréticas de Colombia, aquellas que responden y son fruto de los procesos sociales, políticos y culturales que trajo primero la colonización y posteriormente el conflicto armado.

3.3. Encuentros entre las poéticas de Libia Posada y Monica Mansur

Los artistas de mediados del siglo XX encontraron en las imágenes científicas un insumo conceptual y formal rico para la producción poética. En consecuencia, la producción artística contemporánea promovió la masificación de dichas imágenes y fortaleció la relación entre la ciencia y arte, superando la funcionalidad documental que existía desde siglos atrás entre las dos disciplinas. De esta manera, los artistas comenzaron a hacer uso de las imágenes científicas para plantear reflexiones que ampliaron los discursos científicos sociales.

Ahora bien, las imágenes que corresponden al ámbito médico despertaron mayor interés entre los artistas y productores visuales, ya que al representar el cuerpo desde el interior y hacer visibles cosas que hasta el momento solo pertenecían al imaginario, impulsaron otras formas de relacionamiento con el cuerpo y con la práctica. Estas fueron relaciones que configuraron, delimitaron y definieron nuevas ideas científicas y sociales que sobre el cuerpo biológico existían, lo mismo que les sirvió a los artistas para hacer nuevas reflexiones sobre ese cuerpo biológico, sus representaciones e implicaciones socioculturales.

Con relación al arte latinoamericano aparecerán artistas como Libia Posada de Colombia y Monica Mansur de Brasil, quienes a través de su poética generaron

una intersección entre la medicina y el arte, como se presentó en párrafos anteriores. Por lo que, ambas artistas miran y reflexionan la práctica y las imágenes médicas, para construir discursos visuales que discuten sobre el cuerpo y la condición humana desde dos perspectivas distintas. Así, mientras la poética de Posada propone una relación medicina - arte a partir de la práctica, la propuesta de Mansur lo hace desde la reflexión de la imagen en sí misma.

Entre tanto, la artista colombiana construye discursos visuales en los que reflexionan y evidencian problemáticas sociales y políticas a partir de la lectura del cuerpo desde la semiología médica. Por su parte, la artista brasilera hace la reflexión a partir de las representaciones del cuerpo, al pensar las imágenes médicas como resultado del imaginario de un sujeto y producción de una máquina. De esta manera, Posada y Mansur configuran sus propuestas dentro de un ejercicio poético, en donde el cuerpo se presenta como un texto cultural³⁹ LOTMAN (1998), un texto que es leído, interpretado y doblemente representado desde la frontera semiótica que propone la relación entre el arte y la ciencia.

3.3.1. El cuerpo como medio y reflexión para Libia Posada y Monica Mansur.

La masificación de las imágenes médicas generó una nueva comprensión del cuerpo, al igual que promovió y fortaleció nuevas perspectivas para pensar la idea de corporalidad más allá del ámbito de lo científico. Así, disciplinas como el arte y la producción visual aparecieron para reflexionar las representaciones del cuerpo, lo que brindó a la idea de la corporalidad un carácter estético y sociológico. Por lo tanto, nuevos discursos sobre la salud, la enfermedad, la apariencia, la identidad y la representación, aparecen dentro del panorama sociocultural del siglo XX, como resultado, los discursos sociales comenzaron a girar con mayor fuerza en torno al cuerpo. De tal modo que, este se posiciona culturalmente como un emblema de la

³⁹ Para objeto de esta tesis, entendemos el texto cultural como cualquier expresión, práctica o dispositivo que funciona como estructura simbólica general de una cultura. Un texto que es constituido por cualquier forma de lenguaje, en claves de teórico Iuri Lotman. Por su parte, el texto visual es cualquier producto que sea compuesto y elaborado con el lenguaje visual, por ejemplo, la fotografía, la televisión, el cine y las pinturas o el dibujo.

existencia, que se construye y se representa desde lo colectivo para mostrar el valor de los individuos que constituyen dicho colectivo, tal y como lo expresa GONÇALVES BENTO (2018)

Por otro lado, las imágenes médicas eliminaron la frontera entre la idea del interior y lo exterior del cuerpo físico, lo que conllevó a traspasar los límites del imaginario sociocultural entre lo privado y lo público, la sanidad y la enfermedad. En consecuencia, esta resignificación permitió a los artistas y al arte poner en tela de juicio las estructuras de verdad de la ciencia y, en especial, de la medicina, que desde siglos atrás controlaba y delimitaba imaginarios sociales. Es decir:

La apropiación artística de la imagen médica se caracteriza, entonces, para la eliminación de la frontera física (interior y exterior) ya anteriormente referidas, mentales y sociales (pudor, recelo, público y privado) y estructuras (simulación, realidad, técnica/práctica y estética). Como efecto, el límite exterior del cuerpo se rompió necesariamente para presentarlo estéticamente. (GONÇALVES BENTO, 2018, p. 32)⁴⁰

De esta manera, el ejercicio artístico vio en las narrativas y los discursos que proponen las prácticas y las imágenes médicas una posibilidad para pensar, cuestionar y dar visibilidad a fenómenos sociales, políticos, económicos, entre otros; los cuales son propios del contexto cultural, pero que son leídos y evidenciados gracias al cuerpo representado y estudiado por y, a través, de las imágenes médicas. Así, la producción artística propone una reconstrucción de las ideas sobre la sanidad, la enfermedad, la identidad, la corporalidad, lo individual, lo colectivo y la condición de lo humano y lo social a partir de revisar el cuerpo, de repensar y recomponer los elementos y la imágenes expuestas desde la medicina, para proponer otros lenguajes para la creación artística.

⁴⁰ A apropriação artística da imagiologia médica caracteriza-se, então, pela eliminação da fronteira física (interior e exterior) já anteriormente referidas, mentais e sociais (pudor, receio, público e privado) e estruturais (simulação, realidade, técnica/prática e estética). Como efeito, torna-se necessário romper o limite exterior do corpo para apresentá-lo esteticamente. (GONÇALVES BENTO, 2018, p. 32)

Ahora bien, la artista colombiana Libia Posada reflexiona sobre el cuerpo y la condición humana, a partir de un ejercicio analógico entre las delimitaciones científicas de la medicina y las vivencias sociales. Por ello, Posada lee, interpreta y reconstruye el cuerpo biológico y social como una forma de poner en discusión situaciones de la vida misma. En consecuencia, para la artista el cuerpo se presenta ante sus ojos de médica como un texto en el cual se escriben las realidades sociales de un grupo, de manera que, las imágenes médicas y el cuerpo mismo le sirven a Posada como un insumo para reflexionar conceptualmente y construir formalmente su poética desde una práctica que va desde la medicina al arte.

Por su parte, la artista brasilera Monica Mansur reflexiona el cuerpo a partir de las imágenes médicas y su capacidad de reproducción, por lo que, la mirada que hace la artista a dichas imágenes está relacionada por su interés en el estudio de las imágenes, y el impacto que estas tiene en la cultura en relación con la configuración de realidades sobre la corporalidad. Como resultado, a Mansur le interesó explorar las posibilidades visuales que las imágenes médicas contienen, a través de la manipulación y la construcción de otras imágenes. A su vez, la artista plantea la discusión sobre la idea de realidad que son propuestas por dichas imágenes, lo que permitió reflexionar los imaginarios mediados por la idea entre lo real y lo natural.

Para tal fin, Mansur propone un ejercicio poético en el cual realiza una reconstrucción fotográfica de escanografías. En este punto la artista “re-fotografía”⁴¹ las imágenes médicas, que técnicamente son unas fotografías, y las manipula alterando la información visual que promueve una idea de “realidad” sobre el interior del cuerpo. Como resultado, Monica Mansur considera que su poética expone un discurso para pensar en las posibilidades que sobre la realidad presentan las imágenes médicas, reconociendo de antemano, que las imágenes médicas al igual

⁴¹ El termino es acuñado por la artista dentro de su proceso técnico y metodológico de creación. Pues, ella entiende sus imágenes como una imagen fotográfica de la imagen fotográfica que es la escenografía, así, su ejercicio implica volver a fotografiar el cuerpo a partir de la imagen del interior de este.

que todas las imágenes, fueron pensadas por la subjetividad disciplinar y proyectados por una máquina.

Así, la propuesta invita a reflexionar sobre las cosas que se develan gracias a la mediación de un dispositivo mecánico y las delimitaciones de un sujeto, con lo cual, pone en discusión la realidad que, sobre el cuerpo y la condición humana han presentado la medicina a través de la difusión y la consolidación cultural de sus imágenes. De esta manera, su ejercicio se hace interesante porque propone la posibilidad de reconstruir una realidad utilizando imágenes “inventadas”, las cuales, refieren a un colectivo y rompen con la individualización propia de la imagen natural que le sirve de base. Pues, su trabajo presenta las múltiples posibilidades de la experiencia del ser humano, a través de la construcción y reconstrucción de una visualidad inexistente como representación, separada de la “verdadera realidad”, ya que, no pueden ser reconocidas, MANSUR (2005-2006).

Si bien, las dos artistas plantean maneras diferentes de leer, comprender, apropiarse y relacionar la ciencia y el arte, ambas plantean reflexiones importantes sobre la condición humana en los contextos culturales, a través de propuestas mediadas formal y conceptualmente por la idea del cuerpo como idea biológica y social; lo mismo que las lleva a contruir propuestas que son alimentadas por las ideas que devienen desde la medicina y sus formas de representación. Por lo tanto, aparecerán dos proyectos que son susceptibles de ser analizados, uno en conversación con el otro, pues se encuentran en ellos elementos e intereses comunes al pensar y asociar las imágenes neurológicas a fenómenos e imaginarios culturales. Así, la serie “Neurografías (2004-2020)” de Libia Posada y “*Tomós* (2005-2006)” “*Stigma* (2005-2006)” de Monica Mansur funcionaron como textos que presentan y delimitan narrativas sobre el cuerpo, y comprenden la relación que existe entre el arte y la ciencia en el círculo artístico latinoamericano, en general, y suramericano, en particular.

3.3.2. Relaciones entre las “Neurografías” de Libia Posada y las “Re-Fotografías” de Monica Mansur.

Monica Mansur es una artista fotógrafa de Rio de Janeiro cuyo trabajo artístico propone reflexiones en torno a la producción visual y las imágenes como productos de la cultura, como se expresó anteriormente. Es por lo que, al interior de su poética y en su recorrido profesional, la artista cuestiona la idea de la imagen desde su carácter formal, para plantear una reflexión en torno a preocupaciones sociales como la idea de aislamiento y colectivización que sufre el hombre en la cultura actual. Al mismo tiempo, las obras de Mansur colocan en discusión las ideas sobre la ausencia y el rastro de la memoria en relación con el tiempo. Adicionalmente, su trabajo conceptualiza la transformación entre lo que se piensa y lo que se configura en el ejercicio de la visualidad. Todo esto, a través de reflexionar las prácticas de repetición y serialidad que le son propias a las imágenes de carácter fotográfico MANSUR (2005).

Por lo que, en el 2005 y después de reflexionar sobre la idea de reproducción de las imágenes, la artista brasilera ve en las imágenes médicas, como escenografías, una posibilidad para reflexionar sobre la idea de la realidad en tanto visualidad, desde esa reproductibilidad y la serialidad de dichas imágenes. De ahí que, al observar el proyecto de Mansur, notamos que toma como base las imágenes médicas, con una apropiación de una realidad técnica puesta en ellas. Este discurso de realidad es aprovechado por la artista para construir un inventario visual, con el cual reflexionar la condición humana a partir de la representación del interior del cuerpo.

De esta manera, la serie “Tomos (2005-2006)” (Imagen 20) se presenta como una propuesta visual resultado de una serie de reflexiones conceptuales sobre la reproducción de las imágenes. En ella, Mansur profundiza las maneras en las que se constituyen las imágenes médicas y reflexiona las condiciones de reproductibilidad, serialidad y masificación de las mismas; por lo que, la propuesta reconstruye dicha “realidad” por medio de la manipulación, la fragmentación y la

duplicación. En consecuencia, el trabajo de la brasilera discute las posibilidades de la realidad en las imágenes médicas, pues estas visiones son reales en tanto son imaginadas por una máquina y construidas por un sujeto a partir de sus imaginarios, pero no porque sean reales en sí mismas MANSUR (2005-2006).

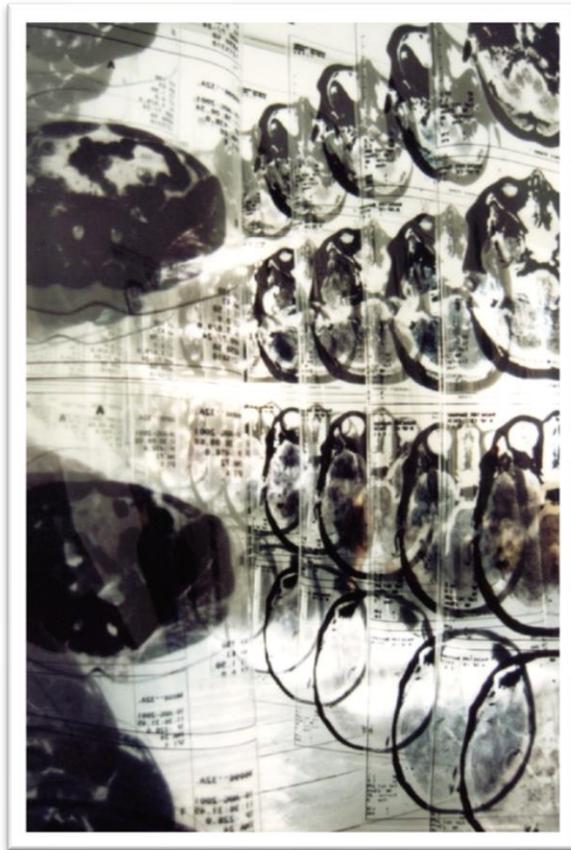


Imagen 20 Tomos (2005) Re-fotografías. Técnica mixta impresión digital e intervención de radiografías, dimensiones variables.

Por lo cual, la artista construye nuevos discursos visuales sobre la realidad propuesta desde lo científico, partiendo de la apropiación y la reinterpretación de unas imágenes. Con las que, Mansur crea otras que se apartan de su naturaleza médico - científica inicial y pasan a ocupar un lugar en el arte. Por consiguiente, las tomografías que son “re-fotografiadas”, repetidas e instaladas volumétricamente lidian con una situación espacial relacionadas con cuestiones propias de prácticas como el gravado. Uno de los intereses muy presentes en el proceso artístico de la artista brasilera.

La obra propone una serie de imágenes que se contraponen en el espacio expositivo, y con lo que la artista plantea una narrativa visual a partir de una realidad construida por ella misma. Una realidad que solo existe en tanto existe el discurso visual imaginado y proyectado en el espacio expositivo por la artista y sus imágenes, ósea, el discursos existe en tanto existan y se observen dichas imágenes. Es a través de este ejercicio que las fotografías propuestas por Mansur evidencian la fragilidad de la realidad que presentan las imágenes, ya que estas son una simulación de lo supuesto real. Con ello se da visibilidad al sutil límite entre la realidad simulada y la realidad del mundo, lo que puede llevar a creer que la realidad como tal se presenta como una estructura compuesta de capas de simulaciones que se insertan una dentro de otra. De ahí que, la realidad que presentan las imágenes médicas pueda ser reflexionada a la luz de la fenomenología y la estética, e reinterpretada por las artes. Pues, dicha realidad es posible ser construida gracias a los artefactos técnicos que las hacen tangible, al ponerlas dentro de la cultura visual. Así, las técnicas de producción eliminan cada vez más los límites entre lo que es visualmente artificial y natural, al mismo tiempo equiparan el mundo real a la realidad simulada, tal y como lo expone GONÇALVES BENTO (2018)



Imagen 21 Stigmata (2005), instalación dimensiones variables. UERJ, Rio de Janeiro.

En definitiva, la propuesta de Monica Mansur reflexiona cómo la masificación y la cultura visual de las imágenes médicas tiene como consecuencia una pérdida en la representación de la verdad del individuo. Pues, al serializarse y masificarse las imágenes terminan siendo todas iguales, en tal sentido que, las representaciones sociales en cuanto a género, personalidad, clase socioeconómica o cultural, quedan anuladas. Estas son, por ende, imágenes que se pierden en el tiempo, porque a quien representan termina congelado en instante sin presente, pasado o futuro. Por ello estas imágenes no son de nadie, ellas son ellas en sí mismas. MANSUR (2005-2006).

Por su parte, la obra "*Neurografías (2004-2020)*" es una propuesta de creación compuesta por una serie de dibujos, los cuales, Libia Posada ha venido desarrollando sistemáticamente hace un poco más de una década. En ellos, la artista colombiana explora varios aspectos de intersección formal y conceptual entre la medicina y el arte, al mismo tiempo que, propone una reflexión sobre el pensamiento como concepto. De este modo, la artista plantea una serie de problemáticas sobre la psique humana y la condición social. En consecuencia, el cerebro comienza a tener un interés para el ejercicio plástico de Posada, el cual, como órgano fue estudiado profundamente por ella desde su práctica como médica. Así, el cerebro se vincula al proceso de creación de la artista antioqueña, pues se propone como un recurso de reflexión conceptual y formal.

Las imágenes que representan el cerebro y el sistema neuronal en los tratados de neurología sirvieron de referentes visuales y de base para las reflexiones de la artista antioqueña. A partir de esto, Posada propone un conjunto de obras que tratan cuestiones en torno a la dualidad entre el pensamiento, la inteligencia y la acción humana. Así, las propuestas se presentan como una continuidad de textos visuales, que cuestionan la idea de la primacía de la razón humana en relación de las otras especies, aquella razón que ante los ojos de la artista esta sobre valorada. De modo que, el "*Neurografías*" (Imagen 22) agrupa un conjunto de obra en las que Libia Posada realizó un comentario crítico sobre el poder que las personas le asignan al cerebro como órgano y al pensamiento como

acto. Un órgano y un acto tan imperfectos en los sujetos por ser profundamente humanos, tal y como lo señala la misma artista. POSADA (2021)⁴²

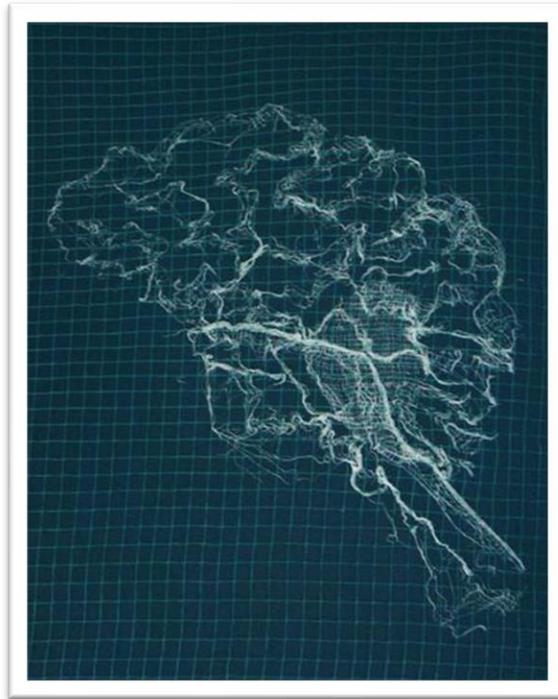


Imagen 22 De la serie Neurografías 2004, Dibujos con gasas e hilo quirúrgico 45x45 cm. Colección privada, Medellín.

Las obras propusieron una serie de discursos sobre lo contradictorio de la inteligencia humana, ya que esta les ha servido a los hombres para crear y destruir al mismo tiempo. Con ello, la artista buscó comprender cómo las personas establecen la relación entre el pensamiento y la acción. Por otra parte, la propuesta sirvió para cuestionar cómo la sociedad genera categorías para delimitar imaginarios e ideas de normalidad y anormalidad sobre las personas; mientras, esta misma sociedad naturaliza acciones, creaciones e invenciones devenidas de la razón, que pasan sobre el otro y lo violentan para, posteriormente, condenar estas mismas acciones en un acto de contradicción constante. Tal y como podemos observar en la obra “Estructuras de sustentación (2004-2020)” (Imagen 23) que hace parte de la misma serie en ella Posada intercambia la notación de distintas

⁴² Anotaciones retomadas de la entrevista personal hecha a la artista.

vértebras con las de armas de guerra pesadas. De esta manera, la artista sugiere que, en la capacidad destructora de estas, ante lo cual, el sistema nervioso es intercambiable por un tanque de guerra, un avión o un helicóptero utilizados dentro de cualquier conflicto, MAMM (2020-2021).

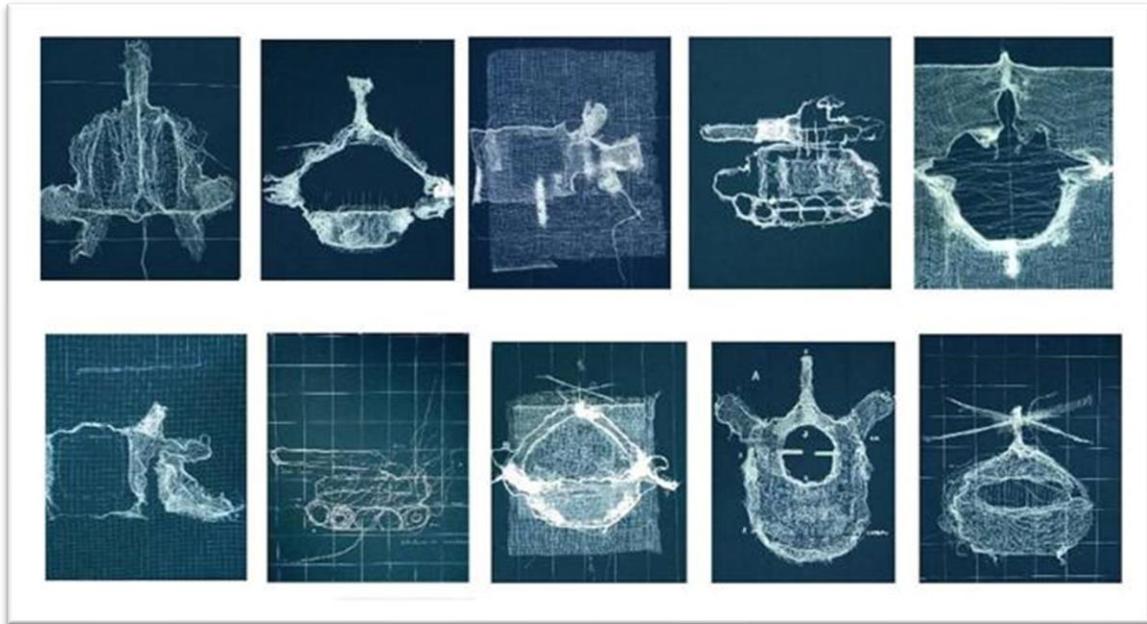


Imagen 23 Estructuras de sustentación, de la serie Neurografías (2004). Dibujo, vendaje quirúrgico e hilo sobre papel, 45 x 45 cm (10 piezas) Colección privada, Medellín.

A su vez, las obras se proponen como un discurso visual que se contradice en sí mismos, pues la artista usa el material clínico como la gaza y el hilo quirúrgico con las que se cura las heridas, para representar y reproducir los dispositivos que las producen. De modo que, los dibujos se presentan ante el espectador como un “atlas de neuroanatomía”, con lo que Posada buscó plantear esa crítica a la razón humana. Razón que, según la ciencia, reside en el cerebro MAMM (2020).

Ahora bien, al observar las obras que componen “Neurografías” se puede evidenciar una exploración de las posibilidades de construcción gráfica que le brinda los materiales médicos. Adicionalmente, la artista construyó el proyecto haciendo una homologación a los textos de neuroanatomía, por lo que, las diferentes series son elaboradas como capítulos. Las imágenes son entonces reconstrucciones de formas y lenguajes que hacen parte de las estructuras simbólicas del mundo bélico,

a partir de la apropiación del lenguaje visual que proponen las imágenes neuroanatómicas. Así pues, los dibujos podrían pensarse como una analogía entre la estructura que sostiene el cuerpo y la estructura que sostiene la guerra.

De modo que, las composiciones permiten identificar una intención directa por darle un nuevo significado a ideas naturalizadas sobre aquello que es construido para destruirlo, a través de máquinas y objetos que son ideados y edificados por una razón que ante cierto dolor humano no razona. Con lo cual, las obras dieron visibilidad a las contradicciones que entre la razón y la acción se dan en la aplicación y la práctica del pensamiento de las personas, evidenciándolo como parte de la condición humana.

Finalmente, las imágenes que configuran el discurso poético de “Neurografías” son elaboradas de forma esquemática, trayendo para el arte las maneras que componen las imágenes diagnósticas del sistema nervioso, las cuales se extienden desde el cerebro y pasan por la zona donde transita el estímulo de la razón. Así mismo, la artista da visibilidad a lo contradictorio que puede ser el pensamiento humano, pues desde este los hombres pueden crear y destruir, sanar y enfermar o salvar y matar. De esta forma, dichas acciones ubican a los sujetos en los límites del raciocinio y la irracionalidad o la bestialidad, ubicándolo en un espacio paradójico.

Por su parte, la obra de ambas artistas evidencia una reflexión en donde las creadoras tienen diferentes aristas de la idea del cuerpo. Sus propuestas ponen en relación las imágenes del cuerpo biológico para hablar de aquellas cosas que afectan al cuerpo social. De esta manera, Posada y Mansur conceptualizan un cuerpo que se representa, se objetualiza y se convierte en diferentes discursos visuales a través de la apropiación y la reconstrucción de las imágenes médico-científicas, desde dos diferentes ejercicios de las prácticas contemporáneas del arte.

Así, la obra de Monica Mansur se propone como un ejercicio de producción digital, en el cual, la artista reproduce nuevamente la imagen de una imagen por

medio de la fotografía, logrando una fotografía de otra fotografía del interior del cuerpo. Por su parte, Libia Posada presenta un ejercicio de experimentación gráfica, en el cual, el cuerpo reaparece como un cuerpo social. En "Neurográficas", "el dibujo se teje racionalmente sobre la base de una cuadrícula un elemento común en la obra de la artista colombiana. De esta manera, la artista colombiana hace su aporte al arte contemporáneo desde la reconfiguración técnica y conceptual, mientras que la brasilera aporta a la reflexión sobre la objetividad de la fotografía contemporánea. Es de este modo que, las artistas trazan discursos para cuestionar la validez del pensamiento y de la imagen.

4. Capítulo 3: Contradiscursos en la obra de Libia posada, mitos e identidades estudiados desde la Semiótica de la Cultura.

El arte por medio de las imágenes y en su variopinta de manifestaciones, retiene una serie de episodios significativos de la historia, dando fe de la pequeña historia. De este modo se convierte en una puerta de comunicación entre preguntas y respuestas sobre el ámbito de lo cotidiano y de cómo inverso en él, se halla la presencia de hombres y mujeres.

(CERA OCHOA, 2017, p. 27)

En los últimos 15 años Libia Posada a participado en una serie de eventos y proyectos de ciudad que se representaron como una oportunidad para expandir su práctica artística. Proyectos que le permitieron repensar sus inquietudes e intereses formales y conceptuales desde el ejercicio artístico, pues, tal y como lo expone el historiador, curador y artista CARLOS URIBE (2022)⁴³, la invitación a un evento te hace repensar tu práctica y lo que venías haciendo, ya que el evento te cambia la lógica, al tratarse de una práctica que no se limita a una invitación a una exposición.

Es así, como los proyectos a nivel local y nacional, a los que ha sido invitada a participar la artista, se presentaron como una oportunidad para entenderse en ese contexto, hacerle un esguince a su proceso habitual y plantear nuevas aristas a sus interrogantes intelectuales, sociales y artísticos. Tal y como se evidencia en los

⁴³ Comentario retomado de la entrevista personal.

proyectos de “Evidencia Clínica (2006 - 2007)”, “Ex - Situ / In - Situ, prácticas artísticas en comunidad (2010)” o “*Hierbas de Sal y Tierra o Estudios para Cartografía Distópica (2012 - 2013)*”, Posada se sumerge en las prácticas artísticas ampliadas, dentro de las cuales, no se trata solamente del trabajo con los medios convencionales del arte, sino en el que aparece otro tipo de ejercicio, en el que la práctica artista se ve como un ejercicio que crea espacios públicos para el diálogo, desde perspectivas, reflexiones y lugares pedagógicos de refundación de ciudad, de memoria y de identidad URIBE (2022)

Es en este contexto de los eventos de ciudad y en las prácticas artísticas contemporáneas que, la artista antioqueña desarrolla una serie de obras fruto del vínculo y el trabajo directo con población dentro del territorio. Experiencias que le permitieron a la artista fortalecer y diversificar, conceptualmente, su proceso de investigación - creación. Así, Posada consolidó aún más su poética, a través de unos procesos artísticos dentro de los cuales convergieron la experiencia de la vida, lo humano, la condición social y una existencia política del ser.

Es desde las reflexiones que se dan en el marco de las prácticas artísticas expandidas y relacionales, que se gestan las obras “*Evidencia Clínica, Re-tratos y El ángel de la casa (2007)*”, “*Signos Cardinales (2001 - 2008 - 2020)*” y “*Hierbas de Sal y Tierra o Estudios para Cartografía Distópica (2012 - 2013)*”. Tres propuestas resultado de una investigación - creación que funcionaron como un ejercicio enciclopédico, y donde confluyeron y se conectaron varias de sus preocupaciones, reflexiones, cuestionamientos e intereses. Por otro lado, dichas propuestas abrieron la posibilidad para que la artista repensara ideas tradicionales de la sociedad y del arte, como el concepto de retrato y la idea de identidad, además de las relaciones que las personas establecen con sus territorios y sus memorias a través de sus experiencias y sus cuerpos. Por lo que, estos trabajos se vuelven relevantes dentro del corpus de obras de la artista, ya que permiten al observador repensar el territorio, la geografía y los imaginarios culturales que son modificados y resignificados gracias a los fenómenos históricos y sociales del territorio nacional.

Por tal razón, para URIBE (2022) “Evidencia Clínica” y “Hiervas de Sal y Tierra o Estudios para una Cartografía Distópica” son obras que pueden dar un horizonte más amplio y global al trabajo de Posada, gracias a la revisión que hace de las sociedades subalternas latinoamericanas en un marco global; obras que, en consecuencia, dieron visibilidad a las identidades emergentes que permanecen en la frontera de la semiosfera colombiana, y, con las cuales, contradijo el discurso hegemónico que sobre la identidad nacional se perpetua hasta hoy. Razón por la cual, estas piezas son esenciales dentro de la obra de Posada, por su riqueza y coherencia conceptual, propias de su poética.

Ahora bien, podemos afirmar que “Evidencia Clínica, Re-tratos y El ángel de la casa” se propone como una revisión a los imaginarios de identidad y lo femenino que han sido impuestos por las estructuras hegemónicas que se ubican en el centro de la semiosfera colombiana. Como resultado, la artista propone la elaboración de una serie de retratos que cuestionan dichos imaginarios, a partir de la exposición de los discursos que están en el límite de los discursos tradicionales. Por su parte, “Signos Cardinales” se propone como un texto visual que expone las reflexiones sobre el territorio y la resignificación de este tras el viaje, el tránsito y el desplazamiento. Un discurso visual en el cual se reivindican las maneras en que se moviliza no solo el cuerpo, sino también la identidad, por fenómenos sociopolíticos que son externos al sujeto, pero que afecta su condición humana.

Por lo anterior, este capítulo se propone presentar el análisis de los retratos que hacen parte de las obras “*Evidencia Clínica, Re-tratos y El Ángel de la Casa*” y “*Signos Cardinales*”. El análisis se realizó a partir de la propuesta de la semiótica de la cultura, con el fin de reconocer los discursos que, al interior de la obra se proponen sobre la identidad, y que van en contravía a las posiciones hegemónicas y los discursos identitarios idealizados promovidos social y artísticamente durante más de un siglo. Discursos en los que la artista da visibilidad, resignifica y posiciona personajes e identidades que han sido excluidos, negados e invisibilizados por décadas en la sociedad colombiana.

4.1. Evidencia Clínica II Re-tratos _ El ángel de la casa (2006-2007) y el contradiscurso sobre la identidad impuesta a lo femenino.

“Evidencia Clínica II” le permitió a la artista realizar una revisión de archivo, lo que abrió el camino para repensar el concepto de colección, memoria e identidad a partir del estudio del acervo visual de un Museo Histórico - Regional como el Museo de Antioquia o el Museo Nacional de Colombia, instituciones que tienen la tarea de difundir y consolidar una serie de discursos que son homogéneos a una narrativa patriarcal y excluyente, fundada, de alguna manera, sobre los rezagos de un arte que hereda elementos coloniales, a través de una serie de textos visuales con una tendencia hispanizante propia del siglo XIX y principios del siglo XX, los cuales refuerzan la idea de que, aun siendo un país independiente y autónomo, nuestro arte está marcado por las escuelas del retrato europeo, hablando desde los géneros y los cánones que propone el arte, como afirma URIBE (2022).

De este modo, la obra es uno de los proyectos de investigación - creación que ha tenido un importante reconocimiento dentro de la producción artística nacional. En ella, la artista cuestiona las prácticas sociales que se vinculan a los imaginarios que, en torno a lo femenino se han construido y, a la violencia de género como consecuencia de las prácticas que vinculan dichos imaginarios. Con ello, Posada propone hacer un recorrido para repensar la historia y la identidad del territorio regional y nacional a partir de la intervención de las colecciones que componen “La Sala Antioquia” y “Sala de Federalismo y Centralismo 1830 - 1886”⁴⁴ en cada una de las instituciones, a través de una serie de retratos que dan la posibilidad de pensar los roles, las miradas y las formas de representación de las mujeres dentro de los discursos hegemónicos colombianos.

⁴⁴ Incluye retratos de los gobernantes, las luchas civiles y religiosas, el nacimiento de los partidos políticos, la llegada de la fotografía y los viajeros extranjeros, la situación de la mujer a lo largo del siglo XIX, la Comisión Corográfica -que adelantó el reconocimiento físico del país- y el fin del Radicalismo. (MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, 2012)

Por eso creemos pertinente analizar dos de los nueve retratos que “parasitaron” las colecciones, para identificar y comprender cómo Posada realizó una revisión y una reinterpretación del acervo museal. De igual forma, pensar cómo la artista construye un contradiscurso visual al generar un gesto crítico frente a las maneras en que se desarrollan y consolidan las narrativas desde la institución a la sociedad. Discursos que se construyen desde sus propias lógicas de pensar, que desde su ser mujer artista venía evidenciando ciertas fracturas socioculturales, sobre todo, con un trasfondo que reflexiona problemáticas concernientes al género sus delimitaciones y su rol en la sociedad.

4.1.1. La idea de lo femenino y sus representaciones en la semiósfera colombiana desde el discurso hegemónico e institucional.

Los museos surgen como instituciones al servicio del Estado nación, por lo que, en su interior se establecen símbolos y jerarquías que atienden al interrogante ¿qué merece o no ser exhibido? Pues: “Asimismo, a partir de la creación de una imagen política, la nación se legitima por medio de la construcción de la memoria.” (VANEGAS MUÑOZ, 2017, p. 31). Finalmente, los museos son espacios donde se fortalecen los discursos hegemónicos que se gestan en el centro de la semiósfera de una sociedad. En consecuencia, los museos como instituciones socioculturales cumplen un papel fundamental en la construcción de dicha sociedad, no solo como espacio para la memoria colectiva, sino también como lugares que difunden y consolidan los valores identitarios nacionales, valores, que, en el caso de la República de Colombia, son heredados de la colonia, por medio de la cultura y un arte de herencias europeas.

Así, el Museo de Antioquia y el Museo Nacional de Colombia fundados a finales del siglo XIX abrieron la posibilidad de construir una idea de región y, en consecuencia, una identidad nacional, gracias a una tendencia que dio el academicismo nacional. Este dio prioridad a las representaciones de un pueblo de gente blanca, herederos de europeos cargados de un talento para retratarse a sí mismos con el objetivo de construir las ideas de prohombres. En tal sentido, los acervos de dichas instituciones fueron nutridos por unos elementos simbólicos

fundacionales que exaltaban las batallas y los héroes de las gestas libertarias, con la fuerza del proyecto modernizador donde las mujeres raramente aparecían. Por dicha razón, la mayoría de los museos latinoamericanos fueron construidos después de los procesos de independencia, con el objetivo de reforzar los ideales políticos y culturales de los grupos sociales dominantes, tal como lo afirma VANEGAS MUÑOZ (2017, p. 32). Por ello, las pocas representaciones de mujeres que hacen parte de la colección museística a nivel nacional, antes de la mitad del siglo XX, están vinculadas a la idea de rol e identidad, asignado a las mujeres; una idea que fue fuertemente influenciada por los imaginarios religiosos y sociales que fundaron los principios de Nación republicana, los cuales negaron e invisibilizaron la participación social, política y económica que tuvieron las mujeres en el proceso de constitución de la República colombiana. Así:

Cuando se firmaron las capitulaciones con España y se redactó la Constitución de 1821, las mujeres comenzaron a desaparecer del discurso ciudadano. Si bien ya claramente no eran interpeladas como ciudadanas, sí continuaron reclamando beneficios para sus familias y negociando viejas deudas con el Estado. Bajo la nueva constitución, las mujeres empezaron a replegarse al espacio privado y los hombres a retomar el manejo de los asuntos económicos. Ellas regresaron a los antiguos usos que las nominaban como vecinas, doñas, señoras, y el carácter de la ciudadanía que había fortalecido sus discursos se fue diluyendo de las formas y contenidos de sus reclamos, de la participación real, pero sobre todo del imaginario nacional. (LUX, 2019, p. 84)

De esta forma, la independencia puso de vuelta a las mujeres en los espacios privados, y nuevamente le es asignado el rol asociado a la virtud y el cuidado de la casa, directamente referenciado en la imagen de la Virgen. La sociedad republicana respaldada por la institución religiosa les impone a las mujeres la tarea de reproducción de la moralidad y las buenas costumbres, todo ello asentado sobre los fundamentos religiosos. Por tal razón, el proyecto modernizador rescata el imaginario colonial, en el que la persona femenina, como incapaz de decidir sobre ella misma, siendo un ser frágil y voluntario, débil por naturaleza que requiere de guardianes para cuidar su honra validando su rol social, de esta manera lo escribe CERA OCHOA (2017, p. 28). En consecuencia, la sociedad colombiana del siglo

XIX ha marcado el comportamiento y la identidad de las mujeres desde el “deber ser”, el cual se enfoca en las actitudes que resaltan las buenas costumbres y la moral.

Así, las cargas simbólicas asignadas a las mujeres y al rol de lo femenino en la cultura colombiana fueron asociadas al discurso de lo doméstico, la mujer cuidadora, virginal, obediente, sumisa, sacrificada y virtuosa en las labores del hogar. Con ello, el centro de la semiosfera colombiana configura identidades que fueron y son reafirmadas a través de los textos culturales y políticos que la naciente República del siglo XIX delimitaron y configuraron. En consecuencia, estos textos construyeron y difundieron una idea idealizada de la mujer, la cual terminó vinculándose a los mitos de identidad del territorio nacional. Por lo que:

En este sentido, queda en evidencia que Estado, Iglesia y élites debían asegurar el cumplimiento de un conjunto de normas y comportamientos que tuvieron difusión a través de la prensa dedicada a la familia y a la mujer y de manuales de comportamiento y urbanidad, los cuales establecieron un modelo idealizado para las mujeres pertenecientes a las élites que podían acceder a este tipo de información, más no para el resto que pertenecía a otros sectores sociales. (HOYOS, 2015, p. 89)

En conclusión, los retratos de mujeres en las colecciones de los museos, además de ser pocos, reforzaron una identidad social asociadas al ideal simbólico de la Virgen María. Mujeres que, en la renovada sociedad de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, eran representadas por las élites blancas y con una fuerte convicción religiosa, aun después de participar activamente tanto en actividades políticas como económicas, dentro de la consolidación de la sociedad poscolonial. Actividades que bajo los aires de modernidad gestaron los frutos de la liberación femenina⁴⁵ en el territorio nacional. A pesar de lo anterior, las mujeres continuaron

⁴⁵ En las pinturas de Eladio Vélez, *La Costurera* y *La Planchadora*, reconocemos los espacios y los oficios tradicionalmente asignados a la mujer: coser, bordar, planchar, lavar; oficios propios del adentro, nos recuerdan cómo el “destino de la mujer” es permanecer en la casa y ocupar todo su tiempo en los oficios domésticos. Hilar, bordar, coser... son labores que tienen por función inmovilizar el cuerpo de la mujer y distraer sus pensamientos, evitar que ella se pierda en desvaríos peligrosos para su honor y su familia. [...]

siendo asociadas al rol de lo doméstico y se le asignó la responsabilidad dentro de su rol social a los cuidados de la casa, la familia, los hijos, además de participar en las actividades religiosas y de caridad.

Por su parte, las mujeres de otras condiciones sociales no fueron representadas y no aparecen como elementos referenciales de identidad, más allá de las acuarelas documentales elaboradas por artistas como Henry Price (1819-1863) en el marco del proyecto de la Comisión Corográfica entre los años de 1850 y 1859. En caso contrario, las mujeres negras, campesinas e indígenas no hacen parte del discurso visual que, sobre la identidad proponía el acervo visual de la “*Sala Antioquia*” del Museo de Antioquia en Medellín y la “*Sala de la República*” del Museo Nacional. De esta forma, “La imagen de la mujer en el arte decimonónico en Antioquia, corresponde a un modelo social de orden, austeridad, principios cristianos y valores familiares”. (RESTREPO, 2006, p. 20).

Tal y como podemos observar en el retrato de “*Mercedes Vélez Prieto (1898)*” (Imagen 24) realizado por Marco Tobón Mejía y que hace parte de la Colección del Museo de Antioquia. El retrato hace parte de los textos visuales que tuvieron la tarea de posicionar la identidad de lo femenino en el territorio antioqueño, pero este es un reflejo del discurso que surgió en favor de la identidad nacional. En él se puede observar a una mujer blanca que mira directamente al espectador y su cuerpo pálido es cubierto por una chalina negra, mientras sus manos reposadas, suavemente, sobre las piernas, sostienen un libro asociado al conocimiento y a la sabiduría que dan las escrituras, pues parece representar la biblia. Ella se presenta, ante nuestros ojos, amable, severa, virtuosa y educada, es la referencia idealizada para una

Al observar las imágenes femeninas [representadas en la producción visual del siglo XX] se reconoce un ambiente moderno representado en el nuevo vestuario femenino, el mobiliario y, en los electrodomésticos (máquina de coser y plancha); son nuevos trajes y accesorios símbolo de la vida moderna que borra la imagen y la función social de la mujer campesina, pero a pesar de esa modernización, las mujeres siguen inmersas en la vida tradicional de la vida doméstica; así se mantiene la imagen de la mujer en el adentro, en estrecha relación con la economía doméstica; por lo tanto, ella debe concentrarse en “*el arte de manejar, dirigir y gobernar la casa y la familia, sin perder o malgastar tiempo, trabajo y dinero [...] el secreto de la economía doméstica consiste en aprovechar los ratos perdidos; tener todas las cosas en orden es ahorrar muchos minutos y pasos inútiles*”. (GARCÉS MONTOYA, 2006, p. 29)

sociedad que está en su proceso de reconstrucción de identidad. Paralelo a esa representación la mayoría de los retratos de mujeres que hacen parte de la producción plástica hegemónica nacional y regional, fueron cargadas con signos que reivindican una identidad eurocentrista, neocolonial y religiosa donde las mujeres se cargaron de un falso empoderamiento, como lo observa la artista Libia Posada, al hacer la revisión para pensar el archivo y la colección de ambos museos.



Imagen 24 Mercedes Vélez Prieto, 1898. Marco Tobón Mejía. Colección Museo de Antioquia.

Así, el arte desarrollado dentro de las décadas de transición entre el siglo XIX y el XX se constituyó en un elemento clave de distinción de las nacientes élites nacionales. De esta manera, el retrato femenino quiso representar un ideal de mujer decimonónico, el cual privilegió la imagen de las mujeres de las élites como instrumento de cohesión de la unidad familiar (Imagen 25). Por lo tanto, los retratos se convirtieron en un bien de capital cultural que tuvieron una función análoga a la de los manuales y la prensa producida para el público femenino de la época, difundiendo un modelo “legítimo” de lo femenino, desarrollados para la formación

de las mujeres de élites de la época, como lo exponen dentro de sus investigaciones la profesora HOYOS (2015, p. 93)



Imagen 25 "Medellín. Habitantes de la capital", Acuarela de Henri Price, 1852. Lámina de la Comisión Corográfica. Colección Biblioteca Nacional de Colombia.

Del mismo modo, y como se ha expuesto en el marco teórico, la cultura colombiana se estructura en su interior sobre una serie de imaginarios y sistemas simbólicos que, se expanden gracias a los textos visuales. Dichas delimitaciones e imaginarios fueron los que descubrió y cuestionó Libia Posada dentro del proceso de estudio del acervo visual de los museos. En los archivos, la artista se encuentra con una serie de retratos que funcionan como matrices visuales hegemónicas, encargados de transmitir los valores y comportamientos asignados a las mujeres de la sociedad colombiana. Posada descubre, entonces, las imágenes de unas mujeres con las cuales no se identificaba, y en las que tampoco veía a ninguna de las mujeres con las que había trabajado o conocía. Así, la obra propuso un discurso que se opuso al discurso de lo doméstico y domesticante, escrito en su mayoría por hombres, a la luz de los principios delimitados por las élites y las instituciones clericales.

Por lo que:

[...] El arte nacional no fue ajeno a los discursos y modelos que propuso el cristianismo frente a lo que debía ser y parecer las mujeres en Colombia. Al colocarnos el lente de la perspectiva de género, vemos que las representaciones se constituyen sobre el reflejo de una sociedad que emanaba discursos de los partidos políticos, sobre todo conservadores, y de la gente de espíritu religioso. Elaboradas bajo la mirada masculina, hegemónica e instauradora de un orden. No obstante, las mujeres estuvieron en movimiento, empezaron a romper con las ataduras de su rol en familia y a desempeñar funciones y oficios por fuera del espacio doméstico. (CERA OCHOA, 2017, p. 31)

Así, las representaciones de la mujer que han marcado los cánones y han delimitado los arquetipos de lo femenino, desde el Renacimiento occidental hasta Latinoamérica, ha estado determinada por la idea de una mujer idealizada que trata de borrar de su cuerpo la marca del pecado original. De esta manera, aparecen las representaciones de mujeres que responden, en una mayor medida, al deseo de los artistas y las estructuras imaginarias de su época, las cuales se alejan de las mujeres reales, imperfectas y humanas (Imagen 26), como lo describe el investigador BERNAL CARMONA (2017, p. 49)

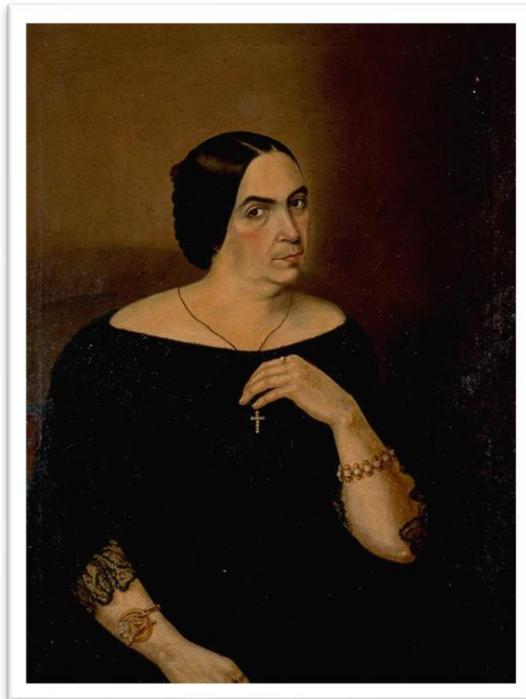


Imagen 26 Timotea Carvajal de Obando. Óleo de Manuel D. Carvajal, ca. 1853. Colección de Arte, Banco de la República.

Dichos retratos sirvieron como referentes para que Posada construyera su propuesta, con la cual cuestionó las identidades que le son asignadas a las mujeres; de igual manera, evidenció, cómo desde esas poses y esas delimitaciones, la sociedad ha ejercido y continúa ejerciendo una violencia sistemática. Violencia que se presenta desde el campo simbólico hasta el físico, a través de prácticas que minimizan, niegan y desaparecen las capacidades intelectuales, sociales, económicas, políticas y culturales de las mujeres. Además, estos retratos difunden el mito de una mujer perfecta e impoluta llena de un imaginario de poder que, al final de las cuentas no le pertenece.

4.1.2. La obra y la composición de un discurso divergente.

El proyecto de “Evidencia Clínica” fue un proceso de investigación creación que inició al interior de los laboratorios de creación del proyecto de *“Desearte Paz”*⁴⁶ de la galería Paul Barwell del Centro Colombo Americano de Medellín. Los laboratorios generaron espacios que propiciaron experiencias de intervención relacionadas con las prácticas artísticas del arte contemporáneo, las cuales tenían como objetivo reflexionar sobre problemáticas sociales, culturales y políticas con la comunidad.

De dicho proceso surgieron un conjunto de obras e intervenciones plásticas, en las que la artista propone una serie de reflexiones conectadas con el fenómeno de la violencia de género y los imaginarios sociales con los cuales se delimitaban las identidades de las mujeres. Todo ello, gracias a los espacios propiciados por el

⁴⁶ Desearte Paz fue un proyecto gestionado por el Centro Colombo Americano de Medellín en alianza con la alcaldía de la ciudad, la Universidad de Antioquia, ONG, entre otras organizaciones socioculturales. Este proyecto promovía el desarrollo cultural comunitario a través de laboratorios de creación, experiencia de intervención relacionada con las prácticas del arte contemporáneo en las cuales se trabajaban problemáticas sociales, culturales y políticas con la comunidad. Desearte Paz tuvo como objetivo construir una cultura de la paz, por lo que sus laboratorios de creación fueron concebidos como espacios para el intercambio de conocimiento entre artistas y colectivos de la ciudad que trabajaban con poblaciones que habían sido socialmente excluidas. El proyecto se desarrolló entre los años 2006 y 2018, y con su trayectoria fue sumando otras estrategias como: Arte y Escuela, y Arte e Infancia. **Fuente especificada no válida.**

laboratorio de creación, en donde se generaron una serie de provocaciones que abrieron el diálogo sobre las prácticas culturales asociadas a la violencia de género.

De esta forma, Libia Posada y el grupo de mujeres participantes reflexionaron sobre las acciones cotidianas que socialmente permiten la naturalización de la violencia contra las mujeres. Así, dichas conversaciones dejaron en evidencia la persistencia de prácticas e imaginarios sociales normalizados hasta hoy que invisibilizan a las mujeres como sujetos políticos y sociales, y, adicional a esto, que minimizan o niegan la violencia contra las mujeres, a través de hechos y discursos que funcionan como mecanismos para perpetuar la eliminación simbólica y real de las condiciones de lo femenino dentro de las estructuras sociales, políticas, económicas y, por lo tanto, culturales, tal y como lo expresa la propia POSADA (2021).

Dentro de este grupo de obras se encuentran “*Evidencia Clínica (2006)*” una acción performática de ciudad junto con una intervención en la galería de arte del Centro Colombo Americano de Medellín, y “*Evidencia Clínica II: Re-tratos y El Ángel de la Casa (2007)*” un par de intervenciones hechas en el año 2007 en las colecciones del Museo de Antioquia (Medellín) y El Museo Nacional de Colombia (Bogotá) respectivamente. Con las intervenciones al interior de los museos, Posada quiso cuestionar aquel conjunto de textos visuales que, a finales del siglo XIX y principios del XX, pretendieron delimitar y consolidar la identidad regional del naciente Estado nación, principalmente, en lo que concierne a la identidad que ha sido asignada a las mujeres colombianas a lo largo de la historia. De esta manera, Libia Posada reflexiona sobre las representaciones de las mujeres que fueron difundidas por las instituciones, las cuales, y tal como se expuso en párrafos anteriores, exponían como referente ideal del rol de lo femenino, mujeres que se presentan ante los ojos con actitudes pasivas, complacientes y silenciosas.

Es así como la artista propone una mirada crítica a los retratos pictóricos del siglo XIX que excluyen a las otras mujeres cuyas historias y realidades no concuerdan, ni corresponden a los discursos difundidos en el marco social y político.

Mujeres que cargan sobre sus cuerpos las huellas físicas, emocionales y sociales que deja la cultura por ser, defender y reivindicar la condición de ser mujer. Así, Posada propone la construcción de una serie de retratos fotográficos, con los cuales se apropia del lenguaje pictórico de los retratos del siglo XIX de la colección. De esta manera, la artista antioqueña logró, a través de un simulacro fotográfico de la pintura, insertar en la colección de retratos hegemónicos de los museos a esas mujeres negras, mestizas, indígenas y blancas invisibilizadas a través de la historia por las estructuras simbólicas tradicionales y discursos institucionales que se vuelven políticos. En consecuencia, las intervenciones cuestionaron también el papel de los museos como estructuras de memoria simbólica, que permiten dar continuidad a dichos discursos, así como las ideas que se construyen en torno a la belleza, el rol y el papel que desde la cultura se ha impuesto a los cuerpos sociales y políticos, como lo expresó el curador SIERRA (2011).

Por lo anterior, las obras estuvieron compuesta de nueve retratos fotográficos de 80x60 y 80x65 cm, insertadas de manera natural en las estructuras narrativas que proponían los textos visuales de las colecciones de la “*Sala Antioquia*” (Imagen 27) del museo de Antioquia y la “*Sala de Federalismo y Centralismo 1830 - 1886*” del Museo Nacional de Colombia. De esta manera, el propósito de la artista fue “contaminar”, “manchar” e “infectar” el inmaculado discurso identitario nacional, a través de la inserción de imágenes de esas otras, de las negadas y de las excluidas.



Imagen 27 Registro de la inserción de Evidencia Clínica II: Re-tratos (2007), al interior de la colección del Museo de Antioquia, proyecto MD07, Medellín.

Imágenes que se instalaron como un “virus”⁴⁷ con el objetivo de evidenciar que, esa sociedad tan perfecta e impoluta tenía algo podrido por dentro, y, para ello, fue necesario mezclar sus retratos fotográficos con los retratos pictóricos canónicos, como lo manifiesta la propia artista, POSADA (2021). Con esto, Libia Posada logra poner dentro de las narrativas de la institucionalidad y de la historia un discurso que se contrapone a los discursos hegemónicos expuestos con anterioridad en este texto. Por lo cual:

La realización de cada fotografía es cuidadosamente estudiada por Posada, con el propósito de crear imágenes que a primera vista hacen parte natural de la sala, pero que sobresalen porque son retratos femeninos que, a pesar de cuidar la composición, la luz y los detalles del vestuario, presentan imágenes inquietantes y conmovedoras sobre la violencia doméstica. (MINCULTURA, 2007)

Por otro lado, los retratos que propone Posada dentro de las obras expuestas al interior de las instituciones dieron continuidad a las reflexiones sobre violencia de género que surgieron en el ejercicio propuesto en los laboratorios de creación. Por

⁴⁷ El término es usado por la misma artista en la entrevista que se realizó para esta investigación en el año 2021.

lo cual, los retratos exponían las marcas de los golpes físicos, los mismos funcionaron como referencia analógica de las huellas sociales y psicológicas, además de las físicas, que dejan la violencia simbólica y real, que sistemáticamente se ha ejercido contra las mujeres a través del tiempo.

Finalmente, la artista hizo uso del maquillaje forense para la reconstrucción de los golpes, la iluminación, la composición y el vestuario hegemónico, para hacer las fotografías lo más fieles posibles a las pinturas al oleó de las colecciones. Adicionalmente, ella toma prestado los marcos, las fichas técnicas y los espacios que le pertenecían a los retratos de la colección, para usarlos como referente (Imagen 28). De esta manera, Posada completa la reflexión a través de un ejercicio de desplazamiento donde se guarda y oculta la imagen “idealizada” y aceptada de lo femenino en el contexto político social, mientras se exhibe la imagen “imperfecta” de aquellas mujeres que son ocultadas, negadas e ignoradas. Con ello, la artista antioqueña logró intercambiar los imaginarios y trastocó el discurso naturalizado al desarticularlo con su anotación irónica. Así pues, si reconocemos las colecciones de la "*Sala Antioquia*" y de la "*Sala de Federalismo y Centralismo 1830 - 1886*" como textos de la cultura LOTMAN (2019) que exponen y difunden los discursos que fundan los imaginarios y los mitos de identidad femenina nacional, podemos entender los retratos de Libia Posada como discursos emergentes. Discursos que nacen en la frontera LOTMAN (2019) y donde se ubican los imaginarios y los discursos de aquellas mujeres que han sido minimizadas, negadas o excluidas dentro de la producción artística colombiana.

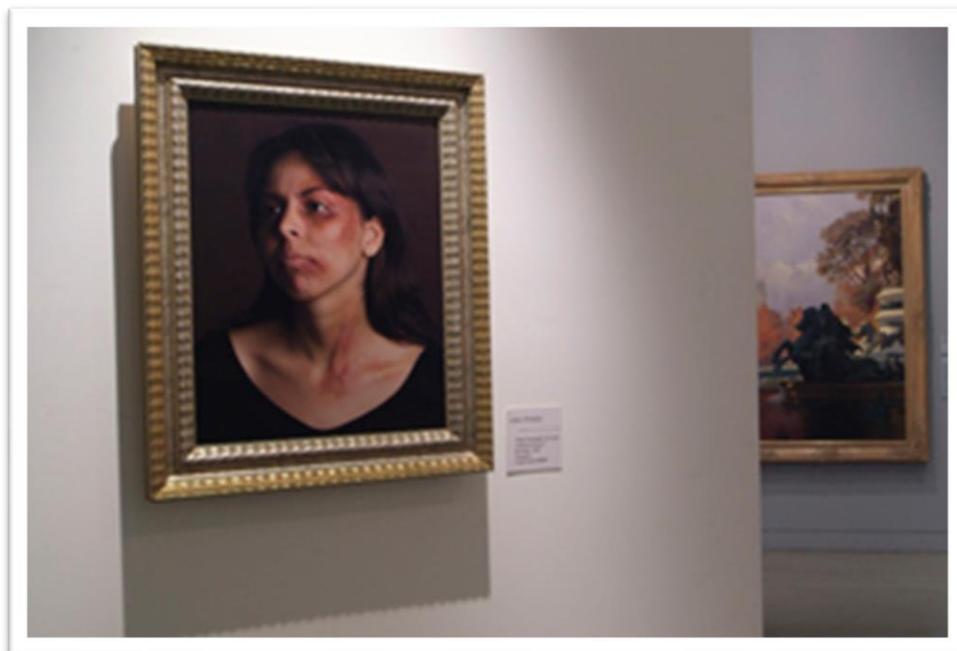


Imagen 28 Evidencia Clínica Re-tratos (2007) Detalle de la exposición en el Museo de Antioquia

4.1.3. Re-tratos y El Ángel como evidencia de las mujeres, una violencia simbólica y sistemática que las apaga y niega su autonomía e identidad.

La violencia de género se presenta como ejercicio de poder que se ejerce sobre los sujetos políticos y sociales, por medio de prácticas que tienen como objetivo el control de los cuerpos físicos, psicológicos y culturales. A través de la historia, en la mayoría de los casos, las mujeres y sus cuerpos son los más afectados socialmente por el ejercicio de dichas prácticas, pues estas se correlacionan con las ideas que sobre las identidades y los roles han sido asignados culturalmente a lo femenino. Ideas que se configuran y constituyen al interior de la estructura simbólica del centro de toda semiósfera de un grupo social. Ideas que terminan consolidándose en el tiempo hasta hoy, replicando hábitos e imaginarios que validan procesos de exclusión, negación e invisibilización de los cuerpos y el sujeto femenino, con lo cual, se ha dado continuidad a las prácticas de dominación ejercidas sobre las mujeres. De esta manera, la sociedad prolonga una cultura de la estigmatización que modela ideas discriminatorias sobre la condición del ser femenino.

Lo que conlleva a que los imaginarios simbólicos que dan continuidad y validan dichas prácticas, sean replicados en los textos culturales y se adhieran a las estructuras simbólicas que conforman el centro de la semiósfera colombiana. De igual manera, acarrea la construcción y la difusión de representaciones que manipulan, limitan y definen los cuerpos de las mujeres, a partir de ideas e imaginarios socioculturales que tienen continuidad hasta nuestros tiempos, a pesar de que las mujeres han participado activamente en las dinámicas políticas, económicas y sociales. Adicionalmente, se reconocen como diversas por su cultura, su origen étnico y su clase social, elementos que han sido bandera para la consolidación de movimientos que cuestionan las identidades y las representaciones de género hegemónicas, desde principio del siglo XX en el territorio nacional. Así:

El movimiento de mujeres que era menos visible en los años setenta, debido a su anclaje privado, en las últimas 3 décadas se consolida en fuertes redes en torno a la salud integral y reproductiva, el trabajo doméstico, los DD.HH., la entidad, el derecho al aborto y contra la violencia sexual y de género. Un espacio que propicia estas demandas es el Encuentro feminista latinoamericano y del Caribe. [...] Desde el primer Encuentro (Bogotá 1981) se impulsa la creación de centros de servicios legales y de salud. Las organizaciones sobre la identidad, la maternidad como una libre opción y rechazan la violencia contra las mujeres. Se alinea en colectivos y se movilizan para solicitar derechos sexuales y reproductivos, educación popular, prevención de la violencia familiar y participación en el ámbito laboral, entre otros asuntos. Simultáneamente, en las universidades, surgen grupos académicos que analizan estos problemas con distintos enfoques teóricos y en las organizaciones campesinas y sindicales se crean secretarías de la mujer. (IBARRA MELO e GARCÍA OTERO, 2012, p. 27)

Si bien, las mujeres han reclamado durante años derechos, espacio y reconocimiento, solo hasta la década de 1980 lograron consolidar su trabajo político y social, gracias a la creación de colectivos y organizaciones feministas, quienes comenzaron a hacer este tipo de reclamaciones al Estado, a través de luchas que pretenden combatir el fenómeno de la violencia contra las mujeres, además de que dicha violencia deje de verse como una práctica natural, normalizada y asociada a la identidad de los territorios.

A pesar de que dichas luchas han abierto espacios políticos y sociales para el reconocimiento de la diversidad de lo femenino en Colombia, la violencia hacia las mujeres como práctica de dominación física y, por supuesto, simbólica, continúa arraigada a la identidad nacional. Tal y como lo evidencian, las cifras y los testimonios expuestos por investigadores y académicos como IBARRA MELO y GARCÍA OTERO (2012), y más recientemente, como lo describe el informe final de la COMISIÓN DE LA VERDAD (2022). Así, las mujeres contemporáneas siguen expuestas a las experiencias de violencia por su condición, por medio de prácticas que minimizan su ser político y social. Pues:

[...] es preciso llamar la atención sobre la "paradoja de la violencia contra la mujer": pese a que los Estados toman cada vez más medidas -modificar leyes, aumentar la protección, proporcionar recursos para los servicios de apoyo de las ONG- parece que aumentan los niveles de violencia. Ello se debe a que la línea de referencia inicial para las denuncias se fijó demasiado baja. No sólo debería preverse un mayor número de denuncias a las instituciones y en las encuestas, sino que ese aumento debería considerarse como un indicador de éxito en la lucha contra la tolerancia de la violencia y en la comprensión de la mujer de que tiene derecho a recibir protección y reparación. (ERTIÜRK, 2007, p. 33)

Ahora bien, los retratos que propone Libia Posada son un aporte importante para los espacios de reflexión sobre la violencia estructural y sistemática que ha marcado la historia de las mujeres colombianas. Estos retratos son significativos para pensar la fuerza femenina y dar visibilidad a los imaginarios no hegemónicos bajo los cuales se pueden repensar la identidad y la existencia social, política y humana de las mujeres. Así, las imágenes presentadas por la artista transforman el discurso institucional de los museos y recomponen un discurso de exclusión, negación y ocultamiento en el que, durante décadas, han sido puestas las mujeres en la historia sociocultural de Occidente, como se ha expresado en párrafos anteriores.

Dichos retratos de mujeres reclamaron un espacio en las colecciones de los museos en Medellín y Bogotá, y, adicionalmente, fueron parte de un proceso en el que Posada reconoce las estructuras narrativas en las que se escriben los discursos

visuales tradicionales, que expandieron las ideas de los proyectos identitarios del territorio nacional. En ellos la artista reconoció, en el conjunto de elementos pictóricos y visuales de las salas de los museos, las estructuras simbólicas que funcionan como matrices semióticas, bajo las cuales, se decide con omnipotencia y verticalidad quiénes representan y quiénes no la imagen de la identidad social al interior de la semiósfera, tal como lo expone la investigadora GIRALDO (2015); matrices de identidad que finalmente delimitan las ideas fundadas dentro del proceso de reconstrucción de la república, como se planteó anteriormente.

Posada, entonces, pone en evidencia que las representaciones de las mujeres que ejercieron un papel político, económico y social, fuera del ámbito de lo doméstico, eran mínimas. De igual manera, las pocas imágenes de las mujeres que hacen parte de las colecciones pertenecen a un grupo privilegiado de élite, y, a su vez, las mínimas representaciones que existen de mujeres que pertenecen a la periferia en la semiósfera nacional son expuestas por medio de narrativas que reafirman unas jerarquías sociales, étnicas y culturales. De esta forma, la artista reflexiona sobre las marcadas distintivas que existen al interior del discurso visual sobre las mujeres de élites y las que no lo son, dando continuidad a lo que plantea la profesora HOYOS (2015). Así, Posada observa, lee y reconoce en marcas como el vestuario, el color de la piel, el tamaño de las figuras, la iluminación y los roles en los que son representadas las mujeres al interior del texto visual, para comprender las maneras en que se establecen las líneas simbólicas de exclusión de unas y otras.

Finalmente, el lugar que ocupan las mujeres negras, indígenas, mestizas y campesinas, en las escasas obras de las colecciones, puede leerse asociado a las actividades del campo, las labores domésticas y los trabajos menores como lo expresa HOYOS (2015, p. 101). De esta manera, las otras mujeres que ocupan mínima y silenciosamente estos espacios se mantienen dentro de los límites del campo, reafirmando las relaciones de jerarquía social, política y económicas que son impuestas por la “clase alta” y el centro hegemónico de la semiósfera

colombiana, a través de estructuras simbólicas que se entretrejen como premisas identitarias.

De esta manera, los retratos que “infectaron” las colecciones y se opusieron al discurso hegemónico que presentaron, revelaron y colocaron aquella información histórica y social que hacía falta, según la artista, teniendo en cuenta los lineamientos y discursos que exponían las colecciones estudiadas y reflexionadas por ella. Información que fue omitida y llevada a la periferia dentro de los discursos y de las estructuras simbólicas. Así, Libia Posada actuó como traductora de los códigos y las estructuras sociales que emergieron sobre la superficie cultural, cuestionando la idealización y los espacios asignados a las mujeres al interior de la sociedad colombiana del siglo XIX y XX. La artista, entonces, colocó en la narración histórico social, que exponían las salas de los museos, un ruido con el cual rompió el discurso. Por lo cual:

El resultado es desconcertante, demoledor, transformador. Una sala muda se llena de todas las voces de las mujeres que siempre callaron, de la mirada de quienes hasta entonces solo habían sido miradas. El cubo blanco de la sala se ensucia. La composición ideal se desbarata. Las imágenes canónicas se deshacen Y una voz profunda, oscura, emerge de las entrañas de la tradición. Estas imágenes nos expulsan del paraíso del arte decimonónico, pero nos hacen comprender que desde hacía rato vivíamos al Este del Edén. La imagen apolínea no dejaba ver a estas mujeres, por otro lado, habitantes habituales de nuestra sociedad. Libia Posada le hace grietas al espejo y el monstruo empieza a reflejarse lentamente en sus fragmentos. (GIRALDO, 2015)

En consecuencia, las imágenes se proponen como una herramienta para develar las estructuras simbólicas heterogéneas que conforman las narrativas culturales, las cuales, hacen parte de la historia social y política de Colombia. Esto dio visibilidad a las otras mujeres que pertenecen al territorio y han participado activamente en las dinámicas culturales que le son propias a la sociedad nacional.

Adicionalmente, a la línea narrativa que se construye con el maquillaje, la artista se apropia de elementos como el vestuario, la iluminación y las estructuras visuales de composición tradicionales de los retratos pictóricos del siglo XIX, los

cuales son expuestos como referentes sociales. Estrategias de formalización que abrieron la posibilidad de establecer relaciones estéticas, semióticas e históricas entre los discursos sociales tradicionales y las realidades contemporáneas. Así, los retratos fotográficos son elaborados sobre un fondo neutro a la manera del retrato pictórico hegemónico, el personaje ocupa el centro de la imagen y, en la mayoría de los casos, está ubicado sobre una estructura visual triangular tal como se observa en la (Imagen 29).

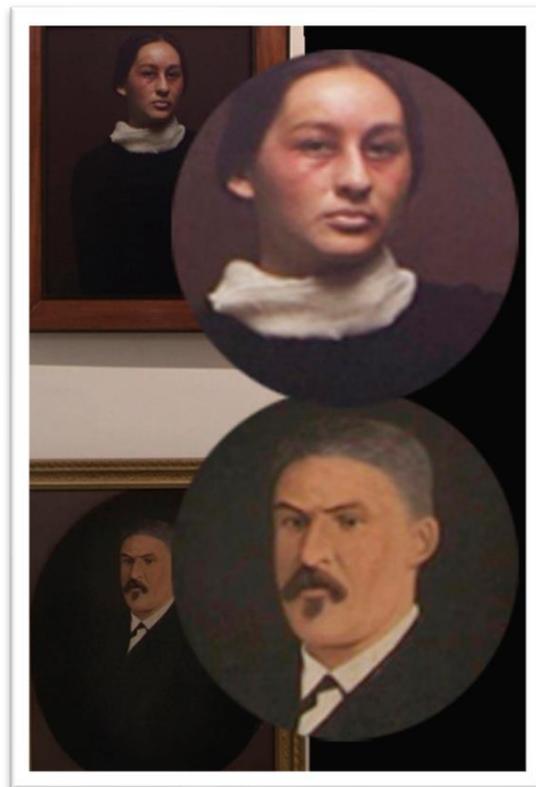


Imagen 29 Referencia para comparar los rostros de los retratos fotográficos y sus referencias, elaborada por la autora.

Por su parte, el rostro se ubica en el centro superior de la composición, con el rostro girado a tres cuartos y, en la mayoría de los retratos, la mirada se encuentra directamente con la del espectador presentándose orgullosas. De esta manera, las mujeres allí retratadas confrontan a quien las observa, tal como lo hacen los personajes que representan la sociedad, y funcionan como referente identitario.

De la misma manera, la iluminación del rostro es contrastada con la opacidad de los vestuarios que, en su mayoría, corresponde a trajes de color negro con sutiles ornamentos que representan el estatus, la labor o el rol que cumplen al interior del grupo. Finalmente, el vestuario y los ornamentos refuerzan el estatus sociocultural de los personajes que son pintados de medio cuerpo. Asimismo, es de anotar que las mujeres retratadas por Posada imitaron la pose altiva de los personajes masculinos que hacen parte del relato visual expuesto al interior de los retratos pictóricos masculinos, contradiciendo así los discursos que le eran propios a los retratos femeninos y reclamando un espacio social más igualitario.

Así, los retratos contemporáneos lograron ocupar de manera natural un espacio en la narración museográfica, lo que permitió completar el relato sobre la identidad nacional y los roles que cada uno de los miembros de la sociedad cumple en la cultura. De este modo, se evidencia la comprensión que la artista realizó de las estructuras simbólicas, esas que fueron apropiadas formalmente para reconstruir el relato y dar visibilidad a narraciones que contradicen y cuestionan los límites, las definiciones y las prácticas sociales que, hasta hoy, se encuentran arraigadas a la nuestra sociedad. En ese orden de ideas, los retratos se proponen como una herramienta para develar los armazones simbólicos heterogéneos que hacen parte de las diferentes narrativas sociales y que en la mayoría de los casos son llevados hasta la periferia.

4.1.4. El retrato de la mujer negra que reclama su espacio en la “Sala de Federalismo y Centralismo 1830-1886”

Es comprensible que las representaciones de las mujeres afrodescendientes sean casi inexistentes en los museos, teniendo en cuenta que toda cultura hace uso de las imágenes para construir sus valores y referentes sociales aceptables. Por tal motivo, también se puede entender por qué, en el acervo visual de la pinacoteca del Museo Nacional de Colombia “solo existe un dibujo que muestra a Matea Bolívar, la Aya del libertador” (HOYOS, 2015). Por otro lado, la colección del Museo de Antioquia solo cuenta con tres reproducciones, a parte de las representaciones que se realizaron en el contexto de la comisión corográfica en el territorio nacional, dos

de ellas, elaboradas en la segunda mitad del siglo XX y una, de un general de la independencia, según el historiador y curador URIBE (Entrevista Personal, 2022). Por tal motivo, el retrato (Imagen 30) insertado por Posada en la “*Sala de Federalismo y Centralismo 1830 - 1886*”⁴⁸ es significativo, no solo dentro del ejercicio de reflexión, investigación y creación de la artista, sino también en el contexto de la exposición.

⁴⁸ La sala de federalismo y centralismo (1830 - 1866) en la que se ubicaron los retratos fotográficos elaborados por Libia Posada alberga la colección de retratos pictóricos de los personajes relevantes en la conformación de la República. Los cuales fueron referentes de las luchas civiles y religiosas en el territorio nacional. Adicionalmente, el relato histórico de la sala era completado con objetos y pinturas que hacen referencia al nacimiento de los partidos políticos en Colombia, y el lugar que ocupan las mujeres en el contexto social del siglo XIX. No obstante, en el diseño expositivo no había un equilibrio entre las representaciones de las mujeres y los hombres, pues la mayoría de los retratos y objetos allí expuestos hacían referencia a la idea de que fueron solo los hombres quienes encarnaron las luchas políticas en el territorio nacional. De esta manera, ellos representan el poder social, político, económico y cultural de la naciente República de Colombia, de esta manera lo expresa (POSADA, 2021. Entrevista personal). En contraposición, la representación de las mujeres era mínima, ocupando un espacio de pequeñas proporciones e invisible ante la omnipotencia de los cuadros y las referencias de los hombres en la sala. En consecuencia, el pequeño espacio ocupado por las mujeres era una notación visual que exponía un único retrato femenino acompañado por un sofá rojo (Imagen XX), elementos que eran complementados con objetos que refieren a lo doméstico. El relato visual curado por la artista y curadora Beatriz Gonzáles (1938) fue llamado “El Ángel de la Casa” recuperando así una expresión usada en la época para definir y romantizar el rol doméstico que le era asignado a las mujeres. Finalmente, el texto visual fue complementado con un texto curatorial, con el cual, Gonzáles cuestionó dicho rol en la sociedad, por ello, tanto el texto visual como el texto curatorial presentaron comentarios irónicos y críticos frente a las disposiciones, los papeles y los espacios que le fueron asignados a la condición de lo femenino. El título seleccionado se convirtió, entonces, en una provocación para expandir la reflexión y el discurso apropiado por Posada para el desarrollo del proyecto.



Registro de la Inserción en la Colección del Museo Nacional de Colombia, Bogota.



Imagen 30 Evidencia Clínica II El Ángel de la Casa (2007). Fotografía digital de 80x65 cm. Intervención Colección Sala Federalismo y Centralismo (1830-1886), Museo Nacional de Colombia, Bogotá. Colección privada, Medellín.

El retrato es el de una mujer negra, quien dirige la mirada directamente a quien la observa. A su vez, la mujer se presenta sobre un fondo neutro, con lo cual, se refuerza el protagonismo del personaje en el retrato. Una estrategia compositiva común usada en las representaciones de próceres, clericós y miembros de la élite político social de la época de la república. Por otro lado, la mujer se posiciona firme y se observa cómo el cuerpo es cargado al lado derecho del plano de la composición, mientras la iluminación se intensifica en el rostro y las manos que forman una diagonal visual. Con ello, la atención se presenta sobre las dos áreas

del cuerpo desnudas, dentro de las cuales se puede observar las marcas del tiempo, las experiencias y las memorias de vida de la protagonista de la imagen.

Adicionalmente, dichos elementos compositivos le brindan a la mujer aires de nobleza y el estatus social que le es propio a las comunidades y a las mujeres negras, ya que su participación en el desarrollo económico, social y político fue fundamental. Por último, el retrato es colocado en un gran marco dorado y con arabescos, el cual se asocia a las representaciones de la monarquía, los nobles y las élites sociales dentro de las narraciones visuales.

De esta forma, nos encontramos con la representación de una mujer negra que nos confronta y nos cuestiona con la mirada, mientras sentada apoya suavemente las manos sobre una mesa. Ella está ahí para contradecir todas las definiciones, las etiquetas y los roles que le han sido impuestos socialmente a través de la historia. Así, el retrato fue ubicado en medio de dos próceres de la patria, por lo tanto, la imagen desfigura la narración blanca, eurocentrista y patriarcal que fue difundida durante décadas desde el discurso político e institucional sobre la independencia del territorio nacional. Narraciones que tuvieron como objetivo borrar la participación de las mujeres en los procesos de cambio que sufrió Colombia en el siglo XIX. En ese espacio esta mujer se ubica orgullosa de su ser y de su historia, por medio de un discurso en donde Posada la equipara socialmente a la condición y al privilegio masculino blanco, y le permitió reclamar su lugar en la historia de un país, de un pueblo.

Como resultado, el retrato permitió recuperar la memoria histórica y reconstruyó la identidad nacional, a través de una mujer que reclama su lugar y el de su comunidad con dignidad, orgullosa de sus luchas y exponiendo sus huellas. Una mujer que usurpa el espacio histórico asignado a un clérigo, negándose a ocupar el espacio doméstico, el espacio del campo, de los otros, de los invisibilizados. De este modo, ella no solo reivindica su posición, sino que alza la voz por los otros, por aquellos cuya voz ha sido acallada y apagada, a través de la mediación que hace la artista que le permite llegar desde la periferia hasta allí. Para

que, finalmente, ella pueda reconocerse y empoderarse de su historia, sin vergüenza y con toda la dignidad que la experiencia le ha dado.

4.1.5. El maquillaje como elemento semiótico, para la denuncia y la reivindicación de la identidad.

El maquillaje ha sido usado durante siglos en la sociedad como un recurso para el posicionamiento de poder. Adicionalmente, este se vuelve el instrumento para delimitar referentes de belleza, pues permite resaltar o negar partes del cuerpo en un ejercicio ficcional que atiende a ideales y los estándares estéticos socialmente delimitados. De esta forma, las pinturas sobre el cuerpo han servido para expresar diferentes ideas sobre el estado de ánimo, la disponibilidad social de los sujetos, o las situaciones e imaginarios sociales, tal como lo escribe RAYMOND (2021). De esta forma, el maquillaje cumple una tarea de comunicación social, por lo que puede considerarse como un elemento del lenguaje significativo al interior de la cultura.

Ahora, los retratos de posada fueron insertados dentro de las narraciones históricas y políticas de los museos se propusieron como una herramienta para revelar cómo la violencia, el control político y social se ejerce sobre los cuerpos de las mujeres y se normaliza históricamente hasta hoy. En este sentido, el retrato se elaboró conceptual y formalmente sobre estructuras discursivas tradicionales, de la misma forma que lo propone, también la artista norteamericana, Cindy Sherman (1954) y sus reflexiones dentro de las cuales se cuestionan los roles asignados a las mujeres norteamericanas. De tal modo que las propuestas de las dos artistas centran sus interés en la construcción de textos visuales y discursos que van en contravía de las ideas y los mitos de identidad que, en torno a las mujeres y lo femenino, delimita la sociedad, con lo cual dan visibilidad a las mujeres ocultadas y voz a las silenciadas socialmente, a través de una acción en donde se reconocen otras narraciones que se encuentran en la frontera y reclaman un lugar dentro del discurso social.

Tanto la obra de la artista antioqueña como la de la norteamericana utilizan el maquillaje y se apropian de elementos de composición tradicionales para

reconstruir la imagen de las mujeres. En ambas, el maquillaje funciona como elemento visual modelador del discurso y del contradiscurso, con el cual se ocultan o se reafirman las características y cargas simbólicas que son puestas sobre el cuerpo y la figura de las mujeres. Ahora bien, en los retratos de Libia Posada, en contraposición a los de Cindy Sherman, el maquillaje reconstruye las experiencias de violencia vivenciadas por las mujeres retratadas (Imagen 31). De esta manera, las marcas del golpe, reconstruidas, exponen el símbolo que representa el control y la fuerza que los hombres ejercen sobre las mujeres que golpean.

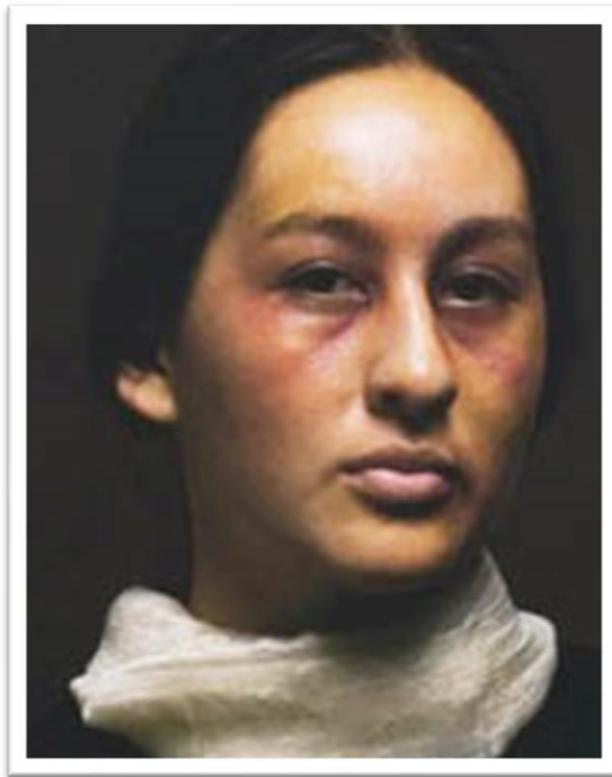


Imagen 31 Evidencia Clínica II Re-tratos (2007) Intervención de Colección – Detalle Fotografía digital de 80x65 cm. Colección privada, Medellín

De este modo, la artista reflexiona e indaga sobre las capas simbólicas que socialmente han sido asignadas al uso del maquillaje, con lo que se permite modificarlo. Pues, el maquillaje femenino es asociado a una serie de prácticas culturales que se relacionan con el camuflaje de lo “imperfecto”, lo “anormal”, lo “censurable” al interior de un grupo social. Del mismo modo, el maquillaje es usado para ocultar o enmascarar aquellas cosas que se suponen no deben ser expuestas,

y, por otro lado, aquello que no corresponde a los dictámenes naturalizados que definen el rol de las mujeres. Así, el maquillaje modela los “modos correctos” en que deben verse sus cuerpos socialmente, por lo tanto, se oculta las marcas del tiempo, se disimula el color natural de la piel, se borran las imperfecciones y, por supuesto, se ocultan los golpes producto de la violencia. En contraposición, el maquillaje resalta las características que suponen dan identidad y representan a un grupo social y una cultura determinada, al igual que permite reforzar el discurso oral que, tradicionalmente, está sobrepuesto en la práctica de maquillarse. De este modo, el maquillaje se convierte en símbolo dentro del lenguaje social para figurar y conservar una imagen canónica de las mujeres y lo femenino.

Contrario a ello, Posada se apropió del maquillaje para narrar la otra versión de una historia que por décadas ha negado, menospreciado y minimizado a las mujeres como sujetas sociales, políticas y culturales. Por ello, las mujeres de Posada exponen un discurso en el cual el maquillaje cobra otro sentido, al permitirles reconocer que sus cuerpos son portadores de una memoria que le es propia y de la cual no debieron sentir vergüenza.

Ahora bien, cuando observamos uno de los retratos que se camuflan entre los retratos pictóricos de las colecciones, encontramos una constante en la estructura narrativa y la línea discursiva que se traza con el elemento maquillaje. Al observar la mayoría de las imágenes podemos identificar que hay una huella común de violencia que es reconstruida sobre los ojos. Lo que se convierte en un elemento visual que se carga de una fuerza simbólica importante, ya que le niega la posibilidad de mirarse y anula cualquier característica bajo la cual se reconoce. Adicionalmente, la huella refuerza el imaginario de vulnerabilidad y reafirma el lugar que le ha sido impuesto para, finalmente, hacerla sentir culpable y con vergüenza de ser mirada y reconocida ante los otros.

Adicionalmente, en la línea narrativa que se construye con el maquillaje, la artista se apropia de elementos como el vestuario, la iluminación y las estructuras visuales de composición tradicionales de los retratos pictóricos del siglo XIX, los

cuales son expuestos como referentes sociales. Son estrategias de formalización que abrieron la posibilidad de establecer relaciones estéticas, semióticas e históricas entre los discursos sociales tradicionales y las realidades contemporáneas, tal y como podemos observar en el retrato de la mujer negra de la (Imagen 32). Así, su rostro conserva las huellas y la memoria que le han dejado las prácticas de un sistema social que negó a las mujeres un desarrollo personal, físico, económico y social durante décadas. Por su parte, las marcas que exhiben sus manos son la muestra del trabajo y la lucha, dos elementos que funcionan como signos de tensión que reivindican política y socialmente las estructuras simbólicas emergentes en la semiósfera colombiana.

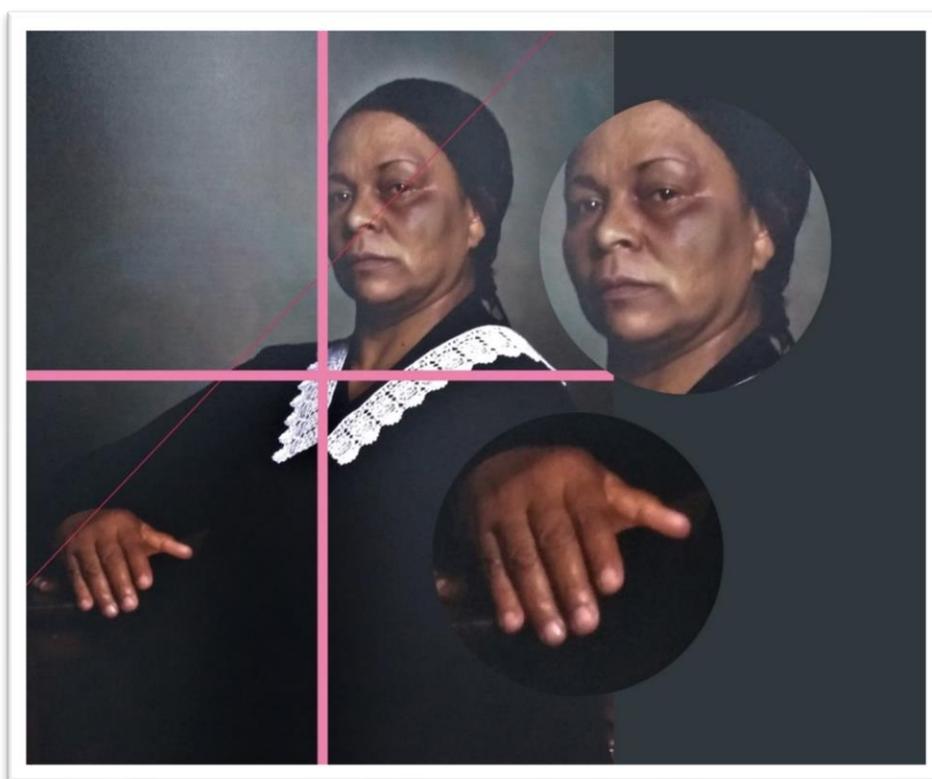


Imagen 32 Estructura General del retrato, elaborado por la investigadora, imagen digital.

Simultáneamente, podemos ver en el retrato que hace parte de “*Evidencia Clínica Re-tratos*” y que ocupó los espacios de la “*Sala Antioquia*” del museo regional. Un retrato que se articuló con los discursos y la imagen de las mujeres que funcionaron como referente para la identidad hegemónica. El retrato (Imagen 33)

nos muestra una mujer silenciosa, que ignora a quien la observa, pues su mirada se pierde sobre algún punto fuera de la composición.



Imagen 33 Evidencia Clínica II Re-tratos (2007). Fotografía digital 80x65 cm. e Intervención Sala Antioquia, Museo de Antioquia, Medellín.

La mujer es vestida con ropajes y accesorios elegantes en consonancia al vestuario de sus escasas pares de sala. Mujeres altivas cubiertas de aquel falso empoderamiento social, descrito en párrafos anteriores, pero al contrario de ellas, la mujer que presenta Posada muestra las marcas de la violencia que las otras ocultan tras las ostentosas ropas y los brillantes accesorios elegantes, mientras eran

opacadas, silenciadas y anuladas de la mayoría de los espacios sociales. Igualmente, la mujer se muestra con un rostro triste y marcado, pero, aun así, no se disculpa por estar allí completando un discurso social, al mismo tiempo que expone aquello que no puede salir de las paredes del hogar.

Nuevamente, el maquillaje es el instrumento con el cual ella rompe el mito y devela la otra arista de aquello que históricamente ha sido parte del centro de la semiósfera antioqueña. Ella se niega al silencio y al ocultamiento al que han sido sometidas sus antecesoras, gracias a la continuidad de las estructuras simbólicas que las modelan en un ejercicio que las obligó a ser las buenas mujeres que las instituciones religiosas y sociales pretendieron que fueran, aun después de la fundación del Estado República, el mismo que, a través de algunas estructuras liberales vendieron una falsa inclusión a las mujeres y a los otros grupos que hacen parte de la sociedad colombiana.

En consecuencia, el maquillaje, que, en contraposición a ocultar, expone el ojo amoratado como punto de tensión de la composición, llama al visitante desprevenido de la sala y le permite preguntarse: ¿Qué está pasando allí?, para abrir la conversación sobre un tema que socialmente incomoda. Pues, la imagen del golpe aparece como un punto que punza la mirada, al igual que la sutil marca que se ubica en el borde de sus labios.

De manera que, la marca y la práctica que culturalmente es usada para humillar y minimizar es remarcada para empoderar y dignificar. Al mismo tiempo, el maquillaje no pretende borrar la acción que se pierde en la historia, por el contrario, con este se escribe la memoria de una historia que la sociedad quiere ignorar, tal como lo hizo la mujer del retrato con quienes la observaron inquietos al encontrarse en medio de los textos visuales que tenían como objetivo establecer la historia regional que es vigente hasta hoy. De esta manera:

[...] vemos que la sociedad dentro de su estructura ha demarcado en las mujeres un comportamiento basado en el “deber ser” cuyo objetivo es crear actitudes que estén dentro de las buenas costumbres y la moral. El ideal es regido en sus gustos,

comportamientos y actividades cotidianas, de manera individual pero también puesta en práctica en las actividades sociales”. (CERA OCHOA, 2017, p. 29)

Finalmente, cuando pensamos en las intervenciones de “*Evidencia Clínica II, Re-tratos y El Ángel de la Casa*”, podemos imaginarla como una colección de retratos que reconstruyen la historia y, por ello, la identidad del territorio nacional, ya que, por un lado, las obras cuestionan el discurso que es promovido por las estructuras simbólicas que le son propias al centro de la semiósfera colombiana; mientras que por el otro, deja en evidencia discursos emergentes, los cuales son rescatados y traducidos por la artista, rescatando los planteamientos teóricos de LOTMAN (2019). De esta forma, los retratos fotográficos funcionan como textos visuales que se apropian de elementos simbólicos tradicionales para presentar los contradiscursos que cuestionan las ideas de identidades hegemónicas que subsisten al interior del sistema cultura; asimismo, visibilizar la naturalización de las prácticas de poder que son ejercidas históricamente sobre las mujeres, y dan voces a estructuras simbólicas heterogéneas que posicionan nuevos cuerpos y nuevas historias.

A su vez, el retrato como referente social que permite el reconocimiento de las mujeres es reconstruido al interior de la propuesta de Libia Posada, pues dando continuidad a las ideas que, sobre el retrato plantea LOTMAN (2000), el retrato fotográfico que presenta la obra despeña el papel de testimonio documental de la autenticidad de la mujer y de su representación imaginal. De este modo, el discurso que proponen los retratos de “*Evidencia Clínica II Re-Tratos y El Ángel de la Casa*” posicionan otros imaginarios sobre las mujeres, y contradicen la idea idealizada, eurocéntrica, clerical y domesticada difundida por el arte colombiano hasta la primera década del siglo XX, como lo escribe (HOYOS, 2015) cuando da continuidad a las reflexiones que sobre el arte han propuesto (LONDOÑO VELEZ, 1995) y (SERRANO DE HARO, 2000):

En las litografías se evidencia el tema de las jerarquías entre las clases. Teniendo en cuenta el punto de vista que nos interesa, se nota como hay una clara distinción entre la mujer perteneciente al Bello sexo y la que no lo es. Esta distinción está marcada en la

representación por el vestido y los roles asumidos por las mujeres en el cuadro. (p. 101)

Así, estas “huéspedes incómodas”, como las llama la misma POSADA (Entrevista Personal, 2021), permitieron completar los baches de la historia, hacer otras preguntas, replantear el mito de identidad y reconstruir el papel social y político que han tenido las mujeres en el territorio nacional, a través de un grito silencioso que se vuelven significativo ante la necesidad de presentar y construir aquellos referentes culturales, que han sido excluidos y negados por la institucionalidad política y social durante tanto tiempo. De tal manera, que los retratos de la artista antioqueña funcionaron como traductores entre los sistemas simbólicos tradicionales que delimitan la sociedad, y aquellos que emergen por la necesidad de erradicar un fenómeno asociado a las prácticas de un poder masculino, por medio de acciones que incomodan. Por lo cual la intervención posibilitó alterar el orden excluyente y silencioso de las galerías, a través de la construcción de un discurso visual a partir de imágenes que no hacen parte del discurso y la narrativas naturalizadas, dando visibilidad y voz a “Esa imagen en la que, aunque toda una sociedad participa, nadie quiere ver” (GIRALDO, 2015)

4.2. Signos cardinales (2008-2020): el contradiscursos y la resignificación del mito de identidad por el desplazamiento.

Cuando las personas se desplazan, no solo abandonan su territorio. Ellas dejan sus costumbres, sus tradiciones, su identidad, todo. A ellos les toca volver a construir todo. (POSADA, 2021)

La poética que Libia Posada comenzó a desarrollar, quince años atrás, está cargada de reflexiones políticas. Adicionalmente, muchos de sus trabajos, desde sus primeros intereses, plantean preguntas sobre el territorio a través del estudio de la geografía. Sin embargo, dichas geografías no se presentan como una indagación física o morfológica de los lugares en claves para la geografía tradicional, por el contrario, la artista tiene un interés mayor en pensar las geografías desde la relaciones que establecen los sujetos y el espacio geográfico, a través del cuerpo. Una relación que supera las concepciones del espacio físico y se expande al

espacio simbólico del territorio, por lo que, Posada reflexiona las maneras en que se construyen las memorias, las narrativas, los imaginarios, los valores sociales sobre el territorio.

Bajo estos intereses Posada inició una serie de procesos de investigación creación, que la llevó a la elaboración de “*Signos Cardinales*” una obra presentada por primera vez en el 13° Salón regional de artistas. La propuesta dio visibilidad a la problemática del desplazamiento forzado, y, al mismo tiempo, la obra permite pensar cómo el fenómeno replantea y resignifica la identidad sociopolítica de los sujetos que pasan por la experiencia del desplazamiento. En especial, la experiencia que corresponde a las mujeres en el contexto del conflicto y las relaciones que ellas establecen con la acción del desplazamiento.

A su vez, “*Signos Cardinales*” es un ejercicio artístico post-representacional, como lo plantea el investigador YEPES MUÑOZ (2019), en el que se da visibilidad a los fenómenos sociales, permitiendo la movilización y la reflexión más por lo que hace, en el proceso de la práctica artística, que por lo que muestra. Al mismo tiempo, la artista recurre a una estética sutil con la cual reflexiona sobre el conflicto, sin caer en los elementos explícitos de violencia y sufrimiento, propios del imaginario, el mito y el discurso social. Finalmente, la obra es un ejemplo de:

[...] las operaciones de la estética forense en el ámbito colombiano: la incorporación de objetos retomados como una manera de producir un vínculo tanto significativo como afectivo con las historias, las víctimas y las consecuencias sociales de las distintas violencias que han aquejado al país. (YEPES MUÑOZ, 2019, pp. 67-68)

4.2.1. Territorio, identidad, cuerpo y desplazamiento forzado.

El territorio constituye un espacio de mediación en el que los cuerpos individuales y colectivos actúan, intercambian y construyen su cultura e imaginarios sociales. Por ello, el espacio físico geográfico en el cual se asienta un grupo humano se delimita en un territorio, pues ya no se concibe simplemente como un espacio

físico y funcional para los sujetos, sino que, estos son parte, y, en muchos de los casos, determinan las estructuras simbólicas de un grupo social. Por tanto, el espacio geográfico como territorio determina costumbres y prácticas sociales, gracias a sus características morfológicas, climáticas y naturales. De esta manera, los sujetos establecen relaciones con el espacio geográfico, a través de una apropiación que es sustancial al territorio, tal y como lo afirma GIMÉNEZ (2005, p. 9). En consecuencia, los espacios geográficos se convierten en escenarios en los cuales se establecen las relaciones de identidad cultural de una sociedad.

Así, el espacio geográfico, es determinante en la configuración de las costumbres alimenticias, las prácticas culinarias, las formas de socialización o el vestuario. De igual forma, los rituales y costumbres cosmogónicas son influenciadas por las experiencias del sujeto en relación con los elementos físico-naturales y las características morfológicas de la geografía. Prácticas que terminan arraigándose a los imaginarios y a las estructuras naturales de la semiósfera de un grupo humano, dando como resultado las características que lo identifican o lo diferencian de otro, tal y como se expresó en capítulos anteriores. “En esta perspectiva, el espacio geográfico no es neutro, sino el resultado de relaciones de poder, de clase, étnicas, religiosas, generacionales y de género” (VARELA, 2014, p. 85).

El territorio, entonces, más allá de ser un espacio físico y material se consolida al interior de la semiosfera como una matriz simbólica, sobre la cual, los sujetos encuentran elementos referenciales para la configuración de sus valores esenciales. Valores que les permiten desarrollar un sentimiento de identificación con sus pares, los cuales son esenciales para desarrollarse como grupo cultural, tal como lo propone el teórico DI MEO (1998) citado por (GIMÉNEZ, 2005, p. 12). Por ello, al entender el territorio como un factor fundamental dentro de la construcción identitaria de los sujeto en relación a un grupo, es posible comprender lo que implica el fenómeno del desplazamiento para un individuo desde el aspecto de su reconocimiento como sujeto sociopolítico, pues, la experiencia para muchas personas, representa una ruptura con “el sentimiento de pertenencia socio-territorial” (GIMÉNEZ, 2005, p. 17).

Ahora bien, la migración o el desplazamiento forzado son históricamente una de las consecuencias de los conflictos y las guerras en el mundo. A su vez, los mayores afectados son las mujeres y los niños, pues: “En relación con el conflicto, los hombres son guerreros en quienes recae la violencia homicida, en cambio las mujeres son las sobrevivientes de los episodios de barbarie” (CNRR, GRUPO DE MEMORIA HISTÓRICA, 2022, p. 57). En consecuencia, las mujeres son, en la mayoría de los casos, las que terminan asumiendo el peso del desarraigo, experimentando la crisis de identidad que trae la desterritorialización. Así, las mujeres se enfrentan a la necesidad de moverse, comprender, asumir y adaptarse a nuevas dinámicas, nuevos espacios en los cuales puedan nuevamente consolidar un hogar, un territorio.

Por su parte, el Estado colombiano delimita e identifica como desplazado a toda persona que, por proteger su integridad física, su vida, su seguridad o su libertad personal, se ha visto forzada a migrar, abandonando su lugar de residencia y sus actividades económicas. Lo que conlleva, a su vez, a un abandono de muchas prácticas, costumbres y valores que le eran propios en su territorio, y, a construir otras relaciones que los espacios geográficos habitaron y actualmente habitan. Por tal razón, al interior de la legislación colombiana, el desplazamiento forzado no solo se refiere a la migración, también se reconocen las experiencias a las que se exponen las mujeres, los niños y los hombres al ser forzados a salir de sus territorios. Al mismo tiempo, los informes y los estudios sobre el conflicto en Colombia concluyen que la mayoría de las víctimas son mujeres, las cuales, han sobrevivido para dar testimonio del impacto que ha dejado la guerra en sus comunidades y en sus cuerpos, como lo presenta el GRUPO DE MEMORIA HISTÓRICA (2022, p. 50).

Finalmente, el desplazamiento forzado termina marcando la memoria y los cuerpos de las personas que viven la experiencia. De esta forma, el recorrido, los paisajes, los eventos, las pausas, entre otras cosas, que le son propias al migrar y al conflicto se van cargando en la memoria histórica del individuo; mientras, el cuerpo se llena de cicatrices, arrugas, lesiones, manchas moretones y otro sin

número de marcas físicas, que funcionan como indicios de esas historias de vida. Son dichas huellas y memorias las que Libia Posada utiliza para reflexionar y cuestionar los discursos que, sobre las personas que migran y el desplazamiento forzado, expone los organismos sociales tradicionales y la institucionalidad. La artista en su ejercicio de investigación creación permite ahondar en esas memorias del viaje, del tránsito, de la huida, del desarraigo, y ponerlas como marcas que vinculan, resignifican y reafirman la identidad individual y colectiva del desplazado.

4.2.2. Signos Cardinales el desplazamiento del territorio y la movilidad de la identidad.

Tal y como se dijo en párrafos anteriores, Libia Posada comenzó a hacer de la práctica artística un ejercicio más cercano a las estéticas expandidas, por lo cual, su investigación creación de muchos de sus proyectos inicia dentro de procesos que permiten la reflexión en colectivo. De esta manera, y al igual que en “*Evidencia Clínica I y II*”, el proceso de investigación para la creación de “*Signos Cardinales*” comenzó con un ejercicio de sensibilización con mujeres que fueron desplazadas de sus territorios. Así, la artista abrió espacios de encuentro individuales y colectivos, que tuvieron como objetivo comprender la experiencia del desplazamiento forzado desde la experiencia de las mujeres que lo vivieron.

De esta manera, la artista propuso reflexionar y dar visibilidad a un fenómeno que ha afectado a un número significativo de la población en Colombia, tanto a nivel rural como urbano. Los encuentros sirvieron como mediadores de la memoria del espacio geográfico, del viaje y de las marcas que quedaron en el cuerpo como huellas. Elementos que posteriormente funcionaron como articuladores conceptuales y formales para construir el discurso visual expuesto en la obra. Un discurso que nace de la experiencia individual, pero que encuentra elementos comunes de una problemática colectiva.

Asimismo, el intercambio de experiencias develó una serie de historias de mujeres, que, desde su condición, se movilizaron para salvar su vida, abandonando no solo su territorio, sino también su memoria, su identidad y sus raíces. Mujeres e

historias que han sido excluidas de los informes y los discursos oficiales, los cuales, se concentran en las cifras. Mujeres que terminan siendo ignoradas social y políticamente, gracias a acciones burocráticas que terminan invisibilizando y deshumanizando a las personas que sufren desplazamiento, ya que, les quitan voz y poder, reduciéndolas a un número que las despoja de su memoria, su identidad y su ser sociopolítico.

De igual forma, los encuentros funcionaron como mediadores para identificar los elementos formales comunes que le permitiera construir un relato visual coherente con todas las voces, gracias a que la artista propuso una serie de provocaciones que consintieron ir tejiendo los recuerdos del viaje. De esta manera, la obra surgió del intercambio de experiencias de dichas mujeres que desde su condición de ser humano se movilizaron en el territorio y han sido excluidas de los informes oficiales que invisibilizan las historias.



Imagen 34 Signos Cardinales (2020). Técnica mixta: lápiz sobre pared, fotografía digital, vinilo adhesivo. Dimensiones variables. Museo de Arte Moderno de Medellín.

Como resultado, “*Signos Cardinales*” (*Imagen 34*) fue una instalación en la cual convergieron varios elementos conceptuales y formales que eran parte del interés de la artista antioqueña. De igual manera, la artista se permitió repensar

algunas ideas sobre la práctica cartográfica y el retrato. De esta manera, la obra fue compuesta por seis retratos fotográficos de las piernas de las mujeres participantes, en las cuales, la artista trazó un mapa del recorrido que realizaron cada una de ellas, y una serie de símbolos en los cuales se pueden leer la historia del viaje, gracias a la tabla de convenciones que acompaña las fotografías. De igual forma, en las paredes blancas del espacio se dibujó, sutilmente, una retícula, casi invisible, que articula cada una de las imágenes, incluyendo una flor de los vientos invertida que hace parte de la composición, la cual es una metáfora sobre las ideas de izquierda y derecha que dividen y se usan como excusa radical para desplazar y ejercer el poder sobre los territorios. La obra, entonces, como texto visual, permitió dar voz a otras narrativas sobre problemáticas asociadas al conflicto armado en Colombia, mientras daba visibilidad a la experiencia de las mujeres que, tradicionalmente, no son tenidas en cuenta al momento de construir las versiones oficiales sobre las rutas, las memorias y los discursos sobre el desplazamiento.

Aunado a la idea de recorrido, paisaje y territorio, el cuerpo es el segundo elemento provocador para la reflexión de la problemática, tal y como ha sucedido en otros proyectos, y, como se ha expuesto dentro del texto, el cuerpo es un elemento esencial de reflexión en la obra de Libia Posada, por tal razón, en “*Signos Cardinales*” el cuerpo se pensó como aquel que permitió la supervivencia y carga las huellas que deja el viaje. Así pues, el grupo pensó en la fuerza vital del cuerpo, en su capacidad de resistencia y aquel que puede dar cuenta de la historia, de la experiencia física y simbólica de quien lo porta. De esta forma, cualquier parte del cuerpo se vuelve un retrato de aquello que pasó, aquello que se convierte en memoria, e inevitablemente, comienza a hacer parte de la identidad de cada individuo.

Por esto, el grupo decidió que era el retrato de una parte del cuerpo el que iba a contar la historia. Así, los pies se convirtieron en el lienzo sobre el cual se dibujaron las cartografías que narran el viaje; en efecto, en el ejercicio reflexivo el grupo, con la ayuda de la artista, concluyó que fueron los pies los que permitieron salvar sus vidas, gracias a que posibilitaron las acciones del desplazamiento, las

pausas del trayecto en diferentes lugares y, por fin, la llegada a un lugar para plantarse, asentarse y volver a construir un territorio. A su vez, los pies posibilitaron el reconocimiento, la comprensión y la resignificación del territorio sociopolítico, un territorio geográfico y social modificado a fuerzas por el conflicto armado, transformaciones que cambian también el cuerpo.

Por otra parte, los pies fueron usados durante mucho tiempo como una unidad para medir las distancias, a partir del número de pasos necesarios para cubrir una distancia geográfica. Así:

Los pies constituyen la parte del cuerpo que posibilita el desplazamiento y al mismo tiempo detenerse, plantarse, asentarse, llegar. Usado ampliamente como unidad natural de medida previo a la utilización del sistema métrico decimal, el pie, el paso y la zancada constituyen las herramientas con las que es medido, una y otra vez, el territorio colombiano, por millones de personas que se desplazan por “razones de fuerza” a lo largo de los cuatro puntos cardinales. (POSADA, 2015, p. 218)

Como resultado, la artista propone, como elemento principal de la instalación, doce fotografías a escala de las piernas de mujeres con las cuales se realizaron los procesos de investigación, reflexión y creación. Fotografías que pueden ser observadas como retratos de las mujeres que realizaron el viaje, y, en los cuales, pueden leerse el recorrido a través de la cartografía que fue dibujada sobre la piel (Imagen 35). Un mapa que da continuidad a las memorias marcadas sobre la piel, a través de arrugas, manchas, moretones, juanetes y varices, que en el caso particular no solo funcionan como señales del tiempo sino del viaje. Huellas que se vuelven signos de la sobrevivencia. Por ello, las fotografías a blanco y negro, que son el eje principal del discurso visual, nos permiten pensar la idea del retrato fuera de los límites del retrato convencional, en el que, la imagen del rostro funciona como la principal marca de identidad, siendo un referente al interior del imaginario social, tal y como lo plantea el teórico ruso LOTMAN (2000).

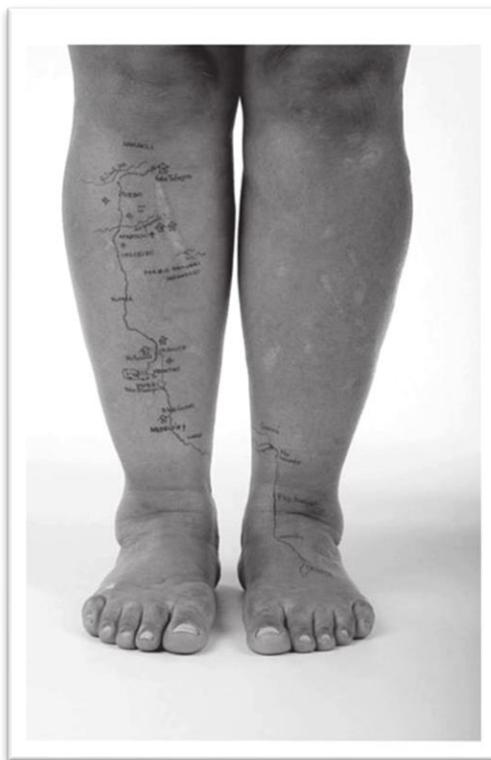


Imagen 35 Signos Cardinales, fragmento (2001). Fotografía digital (12) 100x80 cm, c/u. Colección del Banco de la República, Bogotá. Fuente: (BANREPUCULTURA, 2022)

Por ello, el retrato presentado en “*Signos Cardinales*” desplazó la identidad del rostro, al permitir reconocer las marcas de la experiencia del viaje en las piernas. De esta forma, las piernas son una referencia de la identidad y la historia de las personas, aunque un poco menos idealizadas que las identidades que son colocadas sobre el rostro. Así, los retratos sobre el fondo blanco que se mimetiza con la retícula que envuelve la instalación, nos permiten sentir las fuerzas que han afectado a las mujeres de las piernas, como lo presenta YEPES MUÑOZ (2019) en su análisis de la obra. En consecuencia, las fotografías de Posada nos permiten cuestionar y ampliar la idea del retrato rostro como único referente de identidad.

Finalmente, la última provocación propuesta por la artista para modular la reflexión estuvo relacionada con la construcción de signos y el mapa. La artista junto con el grupo de mujeres identifica y configura una serie de signos que sirvieron como referentes para elaborar el discursos visual, en un ejercicio de representación análogo a las prácticas cartográficas. De esta forma, el signo sirvió de referencia

para identificar y dar visibilidad a eventos, memorias, delimitación de distancia, lugares de origen, tránsito o llegada, y vestigios de la violencia como las minas antipersonales, entre otros.

En efecto, los signos permitieron comprender e hilar las memorias que surgieron en el ejercicio de la oralidad, la revisión de los mapas oficiales, físicos y políticos de Colombia. En consecuencia, el análisis geográfico se realizó a partir la experiencia humana, en donde se reconocieron las delimitaciones de poder que se colocan sobre el discurso institucional, en el cual, el espacio se comprende como medio de control social y político, como lo afirma VARELA (2014, p. 86) al citar los teóricos LINDON Y HERNAUX (2010).

Los signos fueron incorporados como convenciones sobre una tabla que hacía parte de la composición y permitía al visitante la interpretación del discurso expuesto en las fotografías. Por lo cual, la tabla de convenciones (Imagen 36) que se ubicaba al inicio de la instalación, la cual, se convirtió en un elemento fundamental para la comprensión del discurso sobre la idea del territorio y la configuración de la identidad y la memoria que propuso la composición. Como resultado, las convenciones dieron cuenta de otras problemáticas sociopolíticas que son transversales al fenómeno del desplazamiento forzado, y que inevitablemente hacen parte de la memoria de la huida y la sobrevivencia.



Imagen 36 Tabla de Convenciones, Signos Cardinales. Impresión digital en vinilo adhesivo, 100x70 cm. Museo de Arte Moderno de Medellín.

Las convenciones se convirtieron en elementos indéxales del recorrido, pues, los signos permitieron traducir el imaginario que construyeron las mujeres sobre los territorios que hicieron parte del viaje. Así, la memoria se convirtió en iconos que dan cuenta de lo que significó el recorrido, en una acción donde la historia individual se convierte en memoria colectiva. De este modo, podemos identificar que la representación del lugar de origen está elaborada con mayores detalles que los lugares de desplazamiento, por lo que se puede deducir que, en la memoria del territorio que se deja está llena de nostalgia por lo que significa la idea de hogar.

En ese mismo contexto, el icono de la casa se representa más grande y elaborado sobre un paisaje de montañas; lo que por el contrario, sucede con los lugares de desplazamiento, ya que fueron elaborados con imágenes pequeñas y simples en medio de la nada, ante lo que se puede leer como el vacío y la poca conexión que las mujeres desplazadas sienten con los lugares que las reciben, los

cuales son difíciles de llamar hogar, por el tiempo y las cosas que implica una nueva territorialización, además del estigma que implica el desplazamiento.

A partir de esto, la artista hace uso de iconos sutiles de la memoria colectiva como la casa, los caminos, el avión, los pies, entre otros, para reconstruir las historias y las memorias individuales de mujeres, convirtiendo estas historias en memorias colectivas, rescatando su lugar dentro de la sociedad y dando visibilidad a las experiencias de la vida que muchas veces no caben en los informes oficiales. De esta manera, el intercambio de memorias no solo permitió la recuperación de la idea del territorio y el viaje, sino que también posibilitó la memoria sobre la identidad de las mujeres. Todo ello, en un ejercicio de interiorización y reflexión que les permitió salirse del lugar de víctimas, impuesto por los discursos de la institucionalidad, y que se las desprende de su memoria, de su historia, de su idiosincrasia y se las estigmatiza socialmente. Discursos que responden, en la mayoría de los casos, a visiones burocráticas alejadas de la experiencia y de la realidad de los territorios, los cuerpos y las personas que viven en carne propia los fenómenos de la violencia.

De esta manera, los símbolos cumplen un papel fundamental en el proceso de la reconstrucción de la memoria histórica, política y social, ya que estos no solo funcionan como un instrumento de representación, sino también como un dispositivo dentro de una postura política. De esta manera, muchos grupos, organizaciones y colectivos que trabajan con mujeres y población desplazada utilizan los símbolos para decir y expresar diferentes cosas y construir otras manifestaciones de la memoria, como lo documenta EL CNRR, GRUPO DE MEMORIA HISTÓRICA (2022, p. 107). Por lo anterior, los símbolos se convierten en formas indispensables para la narración de la historia y la construcción de otros discursos, estos permiten dar voz, visibilidad y presencia a aquellas narraciones, personas y grupos que no son reconocidos por los discursos institucionales sobre los cuales se construyen los imaginarios sociales y políticos del fenómeno del desplazamiento.

4.2.3. *La resignificación y el contradiscurso de la identidad en los retratos de Signos Cardinales.*

La poética de Libia Posada se convirtió, entonces, en una posibilidad para reconocer, asumir y entender la realidad sociopolítica de la población que es despojada del territorio. A su vez, la obra da visibilidad a las mujeres y los hombres sacándolos del discurso institucional que los reduce a cifras sin rostro, ni identidad, pues reducen las experiencias de vida, la identidad personal y social a un número. En consecuencia, los retratos de estas mujeres les permitió recuperar su condición humana y, a su vez, el de otras personas en situación de desplazamiento, ante la deshumanización y la despersonalización de la institución. Acciones que traen consigo la invisibilización de la población desplazada ante la sociedad, y, en consecuencia, el desconocimiento, la negación y la falta de representación entre otros círculos sociales. Lo que, sin duda, termina reforzando imaginarios de discriminación y el mito cultural que durante años se ha gestado sobre el desplazamiento, en tanto fuente de pobreza y delincuencia en un círculo interminable de victimización y estigmatización social, representaciones sociales comunes con las que son marcadas las personas en condiciones de desplazamiento, tal como lo presenta APARICIO (2006). Así, entre las personas de la ciudad es muy común escuchar términos como guerrillero, bandolero, cuatrero u oportunistas, entre otros, para referirse a las personas que se reconocen, se aceptan y se identifican con la condición de desplazados, lo que, reduce sus posibilidades de adaptación e identificación social, cultural y política. Por ello, las personas desplazadas prefieren no identificarse como tal ante sus vecinos, empleadores o círculos sociales, por las connotaciones y asociaciones que se establecen entre el desplazado y la violencia, la criminalidad, la mendicidad, los bandos del conflicto, entre otras. Aunque hay que aclarar que no es una constante en todas las comunidades de desplazados.

De esta manera, “*Signos Cardinales*” planteó una serie de interrogantes sobre las prácticas de habitar movilizadas gracias por el desplazamiento forzado. De la misma manera, se pregunta por ¿Cómo se construyen las miradas sobre los

territorios que se encuentran en conflicto? Conflicto que ha tocado principalmente a mujeres y hombres que históricamente han sido invisibilizados por la identidad hegemónica, la cual se inscribe en el contexto de los centros urbanos. Finalmente, los mapas, al interior de los retratos, se cuestionan las formas en que se concibe el territorio, los lugares, las costumbres e identidades que se van abandonando en el viaje. Ideas que por su condición y contexto no alcanzan a ser dimensionadas por la institución y una sociedad que no permite reconocer al interior de su identidad a todos los actores sociales, ya que los grupos terminan fuera de los proyectos de un Estado que, a la vez, les niega el derecho a tener reconocimiento político y social, al ser despojados de sus territorios geográficos y simbólicos. En líneas generales, la institución Estado ha negado al desplazado su condición, creando macro políticas con las cuales reducen y minimizan el impacto del fenómeno en tanto una consecuencia del conflicto armado colombiano, como lo presenta APARICIO (2006, p. 147).

Por otra parte, el espacio de la instalación permite indagar sobre cómo las identidades de las mujeres son modificadas, a fuerza del desplazamiento. Cómo su rol de abuela, madre, hija, campesina, cuidadora, entre otros se queda en el territorio que fueron obligados a dejar. Pues el desplazamiento implica también el despojo de todo aquello que hasta ese momento le era propio y les permitía reconocerse como parte de un territorio, de un grupo y por lo tanto de una cultura. Sujetos presionados a divagar por la geografía colombiana, mientras tratan de reconstruir su identidad y reconfigurar el territorio.

Tal como lo afirma CASTILLEJO (2000) la experiencia del desplazamiento deviene una ruptura con su lugar de origen, por lo tanto, modifica los vínculos sociales que se establecen en el territorio y delimitan la cultura. Por consiguiente, las personas al ser obligadas a abandonar el hogar se ven forzadas a incorporar nuevas estructuras simbólicas que comienzan a ser parte de sus relaciones con el espacio. Esto los lleva a aceptar que ya no hay un lugar propio, sino un espacio que va surgiendo gracias al proceso de transición, como lo presenta CAMACHO BOHÓRQUEZ (2013) al citar a RIAÑO (2008).

Por ello, la identidad de las personas desplazadas y la de las generaciones que les siguen constituyen un conjunto fragmentado entre las memorias culturales de sus lugares de origen y las experiencias que son modificadas a partir de las nuevas experiencias que brinda los lugares de tránsito y los lugares de asentamiento. Lugares que, en muchas ocasiones, se oponen simbólicamente, geográficamente y funcionalmente a los territorios que alguna vez llamaron suyos. Allí, hay una renovación constante de la identidad, dentro de la cual se conservan estructuras simbólicas de raíz. Así (APARICIO, 2006) anota:

Sólo señalo que la pérdida del lugar es una experiencia dramática para estas personas, pero que no significa que hayan perdido su identidad o su lugar en el mundo. Lo que se constata es, precisamente, la existencia de habilidades para hacer "lugar" (Escobar, 2001) en el nuevo entorno, sin romper por completo los lazos con lo que se tuvo que abandonar, tal como se infiere de la respuesta de un desplazado del Huila cuando le pregunté por qué guardaba tantos discos de rancheras: respondió que los escuchaba para no olvidar su tierra. O el caso del indígena desplazado del Putumayo, que para no olvidar la selva conservaba un viejo loro que deambulaba por su casa -humilde- en Ciudad Bolívar. En este y en otros casos, lo que encontré, y el término es de James Clifford (1997: 257) para referirse a las comunidades diásporas, lejos de las lecturas de pérdida y de desarraigo, es un sentido permanente de "renovación". (p. 149)

De este modo, el proceso de investigación y reflexión que antecedió la obra permitió la reconstrucción de una unidad entre la "heterogeneidad de historias personales que alberga la condición, tal como planteó Hall (1998: 59) con el sujeto negro en Jamaica a finales de los años 1960 y 1970, en donde las personas reconocieron y aceptaron su herencia negra – esclava - africana". (APARICIO, 2006, p. 146). De esta manera, los procesos de adaptación a los lugares a los que llegan los hombres y las mujeres desplazados les exige desarrollar estrategias para la sobrevivencia, las cuales, en la mayoría de los casos, se encuentran alejados de las políticas, que las instituciones gubernamentales diseñan para su atención, como lo expone (APARICIO, 2006) en sus investigaciones:

Sin embargo, al contrastar esos ordenamientos de la política pública con la cotidianidad de los desplazados con quienes me entrevisté, además de hallar estrategias de supervivencia en el nuevo entorno,

no anticipadas y alejadas de esa política, encontré resignificación en cuanto a que no habrá condiciones para el retorno voluntario. Hay una diferencia considerable entre los lineamientos de la política pública y lo que sucede en la práctica, algo que no es nuevo dentro de la concepción del estado que, precisamente, se enfoca en sus capilaridades. (p. 148)

Por otro lado, al pensar el desplazamiento como fenómeno social implica reflexionar espacios identitarios comunes, lugares y experiencias interconectadas a diferentes escalas, movimientos de personas, ideas e imaginarios sobre el territorio que son parte de la memoria. En este sentido, las relaciones que las personas generan con el espacio de origen se encuentran llenas de memorias emocionales, por lo que la identidad siempre está vinculada con el pasado y las nostalgias de una identidad sociocultural idealizada. Por ello, la resignificación y reivindicación de la identidad a partir de la territorialización es fundamental para las personas que sufren desplazamiento, en especial, cuando son las mujeres las obligadas a reconstruir su identidad desde el exilio. En consecuencia, ellas desarrollan nuevas prácticas, al mismo tiempo, adaptan a sus narrativas nuevos discursos para enfrentarse a sus nuevas realidades. Tal y como lo expresa VALERA (2014) en su reflexión sobre las mujeres que vivieron las diásporas armenias en el territorio argentino.

Así, el proceso de investigación creación de “*Signos Cardinales*” posibilitó a las mujeres que compartieron el espacio de reflexión, revisar, reconfigurar y reconocer sus identidades sociales y políticas. Una identidad que se escapa y contradice las delimitaciones y las etiquetas que para ellas fueron asignadas por su condición. De esta manera, las mujeres se desprendieron de la etiqueta de “víctimas” y volvieron a reconocerse desde su condición de madres, tías, abuelas, hijas, vecinas, campesinas, primas, esposas, entre otras aristas que hacen parte de su ser cultural, condiciones que fueron arrebatadas al llegar a la ciudad. Por tal motivo, “*Signos Cardinales*” se convirtió en un ejercicio vital para sacarlas del imaginario de desplazadas y recuperar su condición humana. Adicionalmente, el ejercicio de reconstrucción de la memoria a través de las cartografías sobre el cuerpo posibilitó que los visitantes de la exposición identificaran otros discursos,

revaluando el mito del desplazamiento que se ha construido y difundido socialmente.

Finalmente, “Signos Cardinales” se propuso ser un discurso visual en el que se evidencian las fortalezas de las mujeres al repensar el viaje más allá del dolor. De este modo, la obra expone no solo el viaje donde se salvó el cuerpo físico, sino también las existencias, las memorias y las identidades de todos los grupos que históricamente borran las narrativas culturales hegemónicas y la violencia. Por otra parte, podemos reconocer cómo en los contextos de conflicto el cuerpo deja de ser solo un cuerpo para convertirse en testimonio de las problemáticas sociopolíticas sufridas por los colombianos a través de la geografía de un territorio y de las consecuencias culturales que traen consigo. Aquellas que continúan siendo minimizadas, invisibilizadas y negadas por el Estado y las instituciones que perpetúan dinámicas, imaginarios y mitos sociales excluyentes.

5. Consideraciones finales

La cultura es un conjunto de valores simbólicos y prácticas con las cuales un grupo social delimita las maneras de reconocerse a sí mismo en tanto se diferencia de otros grupos. Dichos valores y prácticas se desarrollan en un espacio abstracto llamado semiósfera, el cual se va construyendo a partir del sinnúmero de estructuras que, a través del tiempo, aparecen gracias al carácter orgánico de la cultura. A su vez, las estructuras de sentido de los valores y las prácticas de sentido de un grupo son difundidas a través del lenguaje, el cual funciona como un dispositivo que permite dar significado a las cosas y a las relaciones que los individuos establecen con el mundo. En consecuencia, el lenguaje en todas sus formas funciona como dispositivo difusor de las estructuras que componen las diferentes capas de la semiósfera.

El lenguaje, entonces, es quien da sentido a todas las estructuras que se tejen al interior de la semiósfera desde su centro y construye los imaginarios que terminan delimitando la identidad del grupo social. Como resultado, la identidad individual y colectiva se configura a partir de las prácticas y los valores que hacen

parte de la semiósfera. Por su parte, esta última se compone por un centro, en el cual, se reconocen todos los valores y prácticas que, a través del tiempo, se han consolidado como la identidad tradicional, que en muchos casos se vincula a aquellas relaciones hegemónicas que sostienen el mito identitario de una sociedad. De esa forma, las estructuras de sentido se difunden y consolidan a través de los textos culturales producto de las prácticas que se van dando al interior de la semiósfera.

A su vez, todo colectivo social, en determinadas épocas y contextos, construyen relatos sobre los mitos identitarios, ya que sirven como base para la construcción de las estructuras que sostienen y permiten la consolidación de los imaginarios de identidad. Tal es el caso de la región antioqueña en Colombia, que en el siglo XIX consolida el mito de la “raza antioqueña” que termina permeando la identidad del territorio nacional en los últimos cuarenta años. Una identidad hegemónica que ha posicionado y dando continuidad a su discurso a través de sus textos culturales como las artes plásticas, la música y los ritos de familia que, en su mayoría, se vinculan a la religión.

En lo que corresponde a la semiósfera colombiana se debe reconocer que en su interior confluyen diversas estructuras identitarias, gracias a los diferentes grupos sociales que convergieron en el territorio nacional dentro de los procesos de conquista. A pesar del sincretismo identitario que le es propio a la cultura colombiana, en el centro de la semiósfera se consolidaron unos valores y prácticas que se relacionan directamente con las herencias simbólicas de la colonización. Como resultado, la identidad que se posicionó como colombiana, posterior a los procesos de independencia, conserva imaginarios eurocentristas, blancos, patriarcales y de arraigadas creencias católicas. Un imaginario de identidad que niega el sincretismo social que fue natural al desarrollo cultura del Estado nación, negación que nace en los discursos institucionales y que termina permeando y naturalizando los discursos cotidianos.

Así, los textos culturales permiten dar cuenta de los imaginarios y los mitos de identidad que se construyen a través de la historia de una cultura. Al mismo tiempo, las manifestaciones visuales, literarias, musicales, entre otras, permiten identificar las capas que han constituido las estructuras que forman la semiósfera. De esta manera, en la producción visual colombiana del siglo XIX y la primeras décadas del siglo XX se pueden leer e identificar los roles asignados para las mujeres, los niños, los grupos y los hombres dentro de la delimitación de la identidad colombiana. Por ello, podemos afirmar que al interior de los proyectos socio culturales que pretendía delimitar la identidad posindependencia refuerzan los imaginarios de un pueblo heredero directo de la cultura europea y afianzada en la fe católica. En consecuencia, los pueblos negros, indios y campesinos quedan fuera de dichos constructos, borrando de la historia la participación y sus estructuras culturales de dichos grupos.

Dichos imaginarios fueron reforzados por instituciones como los museos, quienes tuvieron un papel relevante en la configuración, difusión y consolidación de los imaginarios hegemónicos construidos para la identidad colombiana. Así, en sus espacios se expusieron discursos cargados de memorias que exaltaban los logros de hombres en las gestas independentistas, al igual que la imagen de los protagonistas del auge económico y político de un país idealizado. Un discurso en el que se desconoce la participación de las mujeres, las comunidades negras y los campesinos, quienes también participaron en dichos proyectos, con la idea de tener un nuevo Estado nación plural, multicultural y con compromiso social.

A pesar de lo anterior, las culturas y su pluralidad emergen al interior de la semiósfera colombiana, a través de prácticas y textos que surgen en la frontera de la misma y se van adhiriendo a las capas y estructuras que se entretajan desde el centro de la semiósfera. De igual manera, la producción del arte moderno y contemporáneo comenzaron a posicionar discursos alternativos, dentro de los cuales, se da visibilidad a las personas, los grupos y problemáticas históricamente ocultadas. Asimismo, el arte y sus manifestaciones posteriores a la segunda mitad

del siglo XX servirá entonces como dispositivo para la memoria social y política de Colombia.

Por su parte, las instituciones como el Museo de Antioquia o el Museo Nacional de Colombia comenzarán a reconocer el trabajo de mujeres artistas, y en las últimas dos décadas, de diversos grupos sociales, silenciados durante un poco más de un siglo. A su vez, artistas como Débora Arango, Beatriz Gonzales o Doris Salcedo se convertirán en figuras relevantes para el arte colombiano, ya que sus obras plantean reflexiones sobre problemáticas sociopolíticas que, anteriormente, estuvieron relegadas por no atender a los ideales discursivos tradicionales y hegemónicos naturales del centro de la semiosfera colombiana. Finalmente, las instituciones también reconocerán y proporcionarán espacios para la creación, a partir de las prácticas artísticas relacionales, dentro de las cuales las artes funcionan como un instrumento para la intervención social, y donde la naturaleza de la práctica del arte es predominantemente afectiva, como lo comenta YEPEZ MUÑOZ (2019), ya que esto es, a través de poéticas que terminan por establecer relaciones desde los sentires individuales que se vuelven colectivos.

Como resultado, las propuestas, las prácticas y las obras permiten el contacto con el arte a personas y comunidades que poco se acercarían a este mundo, y, a su vez, en la medida que extienden la experiencia y el discurso artístico hacia la audiencia y actores. Sin embargo, los efectos que las prácticas y las obras tengan sobre las comunidades están más asociados a la capacidad de afección que las obras tienen sobre quien las observa. En este sentido, estas son las que permiten expandir, abrir y dar visibilidad a las problemáticas sociales y políticas, al pasarlas del espacio privado al espacio público. Así, la obra de arte funciona como un dispositivo que posibilita indagar y cuestionar sobre los imaginarios y los mitos identitarios que son impuestos y que terminan impulsando una serie de valores y prácticas que excluyen, discriminan y niegan al otro, lo que trae, como consecuencia, una naturalización de la violencia en el tiempo.

Ahora bien, Libia Posada se convierte en una de las artistas contemporáneas con mayor relevancia dentro de la producción colombiana por tres aspectos, fundamentalmente. El primero, la capacidad que la artista tiene para proponer una obra dentro de la cual se amalgaman sus conocimientos, su práctica de la medicina y su sensibilidad de creación poética, lo que le permite consolidar a través de los años un proceso de investigación creación consistente. Al mismo tiempo, su proceso de investigación usa la medicina como medio conceptual y formal para la creación, al contrario de muchos creadores para quienes la medicina es un instrumento formal para la creación de imagen o diagnósticos, y en el que las imágenes médicas son retomadas para reflexiones conceptuales.

En el segundo aspecto encontramos que, la artista antioqueña propone un ejercicio poético que va evolucionando, gracias a los proyectos y los eventos que la van encaminando a trabajar más desde la práctica y la estética relacional, dentro de las cuales, el ejercicio de creación funciona como un mediador para reflexionar problemáticas sociales, al mismo tiempo que le permite tejer lazos de cuidado, reconocimiento y reivindicación de la condición humana y la vida a través del arte. Por lo tanto, la propuesta de Posada, al pasar los años, se ha vuelto un ejercicio de memoria colectiva que parte de la memoria individual. Su obra, entonces, se convierte en un documento que, de manera sutil, pone sobre la mesa discursos de los cuales poco se habla o se cuestionan y, que continúan vigentes hasta hoy en la sociedad colombiana.

Como tercer y último aspecto, la propuesta de Libia Posada cobra mayor relevancia en los últimos tiempos gracias a que sus reflexiones que, tocan fenómenos sobre la condición humana, las afecciones del cuerpo físico y social, el cuidado de la vida, la idea del territorio y la identidad, tienen más vigencia hoy que en épocas anteriores. Así pues, su obra permite indagar sobre problemáticas que terminaron afectando a la población de manera global; asimismo, la identidad que se moviliza tras el desplazamiento forzado, la resignificación del territorio, las formas del cuidado y la condición de las enfermedades mentales, problemáticas que en los últimos años se han visto agudizadas.

Además, Libia Posada ha hecho de su poética, su investigación y su creación artística un ejercicio en el que se permite leer, comprender y reflexionar una realidad social más allá del simple hecho instrumental de la creación. Su práctica poética, cargada de una estética relacional, genera una continuidad y un compromiso por dar visibilidad y voz a aquellos que históricamente han sido silenciados. Adicionalmente, su obra es un llamado a pensar la posición política de las mujeres y las comunidades desde sus propias narrativas, contraponiéndose a los discursos institucionales que se construyen a partir de las suposiciones y que anulan la voz de quienes tienen la experiencia. Por ello, su obra se construye desde el ejercicio de investigación y profundización de sus ideas y sus intereses, los cuales se ponen en consonancia con los intereses, las historias y las ideas de las comunidades y las mujeres con las que hace una construcción conjunta.

Por lo tanto, la propuesta poética no constituye un solo lenguaje formal en cuanto a dibujo, pintura, fotografía o instalación. Ella transita por las diferentes maneras de expresión plástica, pues su interés creativo está más enfocado en la construcción de un discurso visual sensible y dicente, que en un proceso de formalización homogéneo. A pesar de ello, no afirmamos que el proceso, la investigación y la creación de Libia Posada no tengan una conexión y una coherencia en poética, por el contrario, su proceso de investigación es tan sistemático y cohesionado que sus productos de creación se entretajan conceptual y formalmente, como se puede evidenciar en la exposición retrospectiva hecha por el Museo de Arte Moderno en el año 2020. En dicha exposición, los visitantes podían no solo mirar la evolución formal en la poética de la artista, sino cómo, cada vez, sus reflexiones sobre lo humano, la vida, el territorio, entre otras, fueron haciéndose más complejas, más pertinentes y coherentes ante los fenómenos sociales y las problemáticas del país.

Ahora, dentro del corpus de obras y proyectos de Libia Posada se pueden encontrar una serie de propuestas que cobran un mayor significado en el contexto de las prácticas artísticas a nivel nacional. Proyectos de intervención con comunidad que permitieron repensar los imaginarios sobre el territorio, los roles y la identidad

asignados y asumidos durante décadas por la sociedad colombiana. Ejercicios de creación con los cuales se contradijeron los discursos y las narrativas, asumidos como naturales y que hacían parte del centro de la semiósfera nacional, lo que permitió voltear la mirada a personas y prácticas que surgían en el contexto de la frontera semiótica.

Por ello, la poética de Libia Posada puede ser considerada una obra que nace como producto de una reflexión de la frontera semiótica de la cultura colombiana. O sea, la poética de Posada puede ser asumida como una obra de frontera cuando une en su proceso de investigación la disciplina del arte y la medicina. Al mismo tiempo, sus reflexiones hacen emerger sobre las estructuras de sentido tradicionales, discursos que se contraponen a las narrativas hegemónicas y tradicionales.

De eso se desprenden, proyectos como “*Evidencia Clínica*” y “*Signos Cardinales*” analizados en esta tesis, permitieron estudiar y comprender la mirada social y política de la obra; al mismo tiempo que la artista desprende de las participantes de los procesos de sensibilización las etiquetas sociales que las estigmatizan, las deshumanizan y las vuelve vulnerables. Así pues, etiquetas como “víctima” oculta la fuerza con la que las mujeres, en especial, asumen la adversidad, negando su resiliencia y desconociendo su capacidad de empoderamiento. Adicionalmente, la obra da visibilidad a aquellas narrativas que permiten posicionar y dar valor al modo en el que se resignifica la identidad, las cuales, las instituciones religiosas, estatales y sociales, al igual que los discursos hegemónicos insisten en reprimir, ocultar e invisibilizar.

El conocer, estudiar y analizar la obra de Libia Posada, nos permitió comprender el valor de construir discursos sutiles y experiencias estéticas que atraviesan el cuerpo de dos maneras. Por una parte, sus instalaciones proponen un acercamiento y una interacción que afecta directamente el cuerpo físico, y, a su vez, su obra plantea reflexiones profundas sobre el cuerpo social y político. Del mismo modo, las fotografías que hacen parte de su obra trazan otras maneras de pensar

el retrato como memoria e imagen de una sociedad. Por tal razón, los retratos que propone su trabajo se asocian a evidenciar la huella, la marca como experiencia de vida y como forma de reconocimiento de una historia escrita en el cuerpo. Así pues, la obra nos permitió comprender cómo los sujetos establecen relaciones con sus vivencias, sus memorias y sus cuerpos individuales que, al hacerse imagen obra, mediados por la poética de la artista, pasan a ser una vivencia, una memoria y un cuerpo colectivo.

De esta manera, al pensar en las intervenciones realizadas con “*Evidencia Clínica, Re-tratos y El Ángel de la Casa*” se puede comprender las obras como dispositivos que permiten volver a delimitar la historia que se ha construido desde el centro de la semiósfera. En consecuencia, los retratos posibilitan repensar la identidad que ha sido asignada a las mujeres al interior del contexto social nacional. Identidades que hasta la fecha modelan muchos de los valores, las prácticas y los imaginarios, en los cuales, la mayoría de los habitantes de las principales ciudades del territorio nacional se reflejan y se reconocen. Es de esta manera, que la apropiación de los lenguajes pictóricos y del sistema de signos tradicionales que hace Posada en los retratos, es una estrategia discursiva muy pertinente para que emerjan las ideas que permiten completar la historia, y contradecir aquello que tradicionalmente han construido los grupos hegemónicos.

Por otro lado, los retratos de Posada, atendiendo a las propuestas de LOTMAN (2000) en el que el retrato es un referente histórico social de y para las personas, ya que “[...] (el retrato) desempeña el papel de un testimonio documental de la autenticidad del hombre y de su representación imaginal” (p. 24), posicionan otros referentes identitarios en relación con las mujeres a nivel nacional. Así pues, estos contradicen la idea idealizada, blanca, eurocéntrica y clerical, en la cual ponen los proyectos civilizadores y las ideas del nuevo Estado nación del siglo XIX.

Adicionalmente, “las huéspedas incómodas”, como las llama la misma POSADA (Entrevista Personal, 2021), permitieron completar los baches en la historia, y, a su vez, abrir la posibilidad de hacerle al discurso tradicional otras

preguntas, reevaluar el mito de identidad y reconstruir el papel social, político y económico de las mujeres en las memorias del territorio nacional. Finalmente, el conjunto de retratos borró las ideas de jerarquía económicas, de género y social que, durante muchos años, caracterizó a la producción artística colombiana como lo han expuesto en sus investigaciones los teóricos e historiadores Luz Adriana Hoyos, Amparo Serrano de Haro o Santiago Londoño Vélez.

Por otro lado, en lo que respecta al proyecto “*Signos Cardinales*”, este permitió dar cuenta de la importancia del territorio para la construcción de la identidad de un grupo social, y cómo el desplazamiento forzado, como un fenómeno que no solo cambia las relaciones con el espacio geográfico, sino que también muda los modos y las identidades de quienes viven la experiencia del desplazamiento. De esta forma, la obra nos permitió entender el desplazamiento; no se trata únicamente de un ejercicio físico y geográfico, exige, de igual manera, un cambio personal, social y cultural.

Al mismo tiempo, el proyecto permite dar cuenta del papel de las mujeres en la construcción, reconstrucción y la memoria del territorio a partir del viaje. Una perspectiva que durante décadas ha sido ignorada por los geógrafos al interior de la práctica que define y delimita dichas ideas, tal como lo expresa la investigadora VARELA (2014) quien afirma que desde la mirada tradicional de los geógrafos:

“[...] las mujeres formaban una masa anónima e ignorada, fundamentalmente eran presentadas como sujetos pasivos en diversas situaciones tales como los flujos migratorios, desplazamientos, en el ámbito de la producción o en la construcción de paisajes rurales o urbanos, entre otras cuestiones”. (p. 85)

De esta manera, la instalación expone la experiencia del viaje a través de un conjunto de imágenes cargadas de emociones y relatos que se ponen en el cuerpo. Un cuerpo que sirve al mismo tiempo como soporte y evidencia de la travesía, por medio de marcas físicas y simbólicas que las acompañarán el resto de su vida. Evidencias de la experiencia individual, pero que funcionaron para dar cuenta de una realidad colectiva que, de una u otra forma, afecta y modifican los

imaginarios y las estructuras simbólicas de la semiósfera colombiana. Como consecuencia, la obra se convierte en documento de una experiencia que para muchas mujeres y muchos hombres se convierte en una especie de “desnutrición vital” (VARELA, 2014, p. 99), pues les niega el territorio, su identidad y su lugar social. En suma, los conflictos producen desarraigo y malestar emocional, social y político. De esta manera, el cuerpo funciona como un texto simbólico, en el cual se registran, huellas e imágenes individuales que tocan memorias colectivas. Así pues, “la narración sobre los cuerpos puede revelar historias colectivas que constituyen prácticas del existir humano en tanto emocionalidades, comportamientos, creencias”. (ALBARRACÍN CERQUERA e CONTRERAS TORRES, 2017, p. 29)

Bibliografía

ACASO LÓPEZ-BOSCH, . **El lenguaje visual**. 1. ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2009.

ALBARRACÍN CERQUERA, L. Á.; CONTRERAS TORRES, A. La fuerza de las mujeres: un estudio de las estrategias de resiliencia y la transformación en la ocupación humana de mujeres víctimas del conflicto armado en Colombia. **Revista ocupación humana**, v. 17, n. 1, p. 25-38, agosto 2017.

ÁLVAREZ BETANCUR, F. **Los colores de la política : el papel del arte en la política a partir de la obra de las artistas colombianas Débora Arango, Libia Posada y Doris Salcedo**. Universidad de Antioquia. Medellín, p. 56. 2019.

APARICIO , R. Intervenciones etnográficas a propósito del sujeto desplazado: estrategias para (des) movilizar una política de la representación. **Revista colombiana de antropología**, [S.l.], v. 41, p. 135-169, enero-diciembre 2006. Disponivel em: <<https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/1205>>. Acesso em: 29 diciembre 2022.

ARCINIEGAS RODRIGUEZ , ; PÉREZ PEÑA , N. C. Consideraciones semióticas: un acercamiento a la definición de cultura. **Cuadernos de Lingüística Hispánicas**, Tunja- Colombia, n. 25, p. 99-121, enero - junio 2015.

ARENDDT, H. **Más allá de la filosofía. Escritos sobre cultura, arte y literatura**. Tradução de Ernesto Rubio. Madrid: Trotta, S.A., 2014.

ARTE POR EXCELENCIAS. El borde y el límite: La obra de Libia Posada, octubre 2009. Disponible em: <<https://www.arteporexcelencias.com/es/articulos/el-borde-y-el-limite-la-obra-de-libia-posada#>>. Acceso em: 01 agosto 2022.

BANREPUCULTURA. Signos Cardinales banrepcultural.org. **banrepcultural.org**, 14 febrero 2022. Disponible em: <<https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/signos-cardinales-ap4843>>. Acceso em: Noviembre 2022.

BARATA CARDOSO, B.; ESTRADA GARZÓN , J.; FRANCO BARATA, E. Importancia de la apreciación estética en la formación del médico. **Revista Medicina y Cine**, Salamanca, v. 17, n. 2, p. 103-109, mayo 2021. ISSN 1885-5210.

BARTHES, R. **Mitologías**. Rio de Janeiro: EDITORA BERTRAND BRASIL LTDA., 2009.

BELTING, H. **Antropología de la imagen**. Tradução de Gonzalo María Vélez Espinosa. Madrid: Katze editores, 2007.

BERNAL CARMONA, H. N. **Representación de las mujeres en el arte latinoamericano: Colombia-México Finales del siglo XX- comienzos del siglo XXI**. Universidad del Valle. Cali, p. 117. 2017.

BETANCOURT RUIZ , X. La imagen visual de la identidad, entre resistencias y representaciones hegemónicas. **Cuaderno**, Buenos Aires, Argentina, n. 79, 2020.

BETANCUR, A. **La ciudad de 1675-1945**. Medellín: Insituto tecnológico Metropolitano (ITM), 2009.

CAMACHO BOHÓRQUEZ , N. "**Usted podrá tener corbata, pero yo tengo zapatos rotos**". Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, p. 83. 2013. Tesis de grado para optar por el título de Magíster en Antropología..

CASCAIS, F. **A cultura visual da Medicina e os prodígios da fotografia**. Congresso Internacional Comunicação e Luz. Braga: M. Oliveira & S. Pinto. 2016. p. 87-96.

CASSIRER, E. **Mito y lenguaje**. Tradução de Carmen Balzer. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC, 1973.

CERA OCHOA, R. A. Madres, espaosas e hijas: Representaciones femeninas en la colección de arte del Museo Nacional de Colombia. **Diversidad**, n. 6, p. 26-31, octubre 2017.

CHRISTIN, A.-M. A imagem enformada pela escrita. In: **VVAA Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 63-105.

CNRR, GRUPO DE MEMORIA HISTÓRICA. **Mi cuerpo es la verdad Experiencias de mujeres y de personas LGTBIQ+ en el conflicto armado**. 1. ed. Bogotá: [s.n.], v. 1, 2022. ISBN 978-958-8469-28-7. Acesso em: 22 diciembre 2022.

COMISIÓN DE LA VERDAD. **Hay Futuro si hay verdad. Informe Final**. Comisión de la Verdad. Bogota, p. 896. 2022.

CUARTAS VALENCIA , D. **Relaciones entre arte, ciencia y acontecimiento social en los proyectos artísticos de Libia Posada**. Universidad de Antioquia. Medellin, p. 184. 2018.

DE SOUZA NOGUEIRA, P. A. Traduções do intraduzível: a semiótica da cultura e o estudo de textos religiosos nas bordas da semiosfera. **Estudos de Religião**, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 102-123, janeiro-junio 2015. ISSN 2176-1078.

DOTOR ROBAYO, A. L. Las tensiones de la imagen en la moda colombiana (1990-2000): Un análisis de la representación de la publicidad en la década de 1990. **Cuaderno**, Buenos Aires - Argentina, n. 129, p. 57-68, 2021. Acesso em: agosto - septiembre 2021.

ECHEVERRÍA, B. **Coloquio Internacional: Razón y revolución**, organizado por el Centro de Estudios Teóricos y Multidisciplinarios en Ciencias Sociales de la FCPyS de la UNAM. México DF: [s.n.]. 23 Octubre 2009. Conferencia de Bolívar Ecgeverría dictada el 23 de octubre de 2009 en el auditorio del Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

ECHEVERRÍA, B. **Definición de la cultura**. 2. ed. México DF: Itaca, 2010.

EDITORIAL, C. III Colombia a finales de siglo XX. **Análisis Político [S.L]**, p. 25-33, 1999. Disponivel em: <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/79416>>. Acesso em: 30 julio 2022.

ERTIÜRK, Y. **Informe de la Relator Especial sobre la violencia contra la mujer causas y consecuencias. Indicadores sobre la violencia contra la mujer u la respuest de los estuados**. Consejo Derechos Humanos. [S.I.], p. 34. 2007. (16-06373 (S) 040516 090516).

ESCOBAR VILLEGAS , J. C. Las élites intelectuales en Euroamérica Imaginarios identitarios, hombres de letras, de artes y de ciencia en Medellín y Antioquia, 1830-1920. **Co-herencia**, Medellín, v. 1, n. 1, p. 126.149, julio-diciembre 2004. ISSN 174-5887. Disponible em: <<https://www.redalyc.org/pdf/774/77410107.pdf>>. Acceso em: febrero 2022.

FERNANDEZ URIBE, C. A. **Arte en Colombia 1981-2006**. 1. ed. Medellín : Universidad de Antioquia , 2007.

GARCÍA CANCLINI ,. **Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. México DF: Editorial Grijalbo, S.A , 1989.

GARCÍA GUERRERO , M. Medicina y arte. La revolución de la anatomía en el Renacimiento. **Enfermería Neurológica.**, España, 2012.

GIMÉNEZ, G. Territorio e identidad. Breve introducción a la geografía de la cultura. **Trayectorias**, Nuevo León, v. VII, n. 17, p. 8-24, enero-abril 2005. ISSN 2007-1205. Disponible em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60722197004>>. Acceso em: 23 diciembre 2022.

GIRALDO, S. A. La galería empañada: intervenciones de la artista Libia Posada. **Atlas Revista Fotográfica**, 24 noviembre 2015. Disponible em: <https://www.google.com/search?q=LA+GALER%C3%8DA+EMPA%C3%91ADA+%3A+INTERVENCIONES+DE+LA+ARTISTA+LIBIA+POSADA+autor&sxsrf=AOae_mvKTWEYvKFcpxe5eqFso-NmVogH9HA%3A1633824619114&ei=ay9iYbuvBpDH5OUIPCqoAM&ved=0ahUKEwj7kLCax77zAhWQI7kGHRS4CjQQ4dUDCA4&uact=5&oq=LA+>>. Acceso em: enero - octubre 2021.

GONÇALVES BENTO, L. A. **Arte, técnica e (in)visibilidade do corpo - Os desafios da imagiologia médica. Os exemplos de Marta de Menezes, Mónica Manzur e Nick Veasey**. Universidade nova de Lisboa. Lisboa, p. 84. 2018. Traducción nuestra.

GUTIÉRREZ,. Museo de Antioquia. **Historias para repensar**, 2020. Disponible em: <<https://museodeantioquia.co/contenidos/exposicion/historias-para-repensar-2/>>. Acceso em: enero 2021.

HORIO MONTEIRO, R. Das imagens médicas as imagens artísticas. As refotografias de Monica Mansur. **17º Encontro Nacional de Associações de Pesquisadores em Artes Plásticas. Panorama da Pesquisa em Artes Visuais.**, Florianópolis, 19;23 agosto 2008. 706-713. Acesso em: 10 Agosto 2022.

HORIO MONTERO , R. Da medicina para a arte. Um estudo circuito social das imagens médicas. **Estéticas da Biopolítica**, 2012. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/rosana_monteiro.htm>. Acesso em: 18 maio 2022.

HOYOS, L. A. Rosas y espinas. Representaciones de las mujeres en el arte colombiano 1868-1910. **Revista CS**, Cali, n. 17, p. 83-108, septiembre-diciembre 2015.

IBARRA MELO, M. E.; GARCÍA OTERO, M. A. La violencia contra las mujeres un asunto público. **La manzana de la discordia**, Cali, v. 7, n. 2, p. 23-34, julio-diciembre 2012.

JIMINEZ ,. En torno al desarrollo de la semiótica literaria y el concepto de cultura. **Dialogía**, Peru, n. 9, p. 208-229, 2015.

KOHLER RIESSMAN,. Women and Medicalization. A new perspective. **Science, technology and gender. Oxford, Polity Press and Open University Press**, Oxford, p. 47-61, 1992. ISSN Originally published as "Women and Medicalization: A New Perspective", Catherine K. Riessman Social Policy (Summer, 1983) pp. 3-18. Social Policy, published by Social Policy Corporation, New York NY 10038. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/13033149_Women_and_medicalization_A_new_perspective>.

LONDOÑO VEGA ,. La identidad regional de los antioqueños: Un mito que se renueva. In: VVAA **Mitos políticos en las sociedades andinas: Orígenes, invenciones, ficciones**. Caracas: Equinoccio, Universidad de Marne-la-Vallée, 2006. Cap. Segunda parte. Tradiciones inventadas, p. 203-230. Disponível em: <<https://books.openedition.org/ifea/5173>>.

LOTMAN, Y. **La semiosfera II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio**. Tradução de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

LOTMAN, Y. **La semiosfera III: Semiótica de las artes y de la cultura.** Tradução de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

LOTMAN, Y. **La semiosfera.** Primera edición digital. ed. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2019.

LOTMAN, Y. **La semiosfera.** Primera edición digital. ed. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2019.

LUX, M. Mujeres y ciudadanía en las primeras décadas del siglo XIX neogranadino. **Boleton Cultural y Bibliográfico**, Botogá, v. LIII, n. 97, p. 77-91, 17 diciembre 2019. Disponivel em: <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/issue/view/1529>.

LUX, M. Mujeres y ciudadanía en las primeras décadas del siglo XIX neogranadino. **Boleton Cultural y Bibliográfico**, Botogá, v. LIII, n. 97, p. 77-91, 17 Diciembre 2019. Disponivel em: <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/issue/view/1529>.

MANSUR,. Mónica Mansur. **Mónica Mansur, Sobre**, 2005. Disponivel em: <<http://www.monicamansur.com/sobre/>>. Acesso em: 15 Octubre 2022.

MANSUR,. Monica Mansur. **Monica Mansur proyectos atomos.**, 2005-2006. Disponivel em: <<http://monicamansur.com/projetos/tomos/>>. Acesso em: 17 Octubre 2022.

MELETINSKI,. **Poetica do mito.** Rio de janeiro: Forense Universitária, 1987.

MINCULTURA. Re-tratos de la serie "Evidencia clínica", en el Museo Nacional. **Ministerio de Cultura**, 22 Agosto 2007. Disponivel em: <https://mincultura.gov.co/areas/artes/noticias/Paginas/2007-08-22_5646.aspx>. Acesso em: 2021.

MORENO TORRES,. El Estado colombiano a partir de los años noventa ¿legitimidad o crisis? **Encrucijada Americana**, v. 4, n. 1, p. 42-69, 2010. ISSN SSN-e 0718-5766. Acesso em: 30 Julio 2022.

MUSEO DE ANTIOQUIA. Museo de Antioquia. **Museo de Antioquia**, 2021. Disponible en: <<https://www.museodeantioquia.co/el-museo/mde07/>>. Acceso en: 20 febrero 2021.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN. Definición del Horizonte., Medellín, 03 Abril 2020. Disponible en: <<https://www.elmamm.org/Exposiciones/Exposiciones-Pasadas/Id/1471>>. Acceso en: diciembre 2020.

MUSEO DE ARTE MODERNO MEDELLÍN (MAMM). Museo de Arte Moderno de Medellín - Exposiciones. **Libia Posada. Definición del horizonte**, 2020-2021. Disponible en: <<https://www.elmamm.org/Exposiciones/Exposiciones-Pasadas/Id/1471>>. Acceso en: 2021-2022.

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA. Federalismo y Centralismo (1830-1886). **Museo Nacional de Colombia**, 02 abr. 2012. Disponible en: <<http://sinic.gov.co/exposicionespermanentes13>>. Acceso en: Enero- Octubre.

NAVARRO OLTRA, G.; SENÍS FERNÁNDEZ,. **Mitos dentados: el sello postal como factor constructor del imaginario cultural durante el franquismo**. Projectes nacionals, identitats i relacions. Catalunya: [s.n.]. 2012 - 2019. p. 253-264.

POSADA , L. Conversación entre la artista y médica Libia Posada con nuestro curador jefe Emiliano Valdés, Medellín , 18 Marzo 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iRBnj3MADs4&feature=emb_title>. Acceso en: 10 diciembre 2020.

POSADA, L. Signos cardinales. **Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes Escénicas.**, Bogotá, v. 9, n. 2, p. 217-222, julio - diciembre 2015. Disponible en: <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13072>>.

POSADA, L. Signos cardinales. **Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes Escénicas.**, Bogotá , v. 9, n. 2, p. 217-222, Julio - Diciembre 2015. Disponible en: <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13072>>.

POSADA, L. **Entrevista Personal**. Medellín. 2021.

POSADA, L. **Entrevista Personal**. Medellín. 2021. Entrevista personal.

RAYMOND, W. Breve historia del maquillaje a través de los tiempos. **Azureasure a privileged life**, 25 junio 2021. Disponible en:

<<https://www.azureazure.com/es/cuerpo-alma/belleza/historia-del-maquillaje/>>.

Acesso em: 18 diciembre 2022.

RAYMOND, W. Breve historia del maquillaje a través de los tiempos. **Azureasure a privileged life**, 25 Junio 2021. Disponible em:

<<https://www.azureazure.com/es/cuerpo-alma/belleza/historia-del-maquillaje/>>.

Acesso em: 18 diciembre 2022.

RESTREPO, C. La representación de una mentalidad. In: SURAMERICANA DE SEGUROS **Retrato de Mujer De la Colonia a Débora Arango**. Medellín: Suramericana de Seguros, 2006. p. 20-26. Catalogo de exposición.

RICOEUR, P. **Tiempo y narración I**: Configuraciones del tiempo en el relato histórico. Tradução de Agustín Neira. Madrid: Ediciones Cristianidad, S.L., 1987.

RIOS , F. J. Los signos de la nueva política. Configuraciones sistémica, producción semiótica y estrategia discursiva. **deSignis**, v. 33, p. 57-84, julio 2020.

ROCA , J.; SUÁREZ, S. **Transpolítico**: Arte en Colombia 1992-2012. Bogota: Lunwerg Editores, 2012.

ROJA SOTELO, M. Una Flor (modernidade) marchita. **Estudios artísticos.**, Colombia, v. 1, n. 1, 2015. Disponible em: <<http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/492/4922127005/>>.

ROJAS DE ROJAS , M. Identidad y cultura. **Educere**, Merida, v. 8, n. 27, p. 489-496, octubre-diciembre 2004. Acesso em: 20 agosto 2021.

SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. 2. ed. São Paulo : Cengage , 2018.

SANTAMARÍA, H. **Entrevista personal**. Medellín. 2022.

SIERRA, A. Libia Posada de la Serie Re-tratos. In: ANTIOQUIA, M. D. **Artistas, espacios y proyectos invitados MDE07**. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia, 2011. p. 158-160.

SOLANO ROA, J. THE OTHER'S OTHER PORTRAIT PHOTOGRAPHY IN LATIN AMERICA, 1890–1930. In: VVAA **BEYOND THE FACE NEW PERSPECTIVES ON PORTRAITURE**. Washington, DC: National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, 2018. p. 193-210.

URIBE , C. **Entrevista Personal**. Medellín. 2022.

VANEGAS MUÑOZ, X. El Museo Nacional de Colombia y las representaciones de lo nacional: Reflexiones sobre la paz y la globalización. **Revista de Ciencias Sociales (Cr)**, San Jose, Costa Rica, v. IV, n. 158, p. 29-44, 2017. ISSN 0482-5276. Acceso em: 11 diciembre 2022.

VARELA, B. Los desplazamientos forzados y la desterritorialización como experiencia traumática personal y transgeneracional. **Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades.**, n. 76, p. 83-114, enero-junio 2014. ISSN 0185-4259;2007-9176.

VVAA. **Medellín 1932**. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, 2004.

WIKIPEDIA.ORG. Wikipedia.org. **Wikipedia.org**, 2022. Disponivel em: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Netflix>>. Acceso em: 30 Enero 2022.

YEPES MUÑOZ, R. D. Post-representación: Estéticas de la violencia en el arte colombiano contemporáneo. **Revista Académica Estesis**, [S.l], n. 6, p. 42-71, julio 2019. Disponivel em: <<http://revistaestesis.edu.co/index.php/revista/article/view/3>>. Acceso em: 2022 diciembre 20.