

# Evidencias, Transformaciones y Desplazamientos del Cuerpo en Sociedades Distópicas: Una Reflexión Desde la Producción Artística de Libia Posada

## Evidências, transformações e deslocamentos do corpo em sociedades distópicas: uma reflexão a partir da produção artística de Libia Posada

## Evidences, Transformations and Displacements of the Body in Dystopian Societies: A Reflection From the Artistic Production of Libia Posada

Caro Villanueva, María Cristina

María Cristina Caro Villanueva  
mccarov@unal.edu.co  
Universidad Nacional de Colombia, Colombia

Mediaciones  
Corporación Universitaria Minuto de Dios, Colombia  
ISSN: 1692-5688  
ISSN-e: 2590-8057  
Periodicidad: Bianaual  
vol. 19, núm. 31, 2023  
mediaciones@uniminuto.edu

Recepción: 31 Mayo 2023  
Aprobación: 25 Octubre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/670/6704648010/>

DOI: <https://doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.19.31.2023.139-155>

Cómo citar: Caro, M. (2023). Evidencias, Transformaciones y Desplazamientos del Cuerpo en Sociedades Distópicas: Una Reflexión Desde la Producción Artística de Libia Posada. *Mediaciones*, 31(19), pp.139-155.

**Resumen:** El propósito de este escrito es presentar apartes de los resultados obtenidos en el proceso de investigación de mi tesis de Maestría, titulado *Lecciones de anatomía femenina: Una lectura preliminar a la obra de Libia Posada 1998-2014*. He agrupado los resultados en tres apartados: Un blanco perverso, Transformaciones y Desplazamientos del Cuerpo en Sociedades Distópicas, y Evidencias sensibles. Los ejes conceptuales que guían el desarrollo de la investigación son: una introducción a la vida y obra de la artista; una descripción de sus obras en términos conceptuales y formales, a partir de las metodologías de la historia del arte con una perspectiva feminista; y, el desarrollo de unas reflexiones sobre el lugar de la mujer en su trabajo artístico. Estos ejes continuamente dialogan con una entrevista con la artista, que permite un mayor acercamiento y comprensión de su obra. Lo anterior sobre la hipótesis de que experimentar la vida desde un cuerpo configurado como femenino, con una experiencia subjetiva, afecta la producción artística, haciendo evidentes elementos o preocupaciones femeninas, feministas o no, que puedan ser características en el arte hecho por mujeres.

**Palabras clave:** representación plástica, conflicto armado, mujer, Libia Posada, cuerpo.

**Resumo:** O objetivo deste escrito é apresentar trechos dos resultados obtidos no processo de pesquisa de minha dissertação de mestrado intitulada *Lições de anatomia feminina: uma leitura preliminar da obra de Libia Posada 1998-2014*. Agrupei os resultados em três seções: Um alvo perverso, Transformações e deslocamentos do corpo em sociedades distópicas e Evidências sensíveis. Os eixos conceituais que norteiam o desenvolvimento da pesquisa são uma introdução à vida e obra do artista; uma descrição das suas obras em termos conceituais e formais, com base nas

metodologías de la historia del arte con una perspectiva feminista, e o desenvolvimento de reflexões sobre o lugar da mulher no seu trabalho artístico. Eixos que dialogam continuamente com uma entrevista com a artista, o que permite maior aproximação e compreensão de sua obra. O exposto parte da hipótese de que vivenciar a vida a partir de um corpo configurado como feminino, com uma experiência subjetiva, afeta a produção artística, evidenciando elementos ou preocupações femininas, feministas ou não, que podem ser características da arte feita por mulheres.

**Palavras-chave:** representação plástica, conflito armado, mulheres, Posada Líbia, corpo.

**Abstract:** The purpose of this writing is to present sections of the results obtained in the research process of my master's thesis entitled *Lessons in female anatomy: A preliminary reading of the work of Libia Posada 1998-2014*. I have grouped the results into three sections: *A perverse target*, *Transformations and Displacements of the Body in Dystopian Societies* and *Sensitive Evidence*. The conceptual axes that guide the development of the research are an introduction to the life and work of the artist; a description of her works in conceptual and formal terms, based on the methodologies of art history with a feminist perspective, and the development of reflections on the place of women in her artistic work. Axes that continually dialogue with an interview with the artist, which allows a greater approach and understanding of her work. The above is based on the hypothesis that experiencing life from a body configured as feminine, with a subjective experience, affects artistic production, making evident feminine elements or concerns, feminist or not, that may be characteristic in art made by women.

**Keywords:** plastic representation, armed conflict, women, Libia Posada, body.

## Un blanco perverso

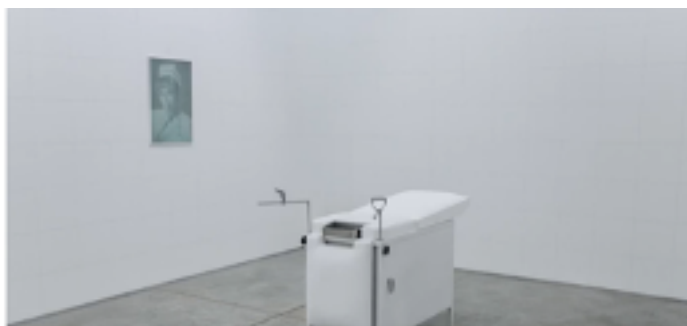
Libia Posada nació en 1959, en Andes (Antioquia), una tierra cafetera, de pequeños cultivos, en la cordillera de los Andes. Realizó estudios de Medicina en la Universidad de Antioquia en Medellín, finalizándolos en 1989. En este saber ella esperaba hallar respuestas a cuestionamientos sobre lo humano o sobre la condición femenina en una sociedad patriarcal. Sin embargo, en la mirada biológica de la medicina, tales respuestas parecían estar incompletas y pensó que, tal vez, podría hallarlas en el arte, campo que había explorado desde temprana edad. Entonces decidió iniciar su formación profesional en Artes Plásticas, frente a una especialización en medicina psiquiátrica. Por eso cuando le preguntan por su especialidad, contesta “soy médica con especialidad en artes visuales” (L. Posada, comunicación personal, 25 de octubre de 2013).

Me he interesado por la obra de Libia Posada, porque en ella explora diferentes formas del ser mujer, sin que por ello se considere a sí misma una artista feminista, pero añado, sin que por ello su obra deje de indagar constantemente por el lugar de la mujer, así lo señala la artista: “Es una condición que toca la vida de las mujeres y yo soy mujer. He nacido en un cuerpo de mujer y desde este lugar he tenido que

asumir la vida, desde las coordenadas que corresponde por el hecho de habitar este cuerpo de mujer” (L. Posada, comunicación personal, 25 de octubre de 2013).

Una de las primeras instalaciones de Posada, *Sala de Examen* (2000), iniciaba una serie de reflexiones en torno al cuerpo femenino y las formas en que este ha sido dotado de significaciones por agentes externos a su propio deseo. La instalación se desarrolló en el Museo de Arte Moderno de Medellín, allí, en el centro de una habitación muy blanca, se disponía una camilla de ginecología vacía que, sin embargo, sugería la presencia de un cuerpo femenino como silencio y ausencia. A los lados, en las blancas paredes, pendían unos cuadros con el rostro de una enfermera pulcramente vestida de blanco pidiendo silencio, que bien podría remitirnos a la metáfora del silencio impuesto a la mujer frente a su propio cuerpo. Posada describe así su obra:

Sala de examen es una camilla ginecológica blanca, inmovilizada con yeso, sellada y alrededor de ella, en un espacio muy blanco, muy aséptico, está la imagen repetida de una enfermera pidiendo silencio; el silencio que se impone desde la ciencia sobre el cuerpo de las mujeres especialmente. La pieza es muy muy blanca, este color me interesa como una agresividad de la ciencia, de los hospitales y en general de los espacios médicos, en donde el blanco se toma como un asunto aséptico de pureza, de limpieza, pero para mí hay más, es una fachada de todo lo que hay detrás; la figura de la mujer, a manera de retrato femenino, habla del silencio que se le impone al paciente que ingresa a los espacios de la ciencia médica. (L. Posada, comunicación personal, 25 de octubre de 2013)



**Figura 1**

*Sala de examen*

Libia Posada (2000).

Para Luce Irigaray (Bélgica, 1932), la ausencia de conocimiento y lenguaje para que la mujer pueda referirse a su propio cuerpo ha sido no solo una constante en la representación artística, sino también en su desarrollo psicosocial. Irigaray afirma (como se citó en Bruckner et al., 1986): “Por decirlo así, el cuerpo de la mujer no es una página en blanco, sino una página escrita, en la cual se puede incluso leer” (p. 62).

Las representaciones artísticas contemporáneas se nutren de categorías aportadas por las teorías feministas, en las que se denuncia la perpetuación del cuerpo femenino, es en tal sentido que cito la metáfora del *speculum*, de Irigaray, que da el título a su libro, publicado en 1974:

El *speculum*, espejo y también instrumento ginecológico destinado a reconocer las cavidades femeninas, se convierte en metáfora de esa penetración que objetualiza a la mujer y de la necesidad básica del saber occidental: la de presuponer un objeto que sea capaz de reflejarse en su propio ser. Las especulaciones de los filósofos son reflexiones narcisistas, la Teoría se halla presa en la pasión de lo mismo. Pero la mujer siempre

ha estado exiliada del reino de la representación (Irigaray, como se citó en Beltrán et al., 2001, p. 260)

*Sala de Examen* (2000) pone de manifiesto las capacidades de la artista para ampliar sus posibilidades de representación de las diferentes formas de violencia que se ejercen en contra de la mujer; para poner en la palestra artística, pero también pública, temas que han carecido de la politización necesaria, por ejemplo, la violencia gineco obstetra.

## Transformaciones y Desplazamientos del Cuerpo en Sociedades Distópicas

Desde la firma del Acuerdo de Paz, en Colombia, el 26 de septiembre de 2016, fenómenos como el desplazamiento forzado y el uso de minas antipersona, asociados al conflicto armado en este país, no han cesado, por ello, siguen convocando a reflexiones que se movilizan desde diferentes coordenadas del pensamiento. En este sentido, este apartado explora los puntos de encuentro entre el arte y el conflicto en las obras de Libia Posada: *Sala de rehabilitación* (2003) y *Puntos Cardinales* (2008), en tanto imágenes de la violencia que no se disipan en el tiempo.

En el libro *Los rostros, las tumbas y los rastros* (2022), Rubiano centraliza reflexiones en torno a los vínculos que se han establecido entre las prácticas artísticas y el conflicto armado, señalando puntos medulares de tal vínculo, como la *activación del habla*, es decir, la creación de espacios favorables para que los diferentes actores involucrados en el conflicto cuenten su historia, de modo que pueda configurarse una memoria colectiva.

La necesidad de activar el habla parece responder a la pregunta: ¿cómo transitar el dolor que no se ha experimentado y llevarlo a una práctica artística? Rubiano (2022) nos ofrece una pista, al decir que:

La representación de los “desastres de la guerra” mediante recursos como la expresividad, la fealdad y la fragmentación de los cuerpos ha ido cediendo para dar lugar, en nuestro contexto, a otras apuestas que, en lugar de representar a la víctima, activan el habla de los sobrevivientes, las comunidades y los perpetradores de los hechos atroces. (p. 22)

El tránsito de la dimensión social a la plástica inicia con un sentimiento de empatía; con el desplazamiento hacia el otro/a y el reconocimiento de su humanidad, como parte de un proceso de restitución integral de quienes han sido víctimas del conflicto. Sólo allí, el otro/a deja de serlo y se convierte en la persona humana. En este sentido Rubiano (2022) dirá que:

Cuando la víctima es una noción lejana, los artistas tienen licencia para describir desollados con preciosismo formal o para atacar y transgredir una figura hasta la desfiguración. Otra cosa ocurre cuando la víctima tiene rostro y nombre, cuando los artistas caminan el territorio y entablan relaciones con las comunidades. (p. 23)

En el descubrimiento del otro/a es posible avanzar colectivamente hacia la sanación como sociedad. *Sala de rehabilitación* (2003) y *Puntos Cardinales* (2008) son obras que transitan por experiencias de dolor vividas en medio de un prolongado conflicto armado. De ello deriva que la producción artística de Posada se metamorfosee en un asunto colectivo; ella reúne fenómenos de

violencia propios de una sociedad distópica para llevarlos a la dimensión plástica y darles allí una voz, posteriormente los devuelve a la dimensión social, de manera empática.

La doble formación de Posada, como médico y artista, es una característica de su producción artística, que toma el cuerpo como eje central. En palabras de Posada:

La mirada de la medicina sobre el cuerpo es muy biológica, muy orgánica [...]. Es la vida de lo humano contenida en ese cuerpo lo que me interesa a mí; cómo lo humano se pone en jaque cuando el cuerpo se enferma, cuando el cuerpo está tocado desde la enfermedad, desde los cambios orgánicos, cómo se pone en jaque toda una estancia filosófica y espiritual, si queremos llamarla así. Se hace evidente que el ser humano es más que cuerpo [...]. Me interesa esa noción del cuerpo más allá de lo orgánico, como punto de partida para reflexiones sobre lo humano, sobre la condición social y me interesa el cuerpo individual también como un fragmento de un cuerpo más amplio que es el social y colectivo. En mi trabajo se ve esa reflexión, es un cuerpo que se menciona pero que no se representa, que siempre está ahí como puesto en una obra pero no aparece como representación. (L. Posada, comunicación personal, 25 de octubre de 2013)



**Figura 2**  
Sala de rehabilitación  
Libia Posada (2003)

*Sala de rehabilitación* (2003) propuso la transformación del espacio expositivo a partir de la introducción de diferentes elementos utilizados en procesos de rehabilitación como sillas de ruedas, muletas o prótesis, cuyo uso era guiado por enfermeras encargadas de asesorar a los espectadores sobre el correcto funcionamiento de estos. El color blanco de las puertas, paredes y baldosas ofrecía a la escena una sensación de rigurosidad, silencio y aislamiento propio del ámbito médico. En la obra, el color se tornaba en un blanco perverso y parecía querer generar una atmósfera de frialdad y distanciamiento en torno al quehacer científico y a las situaciones que allí se viven.

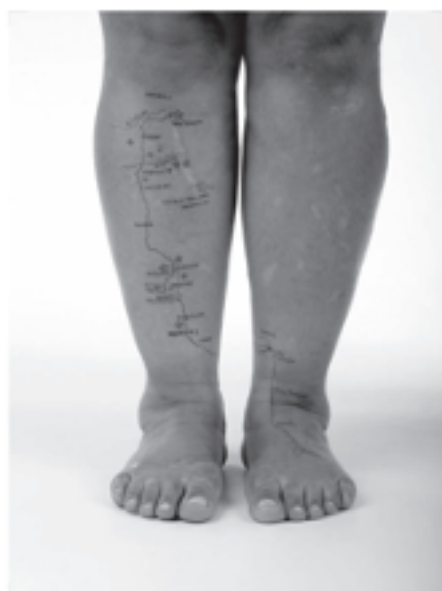
Los elementos de rehabilitación buscaban sustituir las partes del cuerpo diseccionadas por la implementación de minas antipersona en el conflicto, creando así una *anatomía de la mutilación*, como denomina Posada a la descomposición que sufre el cuerpo como memoria de la barbarie, pero que luego se invisibiliza socialmente. La obra reactiva la memoria colectiva para escribir

sobre las blancas paredes del espacio lo que al relato le hacía falta: voces, gritos, llantos, miedos, incertidumbre, sangre, olores y piel.

En *Sala de rehabilitación* (2003), Posada explora la relación que se produce entre el cuerpo y la realidad. En tal sentido, toda modificación de la que es susceptible el cuerpo humano es, de alguna forma, consecuencia de cambios en los paradigmas culturales, tecnológicos y científicos que redefinen el cuerpo y la mente.

En *Signos Cardinales* (2008), presentada en la exposición *Destierro y reparación*, del Museo de Antioquia, la artista pintó en las piernas de doce mujeres víctimas del desplazamiento forzado, en el marco del conflicto armado en Colombia, el mapa que permitía reconstruir las rutas transitadas por ellas durante su caminar, las casi interminables distancias que han recorrido, dejando marcas en sus piernas, en sus pies. En la siguiente fotografía, podemos ver que la travesía de la mujer inicia en Necoclí, pasando por Turbo, Apartadó, entre otros lugares hasta llegar a Medellín, pero allí no se detiene. ¿Qué ha pasado? ¿Tal vez nuevos desplazamientos? O ¿ha debido continuar su travesía a falta de oportunidades para establecerse en alguno de estos espacios?, continuó su marcha por Puente Triunfo, como una metáfora que le indica que va a vencer la adversidad; finalmente llega a Bogotá y su recorrido termina o, quizá, allí empieza.

Las piernas nos cuentan experiencias, están llenas de cicatrices y sus pies parecen hinchados, reflejan el cansancio del cuerpo que ha recorrido incesantemente lugares en busca de uno propio; pies cansados y maltratados, al igual que pieles desgastadas, dan cuenta del peso del desplazamiento en el que se deja atrás el territorio hasta volverse un lugar: “Abstracto, como si no existiera y no hubiera un lugar en el mundo capaz de contener ese pasado” (Posada, como se citó en Rodríguez, 2012, p. 56).



**Figura 3**  
Signos cardinales  
Libia Posada (2008)

Los nombres de algunos de los lugares por los que ha transitado están nebulosos y es difícil su lectura, ¡los estará olvidando! La puesta en escena los devuelve



a su presente, como una forma de honrarlos y de comprender que la vida sigue resistiendo. Y este es el gran propósito de la obra: “Devolverle a quien lo reconstruye, a través de la memoria, la certeza de lo vivido” (Posada, como se citó en Rodríguez, 2012, p. 58).

El trabajo que dio origen a esta obra es *Cuadernos de Geografía*, proyecto que la artista inició en 2002, en torno a una relación que le ha interesado explorar: el cuerpo situado en un espacio geográfico. En palabras de la artista: “Me apasionan las geografías, las inscritas en el territorio del cuerpo y la vida de sujetos reales, invisibles detrás de los diagramas y las estadísticas de la cartografía especializada de la ciencia” (Posada, como se citó en Rodríguez, 2012, p. 5).



**Figura 4**  
Signos cardinales  
Libia Posada (2008)

Con las palabras signos y cardinales, Posada alude al lenguaje médico y al de la geografía; los signos vitales son parámetros que describen las condiciones fisiológicas en las que se encuentra un individuo y los puntos cardinales son referencias del lugar en el que se está presente o al que se desea llegar. El título nos sugiere un trasegar sin destino alguno, pero en el que la vida resiste; el pulso vital se mantiene y, con ello, la esperanza.

La obra es un documento de memoria frente al conflicto armado y sus fricciones, pero también es una forma de devolver la humanidad a quienes atraviesan por diferentes experiencias de dolor, a fin de impedir que sus historias sean sustituidas por estadísticas o por la imagen de una masa amorfa que se encierra en la palabra víctima. Propone además la obra, una resignificación del territorio, en tal sentido Ramírez (2012) sugiere:

No se trata de la representación a escala en una superficie plana, compuesta por estructuras hídricas o mallas viales, no son las líneas segmentarias de fronteras geopolíticas. Es la representación del lugar en el que se sostiene el ser humano, el que se construye y que simultáneamente construye al ser humano, sin el cual no existe el ser, y el que sin lo humano no existe, es precisamente el escenario de lo humano. (p.40)

En Colombia, las víctimas del desplazamiento forzado se convierten en una cifra, en medio de las muchas que aporta el conflicto armado. Cifras que no permiten dar voz a experiencias individuales, lo que aumenta la indiferencia y

desigualdad en una sociedad que enmudece el dolor y lo reinterpreta con voces ajenas, iniciando un nuevo proceso de revictimización.

Con *Signos Cardinales* (2004), Posada construye un puente por el que transitan experiencias invisibilizadas de otros/as; ella da voz a una red de vivencias sociales y culturales por las que atraviesan personas en sociedades distópicas. Es en tal sentido que involucra comunidades en el proceso de creación, pero también al espectador, quien toma parte activa en la reconstrucción de situaciones probablemente alejadas de su historia personal, a otros les invitará a poner allí sus memorias para honrar sus propios pasos.

La experiencia del dolor escapa al lenguaje, entonces el arte se presenta como una posibilidad de hacer comunicable de alguna forma aquello que se ha vivido. La participación de las 12 mujeres es significativa, pues como lo intuye Rubiano (2022), la creación colectiva es también un dispositivo para reconfigurar la vida en comunidad. Es por ello un punto medular en el arte contemporáneo, que deriva de las posturas de los y las artistas de estar implicados en algo, de cuidar del otro/a, “es moverse en dirección” al otro, como diría Natalia Espinel (2018):

Nuestro propósito de estar-en-el-mundo está fuertemente ligado a la posibilidad de cuidarnos, de estar-en-el-mundo a través de la participación y el compromiso [...]. Por la conectividad o intercorporalidad que se crea con las formas del cuidado y, sobre todo, del cuidar, es fundamental valorar que podemos y debemos actuar para elegir entre nuestras propias posibilidades, descubriendo de qué afectos somos capaces y complejizando nuestra idea del amor. (p.177)

Posada reconoce la importancia de cuidar del otro/a, en tanto ejerce su labor como médica, de manera paralela a su labor artística. Ella pasa del campo médico al de la representación artística de manera poética y empática, haciendo evidentes síntomas de una sociedad en conflicto, pero indiferente ante tal realidad; identifica historias particulares y cotidianas usualmente anónimas, para ponerlas en circulación y en diálogo social haciendo evidentes fenómenos de violencia, pero también acompaña a quienes de una u otra forma han sido sus víctimas.

Esta obra nos sitúa frente a imágenes que muestran, al igual que las radiografías, síntomas neurálgicos de la sociedad y cultura contemporáneas, temas que en apariencia no son visibles para la mirada cotidiana y pasiva de la sociedad de consumo.

## Evidencias sensibles

¿De qué son testimonio las imágenes? ¿Qué evocan ellas del pasado?

Las imágenes como huellas de un pasado difuso arriban al presente irrumpiendo la linealidad de un relato; ellas ponen en suspenso el andamiaje histórico, lo interrogan y, al hacerlo, hacen evidentes rupturas, por ejemplo, entre costumbres y tradiciones con la representación visual que cada temporalidad les ha permitido.

En tanto huellas, las imágenes se resisten a desvanecerse de la memoria histórica y simbólica, entonces, buscan la manera de emerger en otros tiempos, recuperando fragmentos invisibilizados, así, cumplen una función social y comunicativa; son la memoria con la que visitamos el pasado, a través de su



representación, y lo resignificamos. En ellas habita la huella de lo que alguna vez fuera irrepresentable, incommunicable, ininteligible.

En 2005, Posada presentó el proyecto *Evidencia Clínica I*, título que deriva del interés de la artista por hacer evidentes fenómenos de violencia asociados al género, pero que usualmente han carecido de reflexión pública, al mantenerse en espacios íntimos como la familia. Para el proceso de creación, Posada reunió a un total de cincuenta mujeres pertenecientes a organizaciones que trabajan con población víctima de esta violencia, a quienes se les reconstruyó en sus rostros, con ayuda de maquillaje, las evidencias físicas de golpes. De acuerdo con Posada (2013):

Las mujeres transitaron por la ciudad de Medellín realizando las actividades que cotidianamente desempeñaban, como desplazarse a sus lugares de trabajo, estudio o ir de compras. Acciones que desarrollaron durante una jornada que se extendió desde las 6:00 a.m. a las 6:00 p.m. y cuyo objetivo fue el de escuchar los comentarios y opiniones de la gente que ignoraba que aquello era una puesta en escena. (L. Posada, comunicación personal, 25 de octubre de 2013)



**Figura 5**  
Evidencia Clínica I  
Libia Posada (2005)

El golpe en el rostro de las mujeres dirigía la mirada del espectador, buscaba implicarle en la situación para hacerle escudriñar en su propia memoria y experiencia de vida un recuerdo, una verdad, una historia o, tal vez, una justificación del golpe.

Las mujeres guardaban silencio frente a la marca en sus rostros, más bien escuchaban los comentarios de la gente. Al final de la jornada, a ellas se les tomó una fotografía tipo cédula, para ser expuesta en el Instituto Colombo Americano de Medellín, junto con los papeles que conservan los comentarios de la gente; la obra permitía abrir una discusión pública a un fenómeno que ha permanecido agazapado en el ámbito doméstico. Según Posada (2013):

Se trabaja con las mujeres en unos talleres donde se procura desplazarse desde la condición de víctima a una condición de poder personal, de levantar la frente, en vez de ocultarse con maquillaje los golpes para salir y poder circular en sociedad. Ellas salen con los golpes expuestos, los evidencian, pero caminan sin vergüenza. Es una doble condición de violencia cuando la mujer es golpeada pero a la misma vez la sociedad le exige que guarde silencio, que se avergüence y que se oculte. Entonces yo quería hacer todo lo contrario; ellas circulan durante todo un día haciendo lo que hacen normalmente, van a estudiar, van a hacer compras, pagar cuentas, van al centro, otras van a sus casas, ponen en evidencia esos golpes delante de sus esposos, no dicen nada, es una condición silenciosa y lo que está hablando son las marcas en

su cara, después de eso nos reunimos, hacemos una puesta en común, ellas escriben los comentarios que oyeron en los sitios donde estuvieron. Se les toma a ellas unas fotografías en sus rostros tipo documento que se exponen en el Colombo Americano. (L. Posada, comunicación personal, 25 de octubre de 2013)

¿Qué preguntas les hace Posada a espacios de circulación del arte con las fotografías que en ellos instala?, más aún, ¿cómo interpela a la sociedad con la acción realizada por las mujeres? En relación con los cuestionamientos, Posada (2013) nos dice:

Una pregunta que me interesa desde mi condición como médica es cómo una cantidad de situaciones sociales pasan por el hospital pero quedan sumergidas en las historias, en las estadísticas médicas y poco se sabe de ellas en la sociedad que es donde se producen y desde donde se originan. Yo quería poner en evidencia esas situaciones, por eso el trabajo se llama así, porque es evidencia clínica. Pero también para evidenciar esa condición, hacerla pública, dejarla de llamar intrafamiliar o privada, me interesa hacerla pública, ponerla en circulación. (L. Posada, comunicación personal, 25 de octubre de 2013)

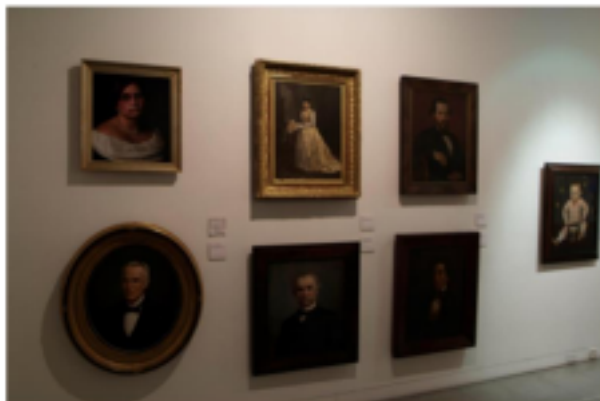
Las fotografías eran evidencias ficticias de violencia, que individualizaban la experiencia, dando rostro a quienes la sufren. Susan Sontag dijo, en su texto *Sobre la fotografía*, publicado en 1973, que determinados tipos de imágenes surgen en el marco de una sociedad ideológicamente preparada para observarlas. Como lo plantea Sontag (2010):

Al acostumbrarnos a lo que anteriormente no soportábamos ver ni oír, porque era demasiado aterrador, doloroso o vergonzante, el arte cambia la moral, ese conjunto de hábitos psíquicos y sanciones públicas que traza una difusa frontera entre lo que es emocional y espontáneamente intolerable y lo que no lo es. (p. 48)

Finalizado el proyecto Evidencia Clínica I (2005), Posada dio inicio a *Evidencia Clínica II Re-tratos, el ángel de la casa* (2007), propuesta integrada por una serie de seis fotografías de mujeres que emulaban el retrato clásico. La artista se apoyó en el fotógrafo Carlos Tobón y el artista forense Mario Artunduaga, este último, encargado de reconstruir, con ayuda de maquillaje, las evidencias de un golpe en el rostro de ellas.

Así describe Posada (2013) el proceso de creación de su proyecto:

Empiezo a revisar el Museo e inicio un proceso de reflexión. Me fijo en los retratos femeninos que están en la colección de los siglos XIX y XX. Así empiezo a pensar que este proyecto debería estar en el Museo, porque es una condición que se produce en sociedad, que hace parte de la cultura, que la construye. En teoría, un museo habla de la historia y de la cultura de su tiempo, entonces planteo el ejercicio dentro de este espacio, para señalar la violencia de género como una condición histórica que ha estado y que se asocia al cuerpo de las mujeres en diferentes momentos de la historia y que se perpetúa, que sigue sucediendo. (L. Posada, comunicación personal, 25 de octubre de 2013)

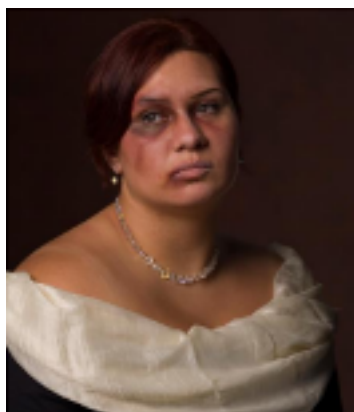


**Figura 6**  
Evidencia Clínica II  
Libia Posada (2007)

Las fotografías interpelaban al museo en tanto institución ideológica que produce y permite la circulación de determinadas imágenes. Posada parece hacerle preguntas, no solo a la Institución, también al público que observa las imágenes que allí circulan. Entonces, las marcas en el rostro de las mujeres activan las imágenes, y con ellas, discusiones en torno a situaciones poco visibles en espacios ideológicos, pero que han perdurado en el tiempo, precisamente por su invisibilización en la esfera pública.

Las mujeres son representadas en un plano medio usualmente en una posición de tres cuartos, que permite apreciar la altivez de sus miradas y la serenidad de sus rostros, como manifestación de resignación ante una situación que parece hacer parte de su cotidianidad.

Sin embargo, alejan de sí la vergüenza y el silencio que frente a estos actos la sociedad les impone y las mujeres asumen. Lucen trajes elegantes de color negro y grandes cuellos blancos que en ocasiones alternan con accesorios como un collar de perlas y aretes, como en el caso específico de *Mujer con collar*, lo que parece decirnos que una determinada posición social no eximía, ni exime, de tal violencia.



**Figura 7**  
Evidencia Clínica II  
Libia Posada (2007)

Las imágenes están culturalmente codificadas, por ello reconocemos a la distancia las convenciones ideológicas y de escritura de su momento de creación, hecho que constituye su potencia crítica. Poner a las fotografías a funcionar como retrato es una adecuación estratégica que permite la entrada de estas en la institución museal para interpelar los valores éticos, morales y estéticos que han edificado a la Institución y a la nación.

En este punto convoco la escritura de Herrera et al., (2014), al establecer que:

[...], la situación fenomenológica de la fotografía no es la experiencia del acto violento en sí mismo, sino que, al parecer, la experiencia del dolor cobra sentido en relación con los espacios en los cuales van a ser insertas las imágenes fotográficas. (p. 96)

*Evidencia Clínica II* (2007) devolvía al presente el testimonio de una violencia sistemática y naturalizada, en una sociedad que ha postergado la discusión en torno a la necesidad de transformar códigos culturales que necesitan replantearse. En aras de establecer nuevas relaciones entre los miembros de la sociedad, la artista se implica ética y moralmente en su trabajo plástico; ella se vale de las posibilidades estéticas y comunicativas de la fotografía para hacer circular públicamente situaciones deshumanizantes, ofreciéndoles un mayor sentido político. Allí está el lugar de enunciación de Posada:

Entré a esa colección (Museo Nacional de Colombia) con ojos nuevos, como si nunca la hubiese visto, y me hice la pregunta: ¿cómo sería la vida de estas mujeres tan elegantes, tan puestas en orden, puestas en diálogo con los retratos masculinos?, ¿cuál sería realmente su condición? Ésta es la representación que el museo acepta como imagen de mujer, pero realmente será esa la corresponde? Entonces vi esos retratos como una fachada que ocultaba, una fachada histórica a manera de construcción cultural que no necesariamente correspondía con la realidad. (L. Posada, comunicación personal, 25 de octubre de 2013)

Las fotografías de *Evidencia Clínica II* imitaban una verdad, eran un testimonio ficticio de experiencias de dolor que Posada observa en el ámbito médico, sin que las mismas se devuelvan al ámbito social y procuren transformaciones; entonces, ella las inserta en la discusión contemporánea en torno a la violencia de género, como parte de una corrección de visiones distorsionadas de una realidad que ha afectado a parte de sus miembros.

En la práctica artística feminista, este tipo de representaciones se han hecho usuales para interpelar, pero también para enseñarnos a ver; nos comunican algo de nuestro propio devenir histórico, de nuestra experiencia estética y actualizan consignas como lo *personal es político*, impulsada por Kate Millet (EEUU, 1934), que articula la experiencia subjetiva de vivir en un cuerpo configurado como femenino, para hacer evidentes unas preocupaciones similares entre las mujeres, que tienen que ver con lo femenino y lo feminista, en tanto buscan hacer público lo que sucede a las mujeres en términos personales.

Posada hace vigente esta consigna en sus obras *Evidencia clínica I* (2005) y *Evidencia clínica II*, al ofrecerle una dimensión política a experiencias relegadas a espacios privados; toda vez que lo personal deba ser político es una discusión del feminismo que no logra resolverse porque se mantiene en espacios privados como la familia, mas es necesario que fenómenos como la violencia hacia la mujer se discutan en espacios públicos en los que se haga posible una implicación colectiva.

Las curadoras y críticas de arte Peggy Phelan y Helena Reckitt (2005) consideran que las concepciones artísticas de finales del siglo XX han sido redefinidas por la inclusión de teorías feministas:

Los feminismos han transformado el arte al tiempo que se han contado entre sus principales críticas. Es más, el feminismo ha redefinido los términos esenciales del arte a finales del siglo XX, poniendo de relieve presunciones culturales sobre el género y politizando el vínculo entre lo público y lo privado, explorando la naturaleza de la diferencia sexual y realzando la especificidad de los cuerpos determinada por el género, la raza, la edad y la clase social. (p. 13)

La representación artística es una herramienta capaz de revisar, cuestionar y reivindicar constructos culturales sobre el género, como también frente a todo discurso ideológico en torno al arte y sus instituciones; los retratos fotográficos de Posada perturban, incomodan, más que nada, nos interpelan, llevan a otra temporalidad, pero no nos separan de la nuestra; marcan la herida abierta, la línea de continuidad entre una sociedad y otra.

José Roca y Sylvia Suárez (2012) consideran que Evidencia clínica II (2007) propone una revisión de las formas hegemónicas de representación en espacios ideológicos como la institución museográfica, en la que se produce un punto de encuentro entre la academia y el público, para permitirle cuestionarse acerca del discurso desde el cual se construyeron determinadas imágenes de la mujer, al tiempo que la manera en que se ocultaron otras formas de identidad femeninas.

Con sus obras, Posada cuestiona relatos ausentes del llamado arte institucionalizado, término acuñado por el teórico del arte Peter Burger (como se citó en Picó, 1988) con el que se quiere decir: “En primer lugar, y sobre todo a las maneras en que el papel del arte en la sociedad es percibido y definido, y, en segundo lugar, a las maneras en que el arte es producido, promocionado, distribuido y consumido” (p. 26). Ello es pertinente para decir que el discurso del arte ha contribuido a legitimar diferentes valores ideológicos, en tanto que la imagen es un puente que conecta al individuo con su contexto sociocultural, en ella encuentra, por ejemplo, referentes de épocas, que inclusive pueden leerse en otras latitudes y tiempos.

La implantación de la mujer en el campo artístico se ha convertido en una herramienta imperiosa para construir, pero también para desafiar las imágenes del mundo que la historia se ha empeñado en consolidar. La representación artística que se produce en una sociedad determinada es productora de significados, con los que se construyen identidades. Las artistas han contribuido activamente en la transformación de las ideologías circundantes que rezagaron la participación de las mujeres en muchas áreas del conocimiento, como un paso necesario para reivindicar su papel estructurante en la construcción de una sociedad, el establecimiento de una cultura y, en general, la construcción del conocimiento, lo que también ha servido para dimensionar en términos reales la participación del hombre en esas mismas esferas, en tanto que:

Trascender las limitaciones impuestas a lo femenino parece en principio un paso hacia el territorio de lo masculino, según el uso corriente del lenguaje. Las ideas de las mujeres que han descubierto su falsa universalidad ofrecen un punto de partida para una nueva y verdadera universalidad, en la que lo femenino encontrará su lugar correcto y lo masculino sus dimensiones reales (porque, en el futuro, ya no podrá ser “la medida de todas las cosas”. (Breitling, como se citó en Bruckner et al., 1986, p. 229- 230)

## Conclusiones

Inicié esta investigación sobre la obra de Libia Posada, desarrollada entre 1998 y 2014, haciéndome unas preguntas en torno al lugar de la mujer en su trabajo artístico, persuadida con un primer contacto con su obra *Evidencia clínica II: Re-tratos: el ángel de la casa* (2007) que, considero, pone de manifiesto cuestiones en torno al género a manera de denuncia frente a las conflictivas relaciones entre los hombres y las mujeres, haciéndolas evidentes. Me pregunté si su autora podría ser o no una artista feminista y así inicié mi recorrido por su obra.

Busqué también en la historia personal de Posada su posición frente a cuestionamientos en relación con el género. Entonces me reuní con ella, la entrevisté y descubrí una actitud de resistencia frente al pensamiento patriarcal de la sociedad en la que creció, y que la sedujo a construir una conciencia crítica de lo que significa ser mujer en un mundo eminentemente masculino.

Partí en mi investigación de una idea acerca de lo feminista que entendí como la denuncia del sometimiento de la mujer al poder y deseos del hombre. Y en este marco de interpretación inscribí sus obras *Evidencia Clínica I* (2005) y *Evidencia clínica II: Re-tratos: el ángel de la casa* (2007). Pero el marco fue excedido. El desarrollo de la investigación me permitió evidenciar diferencias entre los términos feminista y femenino en la representación artística. En mi concepto, los elementos en común susceptibles de rastrear en el arte hecho por mujeres pueden identificarse con un estilo de arte femenino, e incluso ampliarse en unas posturas feministas.

De un lado, entiendo el pensamiento feminista como una actitud de crítica y resistencia en lo político y en lo personal, que revisa y cuestiona los valores culturales que históricamente han construido la identidad de la mujer para reconocer el origen de estos, en ocasiones con la intención de deconstruir la educación impartida por los medios de comunicación, la familia, la religión y el Estado, en relación con el género; en otras ocasiones, con la intención de dignificar la cultura tradicional y valorar el trabajo de la mujer como artesana o en el hogar. Las ideas feministas problematizan el lugar tradicional de la mujer en la historia, en la cultura y en lo social, ponen en evidencia que la mujer es definida por el hombre, pero que esa definición puede cambiar, porque es parte de una construcción cultural.

El surgimiento de un pensamiento feminista hizo posible inscribir a la mujer en la historia del arte, reivindicando sus aportes en este campo. Recordando a Grisela Pollock (como se citó en Cordero y Sáenz, 2007): “El arte es muchas veces un debate enmascarado sobre el género” (p. 145).

El arte feminista revisa las posibilidades de inscripción de lo femenino en las obras creadas por sujetos que viven y construyen desde las coordenadas de un cuerpo de mujer: explora la diversidad de respuestas ofrecidas por mujeres feministas o no, a cuestiones en relación con el género; identifica causas de luchas en común, evidenciadas en el trabajo de artistas feministas de diferentes generaciones y contextos; recupera historias, experiencias y tradiciones culturales femeninas; plantea un problema entre lo político y lo personal, politizando los vínculos establecidos entre los dos conceptos, al tiempo que teoriza sobre el arte contemporáneo. Para Lucy Lippard (como se citó en Phelan y Reckitt, 2005): “El arte feminista no es ni un estilo ni un movimiento, sino un sistema de valores, una



estrategia revolucionaria, un modo de vida” (p. 19). Por estas razones, no todas las mujeres que hacen arte son susceptibles de ser inscritas en el canon de arte feminista.

Y de otro lado, entiendo lo femenino como un legado cultural que aporta unas bases para la construcción de una identidad femenina, que en apariencia responden a unos presupuestos androcéntricos. Lo femenino trabaja sobre la categoría cultural de mujer, que se comprende como un sujeto inscrito en un género, histórica y culturalmente predeterminado, que en principio no se problematiza y se da por natural. No obstante, esa predeterminación, el ser mujer, es el lugar potencial desde el que se asumen y alteran posiciones históricas, sociales y políticas, porque lo femenino es también una potencia, una posibilidad transgresora, en el sentido de asumir o deconstruir el comportamiento, al descubrir su origen.

Para Pollock, lo femenino aparece como un imaginario que representa el opuesto de la masculinidad en el sistema simbólico androcéntrico; es lo nombrado por el hombre, pero también es lo que excede tal nombramiento: “El término “femenino” se puede entonces comprender radicalmente señalando tanto al negado del modelo falocéntrico, como al hasta ahora inexplorado potencial de lo que está más allá de la imaginación falocéntrica” (Pollock, como se citó en Cordero y Sáenz, 2007, p. 149).

En el arte hecho por mujeres, lo femenino es aquello intervenido por la conciencia. Es también un espacio para construir interpretaciones o significaciones de la realidad, acorde con una sensibilidad y deseos de las mujeres.

Considero que Libia Posada propone en su obra reflexiones que se mueven continuamente entre lo femenino y lo feminista; entre esos elementos comunes como sujeto femenino y la revisión crítica de los mismos. Por ejemplo, la artista hace uso de tradiciones y actividades culturalmente encargadas a las mujeres como tejer y cuidar de la naturaleza, en las que explora diferentes formas del ser mujer, denuncia lugares y reivindica labores. Y, también, hace visibles lugares comunes históricamente contruidos y socialmente validados no evidentes, borrados por la historia, como el golpe en el rostro de la mujer.

En su obra, Posada da forma estética a cuestiones en relación con el género. Ella es consciente de que los valores tradicionales, asociados a la construcción de un sujeto femenino, son importantes tanto en su proceso de construcción como mujer y en su proceso de creación. En mi recorrido por su obra, observé que para Posada la anatomía femenina excede el cuerpo de la mujer para inscribirse en lo social.

En mi concepto, lo particular del trabajo artístico de Posada está en su labor como médica, desde la cual alimenta su práctica artística. La artista intenta transformar y humanizar problemáticas que observa que no funcionan en el campo médico, en el que persiste una forma de ordenamiento del ser humano, que le confina a ser objeto y no sujeto.

Posada pasa del campo médico al de la representación artística de manera poética y empática, haciendo evidentes síntomas de una sociedad enferma e indiferente ante la realidad de la enfermedad; identifica historias particulares y cotidianas usualmente anónimas, para ponerlas en circulación y en diálogo social a través de la representación artística. Así, entendí su obra como una forma de denunciar fenómenos de violencia, pero también de acompañar a quienes

de una u otra forma han sido sus víctimas. Posada interviene para llamar la atención sobre la necesidad de cuidar y preservar la dignidad humana, por ello, continuamente reflexioné sobre su obra desde una ética del cuidado, pues este fue el lugar hacia el que su trabajo artístico me persuadió. En tanto médica, Posada reconoce la importancia del cuidado, del ser empática con la experiencia del otro/a, de validar historias personales orales, haciéndolas visibles en un público mucho más amplio, dando voz a una red amplia de experiencias sociales y culturales, como por ejemplo, las narrativas de mujeres acerca del fenómeno del desplazamiento.

Un punto clave en la lectura de las obras de Posada es la reflexión constante sobre lo personal y lo político. Por ejemplo, personas que transitan por el campo de la medicina en el que se sustituyen sus historias por estadísticas, o por la imagen de una masa amorfa que se encierra en la palabra víctima, Posada los devuelve al campo de lo social, de lo histórico, vuelve a darle voz a sus experiencias a través de la representación artística:

Una pregunta que me interesa desde mi condición como médica es cómo una cantidad de situaciones sociales pasan por el hospital pero quedan sumergidas en las historias, en las estadísticas médicas y poco se sabe de ellas en la sociedad que es donde se producen y desde donde se originan. (L. Posada, comunicación personal, 25 de octubre de 2013)

Por eso, hace posible con su obra una comunicación entre situaciones socialmente invisibles como las sucedidas en hospitales, en el hogar y en la sociedad, agregándoles un componente humano. Por ejemplo, la artista reflexiona acerca de la enfermedad mental y sus implicaciones sociales, asumiendo posiciones de denuncia, desde el campo de lo político, lo social, lo artístico y lo simbólico.

La artista explora en una variedad de técnicas como la instalación, fotografía, impresión digital, dibujo, tiraje litográfico, acción colectiva y video instalación en las que hace uso de materiales propios del repertorio médico, con los que trae al campo de la representación artística, reflexiones que surgen del campo médico. Particularmente, observé que es a través de la instalación que Posada amplía su discurso conceptual y plástico; integra sus propias reflexiones frente a su obra con lo que individualmente construye cada espectador, despierta en él sensaciones, reflexiones y emociones; establece una estrecha relación con el espacio en el que se desarrolla la obra; da voz a una red de experiencias culturales, sociales y políticas en torno a problemáticas en relación con la enfermedad, la soledad o la reivindicación de cuerpos mutilados o transformados culturalmente.

Este texto es una invitación a la exploración de aquello que tienen en común el arte y el pensamiento feminista en la plástica colombiana; sobre las complejidades y límites sensibles entre los conceptos feminismo, femenino y sus implicaciones en el arte, a través de la exploración de la diversidad de respuestas artísticas planteadas a cuestiones de género. Asimismo, existe un interés por el despliegue hacia otros signos de un arte femenino y feminista, como formas en que la mujer se inscribe en la representación artística.

## Referencias

- Beltrán, E., Maquieira, V., Álvarez, S. y Sánchez, C. (2001). *Feminismos: Debates teóricos contemporáneos*. Alianza.
- Bruckner, J., Wolf, C., Bovenschen, S., Lenk, E., Weigel, S., Koch, G., Erlenmann, C., Rieger, E., Möhrmann, R., Breitling, G. y Göttner, H. (1986). *Estética feminista*. Icaria.
- Cordero, K. y Sáenz, I. (Comp.) (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Oak.
- Espinel, N. (Enero-Junio, 2018). Moverse hacia el otro. Fuerzas, afectos y afectaciones en el cuidado y la responsabilidad por otros a través de la práctica artística, *Errata*, (19), 174-184. <https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata19-afectos-afectividades-y-afectaciones>
- Herrera, C. y Olaya, V. (2014). Fotografía y violencia: la memoria actuante de las imágenes. *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas*, 9(2), 89–106. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavac9-2.fvma>
- Phelan, P. y Reckitt, H. (2005). *Arte y feminismo*. Phaidon.
- Ramírez, E. (Enero-Junio, 2013). Libia Posada: Cartografías del sentir, *Arte y diseño* (11), 38-41.
- Roca, J. y Suárez, S. (2012). *Transpolítico arte en Colombia: 1992-2012*. Lunwerg.
- Sontag, S. (2010). *Sobre la Fotografía*. Random House Mondadori.
- Picó, J. (Comp.). (1988). *Modernidad y postmodernidad*. Alianza.
- Rodríguez, D. (2012). *Obraviva*. Banco de la República.
- Rubiano, E. (2022). *Los rostros, las tumbas y los rastros: El dolor de la guerra en el arte colombiano*. Universidad Jorge Tadeo Lozano.