

Lenguaje y conflicto



ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN
LENGUAJE Y CONFLICTO

Maltrato social de la mujer a través de las esculturas femeninas

The Social Abuse of Women as Depicted through Female Sculptures

Abuso social de mulheres através de esculturas femininas

Carolina Echavarría Osorio¹  , Pablo Andrés Huertas Obregoso²  ,
Natalia Alzate Alzate³  

Resumen

El presente trabajo explora cómo el arte público puede reflejar las realidades sociales y, al mismo tiempo, influir en la percepción de la feminidad y la violencia de género. A través de una metodología sustentada en la crítica hermenéutica, se analizan aspectos estéticos y simbólicos de nueve esculturas femeninas expuestas en plazas públicas de la ciudad de Medellín, y se establece una relación con experiencias heterotópicas y de violencia que enfrentan las mujeres. Los resultados señalan que la representación del cuerpo femenino en estas esculturas da cuenta de imaginarios que la sociedad ha construido sobre lo femenino y sobre los problemas de las mujeres en la sociedad. En conclusión, el estudio resalta cómo las esculturas femeninas en Medellín tienen un papel comunicativo importante en la visualización de la mujer en aspectos sociales y problemáticos de la feminidad en nuestros tiempos.

Palabras clave: arte, escultura, espacio urbano, violencia de género.

Abstract

This study examines how public art mirrors societal conditions while influencing the perception of femininity and gender-based violence. Through a methodology founded upon hermeneutic criticism, the aesthetical and symbolic aspects of nine female sculptures displayed in public squares in the city of Medellín are analyzed, and a relationship with experiences of heterotopia and violence faced by women. The results indicate that these sculptures' representation of the female body reflects the imaginaries about the feminine that society has built, as well as women's issues in this context. In conclusion, this study highlights how female sculptures in Medellín play a significant communicative role in portraying women in the social and problematic aspects of femininity in our times.

Keywords: art, sculpture, urban space, gender violence.

- 1 Magíster en Literatura con énfasis en Ciudad. Docente en Universidad Católica Luis Amigó. Colombia. Correo electrónico: carolina.echavarriaos@amigo.edu.co
- 2 Magíster en Educación. Docente en Universidad Católica Luis Amigó. Colombia. Correo electrónico: pablo.huertasob@amigo.edu.co
- 3 Doctora en Literatura. Docente de la Universidad Católica Luis Amigó. Colombia. Correo electrónico: natalia.alzateal@amigo.edu.co

Cómo citar: Echavarría, C., Huertas, P. y Alzate, N. (2024). Maltrato social de la mujer a través de las esculturas femeninas. *Enunciación*, 29(1), 138-154. <https://doi.org/10.14483/22486798.21359>

Artículo recibido: 06 de octubre de 2023; aprobado: 12 de abril de 2024

Resumo

Este trabalho explora como a arte pública pode refletir realidades sociais e, ao mesmo tempo, influenciar a percepção da feminilidade e da violência de gênero. Através de uma metodologia apoiada na crítica hermenêutica, analisam-se aspectos estéticos e simbólicos de nove esculturas femininas expostas em praças públicas da cidade de Medellín e estabelece-se uma relação com as experiências heterotópicas e a violência que as mulheres enfrentam. Os resultados indicam que a representação do corpo feminino nessas esculturas reflete os imaginários que a sociedade construiu sobre o feminino e sobre os problemas da mulher na sociedade. Concluindo, o estudo destaca como as esculturas femininas em Medellín têm um importante papel comunicativo na visualização das mulheres em aspectos sociais e problemáticos da feminilidade em nossos tempos.

Palavras chave: mulher, escultura, violência de gênero, arte, espaço urbano.

Introducción

Este artículo es resultado de una aproximación hermenéutica a las esculturas femeninas expuestas en plazas públicas de la ciudad de Medellín. Para esto se propone un estudio del lenguaje corporal de las obras, como cuerpos expuestos, que pueden ser analizados teniendo en cuenta en primer lugar, los gestos, posturas, expresiones, con las que el autor creó la pieza; y en segunda instancia, las marcas producidas por la exposición en el espacio público, y por la interacción con el entorno y los transeúntes que hacen las veces de espectadores, al recrear diferentes significados. El supuesto de este estudio es que, en dichas marcas e interacciones, es posible evidenciar formas de violencia que han sido históricas en contra del cuerpo femenino (Vázquez *et al.*, 2019).

En la actualidad, el arte posibilita la representación y denuncia derivados de estos temas, mediante la exploración de nuevas formas creativas, que amplían la perspectiva de enunciación y expanden el margen del análisis. En México, por ejemplo, desde la exploración con el hip-hop, las mujeres raperas de Ecatepec utilizan la música para visualizar la violencia de género y propiciar los espacios de empoderamiento femenino (Cerrillo, 2021). En Cuba, se han revisado las producciones artísticas, desde el Renacimiento, y en ellas se ha observado formas de representar la violencia que han permeado la vida cotidiana (Sarduy *et al.*, 2020). En Chile, el cine documental ha sido una vía para explorar la memoria histórica del país, y a su vez

develar vejámenes en contra de los cuerpos femeninos (Bossay *et al.*, 2020).

La violencia, entendida aquí como un maltrato social en contra de la mujer, alude a cualquier forma de agresión, maltrato o daño físico, sexual o psicológico dirigido específicamente hacia las mujeres o basado en su género. Esta forma de violencia se manifiesta en diversas situaciones y contextos, y puede tener consecuencias tanto a nivel individual como social. Para Ortiz (2002),

La violencia contra la mujer, sustentada en el mito de la inferioridad del sexo femenino, ha formado parte de la vida social y doméstica y de las relaciones entre hombres y mujeres desde tiempo inmemorial, llegando a hacernos creer que este modo de comportamiento es natural. (p. 82)

En Colombia, la resignificación de las subjetividades afectadas por la violencia se explora a través del arte. En Cali, la Casa Cultural del Chontaduro investigó las vivencias de mujeres, por medio de elementos simbólicos para exaltar lo femenino y criticar la objetivación sexual impuesta por la sociedad. Además, varios colectivos en Bogotá, Medellín, Quibdó, María La Baja y Bojayá emplean labores textiles como forma de resistencia. A través de sus tejidos, estas mujeres desplazadas por la guerra recuperan su voz, a la vez que destacan el arte como herramienta para la expresión y la resistencia frente a la violencia de género (Delgado *et al.*, 2021; González-Arango *et al.*, 2022).

La relación entre la representación artística y la violencia de género es compleja y multifacética. Sin embargo, puede reforzar estereotipos negativos, promover la idea de que las mujeres son meros objetos sexuales o perpetuar desigualdades de poder. Según [Villaverde Solar \(2020\)](#), “el arte, de por sí no es machista, es machista la sociedad o las condiciones socioculturales, apreciándose desde las primeras manifestaciones artísticas de desigualdades entre hombres y mujeres, que condujeron al silencio e invisibilidad de las mujeres” (p. 171).

En Medellín, la representación de mujeres desnudas ha sido controversial, vinculada a la perpetuación de la violencia de género. En este sentido, aquí se plantean dos objetivos: destacar cómo estas esculturas pueden alimentar actitudes violentas, al exponer formas históricas de violencia, y analizar cómo estas representaciones en espacios públicos pueden contribuir a la cosificación y violencia contra las mujeres.

En este estudio, se realiza un análisis fotográfico de esculturas, para lo cual se detalla el marco teórico y la metodología utilizada. Luego, se presentan los resultados y discusión, seguidos de una conclusión que resume las observaciones clave del análisis objeto de esta investigación.

Marco teórico

En el contexto de “memoria y narrativa”, las esculturas femeninas expuestas en plazas públicas se convierten en testimonios de la compleja intersección entre esos dos conceptos. Las diversas representaciones de lo femenino, examinadas en su conexión cotidiana con los demás, y teñidas con el lenguaje artístico contemporáneo, constituyen un ejercicio de comunicación cargado de una notable autoridad que deja una fuerte impresión en los participantes dentro del contexto específico del ámbito público ([González, 2021](#)).

Al examinar la naturaleza compleja de la memoria desde múltiples perspectivas, incluyendo lo individual, lo social y lo cultural, se entiende cómo los procesos cognitivos involucrados en la formación y recuperación de recuerdos se ven influenciados por

factores sociales y culturales; de ahí que la imagen no se limita a ser simplemente una representación visual en el mundo visible, sino que es una marca, un rastro visual del tiempo que intentó capturar, como parte del arte, la memoria ([Nieto, 2021](#)). Estos factores moldean la memoria individual, además también contribuyen a la construcción de una memoria colectiva en torno al maltrato de las mujeres. Las esculturas, como narrativas visuales, desempeñan un papel crucial al contar historias silenciosas de resistencia y lucha.

De igual forma, las esculturas femeninas públicas son obras artísticas que influyen en la percepción colectiva de mujer y belleza, que a menudo son estándares y roles de género específicos de una sociedad en particular ([Butler, 2012](#)), que evidencian estereotipos culturales transmitidos a través de sus formas, posturas y atributos físicos. Muchas de las esculturas exhibidas en plazas públicas de mujeres desnudas y semidesnudas tienen unas marcas que simbolizan la transgresión hacia esa representación de la mujer.

Desde este punto de vista, se habla de cuerpos ausentes, sustituidos, camuflados o fracturados. En los primeros, se presenta un cuerpo invisibilizado que está allí; pero solo se lee a través del espacio que ocupa y los objetos que lo significan; en el segundo caso, el cuerpo no está presente, está la escultura que lo reemplaza, ya sea por semejanza o por un índice metafórico del mismo; en los terceros, si bien el cuerpo está presente, se encuentra fundido con su entorno, por lo cual forman parte y es un componente más de este ([Finol y Djukich, 2019](#)).

Las esculturas transmiten estándares de belleza y feminidad: una figura delgada idealiza la delgadez, mientras que una postura erguida comunica fuerza y determinación. Las representaciones en espacios públicos afectan la autoimagen femenina, crean presión para cumplir con estos estándares, y afectan la autoestima y percepción de sí mismas ([García-Guerra y Revueltas-Valle, 2019](#)). A partir de esta perspectiva, se asume la relación entre la representación de dichas esculturas y el maltrato social,

al que se alude en este texto para referir a una forma de abuso que no implica violencia física directa, pero que tiene un impacto profundo y negativo en el bienestar emocional, psicológico y social de una persona (Iwama, 2022).

En este sentido, es esencial abordar las representaciones de mujeres en esculturas públicas, desde la perspectiva femenina. La percepción de estas, en su mayoría creadas por escultores masculinos, plantea interrogantes sobre su influencia en la sociedad, por ejemplo: cómo impacta esta representación en la percepción social de la mujer y perpetúa formas de maltrato; y desde este desequilibrio se subraya la necesidad de analizar cómo estas obras contribuyen a la desigualdad de género. Estos interrogantes llevan a analizar estas dinámicas y abren el camino para iluminar la intersección entre arte público, percepción social y equidad de género, elementos cruciales para cuestionar y transformar las normas sociales arraigadas.

Se debe articular una descripción precisa de los sitios y el espacio caracterizados por funciones y atributos específicos. No obstante, el propósito subyacente en este análisis es examinar la ubicación simbólica de las esculturas femeninas, en relación con el fenómeno del maltrato hacia la mujer. Desde un punto de vista urbanístico, estas representaciones escultóricas de mujeres que se exhiben ante el público engendran utilidades e interpretaciones sociales a partir de las cuales es posible comprender, de manera más profunda, la estructura de la trama urbana, así como las exigencias de los individuos que residen en la ciudad (Huerga-Contreras y Martínez-Fernández, 2022).

Metodología

Esta investigación se llevó a cabo desde una perspectiva cualitativa, mediante una lectura hermenéutica textual (Marrero *et al.*, 2009) de esculturas que son interpretadas como expresiones textuales, y datos que generan indicios, señales, marcas y estímulos físicos, y actúan como símbolos y mediciones que revelan cómo los actores sociales construyen

y reconstruyen la realidad en su interacción con el entorno social, cultural y físico (Galeano y Acevedo, 2021). En este sentido, la expresión de estos objetos artísticos vincula elementos constitutivos que forman parte del contenido que se quiere interpretar; así, se da a conocer los efectos que las esculturas producen desde su interior (diseño) y exterior (contexto) en el espectador. A través de un nivel primario del lenguaje, literal; y uno secundario, inferencial, que expresan el simbolismo, la metáfora y la dualidad del sentido (Molina y Pascual, 2020) de las esculturas escogidas y analizadas desde el método crítico inductivo (Úbeda, 2016).

Entonces, el proceso de selección de participantes, escenarios y temporalidades se guía a través de conocimientos que emergen gradualmente durante la investigación, lo cual ayuda a determinar lo que es significativo y pertinente (Galeano y Acevedo, 2021). Igualmente, la selección de las esculturas se hizo a partir de los siguientes criterios: esculturas femeninas, desnudas o semidesnudas y que estuvieran expuestas en plazas públicas.

Fueron seleccionadas nueve esculturas: *Retorno*, ubicada en la urbanización Gabatela Campesetre, de El Poblado; *Monumento al homenaje del primer poblado*, del Parque de El Poblado; *Bachué*, en el centro de la fuente del Teatro Pablo Tobón Uribe; *Árbol de la vida*, en el Parque Bicentenario Boston; *La Madremonte*, en el Jardín Botánico Joaquín Antonio Uribe; *La fuente de la vida*, en la Fuente Suramericana; *Venus dormida*, en la Plaza Botero; *La libertad*, en la Urbanización Plaza de Versalles, y se incluyó una que no está expuesta en plaza pública: *La ardilla y ella*, que formó parte de una exposición de esculturas en el salón de exposición de la Biblioteca Pública Piloto (BPP).

El análisis se hizo a través de los elementos comunicacionales de lo corpóreo-estático (Gordo, 2022), que tiene como propósito descubrir los significados de las cosas, interpretar los textos, a la vez que se conserva la singularidad en el contexto donde están inscritos (Galeano y Acevedo, 2021). La escultura se destaca por su poder comunicativo y por su relación con su referente; su fuerza como

respectivos elementos de observación, y en las filas se proponía una imagen de la escultura.

En segunda instancia, dicha información registrada dentro de la matriz se pasó a un documento en Word, en el que se elaboraron nueve fichas individuales. Se procedió con un doble análisis de cada escultura, o se completó la información si era necesario, ya que en algunas debía incluirse referentes legales o históricos (Galeano y Acevedo, 2021).

Posteriormente, se crearon unos códigos (C) para ayudar a la lectura interpretativa en cada ficha: memoria y narrativa, imaginario de mujer y belleza, espacios heterotópicos y maltrato social; por consiguiente, se agruparon las palabras (NP), generando un número en repetición de palabras similares o que se conectaran con los códigos, así

- a. *Con memoria y narrativa.* Personificar, antepasado, simbólico, ornamental, mimético, cultura, identitario, personaje, tiempo, etc. (número entre coincidencias y repeticiones 95).
- b. *Con imaginario de mujer y belleza.* Escultura, mujer, belleza, sensualidad, natural-naturaleza, mirada, estético, erotismo, vanidad,

sexual, seducción, etc. (número entre coincidencias y repeticiones 140).

- c. *Espacios heterotópicos.* Se crea de la reunión de palabras con mayor repetición como *habitar, heterotopía, público, espacio, sitiar, ubicación, entorno, ciudad, naturaleza*, etc. (número entre coincidencias y repeticiones 27).
- d. *Maltrato social.* Violentado, desnudez, amorfo, mutilado, aspecto, etc. (número entre coincidencias y repeticiones 37) (tabla 1).

Al utilizar *Atlas.ti* para leer, interpretar y comprender los datos, se brinda la posibilidad de crear códigos emergentes, organizarlos en una secuencia lógica y asignarles colores representativos para distinguirlos. Cada código creado debe proporcionar al investigador información relevante sobre aspectos importantes que surgen en los resultados de la investigación (Rojano et al., 2021). A partir de estos códigos (C) que son explorados dentro de las fichas, se identifican, entonces, los có-códigos (C-C) emergentes, los cuales hacen una identificación más específica de cada uno de

Tabla 1
Codificación de categorías presentes en la investigación

Códigos	Ficha #1	Ficha #2	Ficha #3	Ficha #4	Ficha #5	Ficha #6	Ficha #7	Ficha #8	Ficha #9	Totales
Memoria y narrativa (1)	10	12	11	15	11	11	9	8	8	95
Imaginario de mujer y belleza (2)	14	13	14	10	16	16	17	20	20	140
Espacios heterotópicos (3)	3	3	3	3	3	3	3	3	3	27
Maltrato social (4)	5	5	6	10	3	1	2	4	1	37
Totales	32	33	34	38	33	31	31	35	32	299

Tabla 2
Categorización de “memoria y narrativa”

C = memoria y narrativa (1)	Ficha # 1	Ficha #2	Ficha # 3	Ficha #4	Ficha #5	Ficha #6	Ficha #7	Ficha #8	Ficha #9	Totales
cc = existe en el tiempo (1a)	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
cc = se evidencia memoria y narrativa (1b)	5	8	7	10	6	4	6	4	5	55
cc = se evidencia memoria (1c)	2	1	2	1	1	1	1	1	1	11
cc = se evidencia narrativa (1d)	2	2	1	3	3	5	1	2	1	20
Totales	10	12	11	15	11	11	9	8	8	95

los códigos y su realidad dentro del análisis de las fichas ya mencionadas.

Por ello, para el código de “memoria y narrativa”, de acuerdo con la coincidencia entre palabras que se asignan y se prueban para la lectura textual hermenéutica en todas las fichas, los siguientes co-códigos se pueden relacionar con: “existe en el tiempo” (9 hallazgos), “se evidencia memoria y narrativa” (55 hallazgos), “se evidencia memoria” (11 hallazgos) y “se evidencia narrativa” (20 hallazgos); todas por cada lectura de ficha. La [tabla 2](#) muestra la frecuencia de aparición de los co-códigos para cada ficha, así: ficha #1 (10 hallazgos), ficha #2 (12 hallazgos), ficha #3 (11 hallazgos), ficha #4 (15 hallazgos), ficha #5 (11 hallazgos), ficha #6 (11 hallazgos), ficha #7 (9 hallazgos), ficha #8 (8 hallazgos), ficha #9 (8 hallazgos).

Continuando con el código imaginario de mujer y belleza, se generan los códigos: “Belleza subjetiva” (51 hallazgos) e “imaginario de mujer” (89 hallazgos) en la lectura de palabras entre coincidencias y repeticiones relacionadas con este código en forma individual en cada una de las fichas. Se muestra una visión general mediante el registro de todos los co-códigos pertenecientes a esta categoría según su frecuencia de aparición en cada ficha de la siguiente manera: ficha #1 (14 hallazgos), ficha #2 (14 hallazgos), ficha #3 (13 hallazgos), ficha #4 (10 hallazgos), ficha #5 (16 hallazgos), ficha #6 (16 hallazgos), ficha #7 (17 hallazgos), ficha #8 (hallazgos), ficha #9 (20 hallazgos) ([tabla 3](#)).

Siguiendo con el código relacionado con espacios heterotópicos, se generan los co-códigos de la lectura al identificar las palabras afines, las cuales son: “existe un espacio” (12 hallazgos), “ocupa un espacio público” (8 hallazgos),

“espacio propio” (11 hallazgos), “espacio no propio” (3 hallazgos), “no es claro el espacio” (1 hallazgo). Estos códigos se obtienen al identificar palabras escogidas para establecer semejanzas con este código en cada ficha de forma individual. Para brindar una visión general, se registra la frecuencia de aparición de todos los co-códigos pertenecientes a esta categoría en cada ficha de la siguiente manera: ficha #1 (4 hallazgos), ficha #2 (4 hallazgos), ficha #3 (4 hallazgos), ficha #4 (4 hallazgos), ficha #5 (3 hallazgos), ficha #6 (4 hallazgos), ficha #7 (4 hallazgos), ficha #8 (4 hallazgos) y ficha #9 (4 hallazgos) ([tabla 4](#)).

Por último, en el código vinculado a maltrato social se generan los co-códigos obtenidos al detectar las palabras que pueden ser semejantes o guardar algún tipo de relación. Estos co-códigos incluyen: “no hay desnudez” (1 hallazgo), “hay desnudez” (6 hallazgos), “está semidesnuda” (2 hallazgos), “evidencia marcas físicas” (25 hallazgos) y “evidencia marcas exteriores” (4 hallazgos). Y son identificados a través de la selección de palabras asociadas a este código en cada ficha de forma individual. Para proporcionar una visión general, se registra la frecuencia de aparición de todos los co-códigos pertenecientes a esta categoría en cada ficha de la siguiente manera: ficha #1 (5 hallazgos), ficha #2 (6 hallazgos), ficha #3 (6 hallazgos), ficha #4 (10 hallazgos), ficha #5 (3 hallazgos), ficha #6 (1 hallazgo), ficha #7 (2 hallazgos), ficha #8 (4 hallazgos) y ficha #9 (1 hallazgo) ([tabla 5](#)).

Se ha generado una extensa cantidad de datos durante el proceso de codificación, lo cual ha permitido la creación de categorías (códigos) significativas para cada uno de ellos. Estas categorías han agrupado ciertos descriptores (co-códigos), que ofrecen

Tabla 3

Categorización de imaginario de mujer y belleza

C = imagiario de mujer y belleza (2)	Ficha # 1	Ficha # 3	Ficha #2	Ficha #4	Ficha #5	Ficha #6	Ficha #7	Ficha #8	Ficha #9	Totales
cc = belleza subjetiva(2a)	6	6	6	5	6	5	4	6	7	51
cc = imaginario de mujer(2b)	8	8	7	5	10	11	13	14	13	89
Totales	14	14	13	10	16	16	17	20	20	140

Tabla 4

Categorización de espacios heterotópicos

C = espacios heterotópicos (3)	Ficha #1	Ficha #2	Ficha #3	Ficha #4	Ficha #5	Ficha #6	Ficha #7	Ficha #8	Ficha #9	Totales
cc = existe en un espacio (3a)	2	2	2	1	1	1	1	1	1	12
cc = ocupa un espacio público (3b)	1	1	1	1	0	1	1	1	1	8
cc = espacio propio (3c)	1	1	1	1	2	2	0	1	2	11
cc = espacio no propio (3d)	0	0	0	0	0	0	2	1	0	3
cc = no es claro el espacio (3e)	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Totales	4	4	4	4	3	4	4	4	4	35

Tabla 5

Categoría de maltrato social

C = maltrato social (4)	Ficha # 1	Ficha #2	Ficha # 3	Ficha #4	Ficha #5	Ficha #6	Ficha #7	Ficha #8	Ficha #9	Totales
cc = no hay desnudez (4a)	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
cc = hay desnudez (4b)	0	0	1	1	1	1	1	1	0	6
cc = está semidesnuda (4c)	0	1	0	0	0	0	0	0	1	2
cc = evidencia marcas físicas (4d)	4	4	4	8	2	0	1	2	0	25
cc = evidencia marcas exteriores (4e)	0	1	1	1	0	0	0	1	0	4
Totales	5	6	6	10	3	1	2	4	1	38

reconocimiento a las citas generadas mediante el uso de *Atlas.ti* en las nueve fichas de análisis de contenido, las cuales se han elaborado a partir de la observación de cada escultura. Este enfoque está directamente asociado con el objetivo principal de esta investigación: identificar los factores que comunican los cuerpos expuestos de mujeres en plazas públicas y su correspondencia con la violencia de género.

Al respecto, resulta fundamental presentar y describir las esculturas analizadas junto con sus descripciones. A continuación, se realiza una exposición de las esculturas en las nueve fichas, y se concluye con los resultados del análisis (tabla 6).

Resultados y discusión

La primera categoría, “memoria y narrativa”, alude al conjunto de procesos subjetivos e intersubjetivos, experiencias individuales de contextos culturales o institucionales. Estos contienen recuerdos,

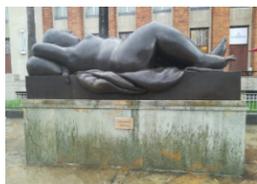
silencios y olvidos que son inherentemente plurales y, en muchas ocasiones, entran en conflicto o se contraponen unas a otras (Jelin, 2022). De ahí que dicha categoría se enfoque, en el hecho intrínseco, es decir que hace parte de la cosa que se expresa por sí misma y no depende de las circunstancias. Por esta razón, cada escultura femenina seleccionada posee una narración que surge de la conciencia del creador y es producto de su experiencia (Peña, 2020). En consecuencia, representan más que una simple figura; lleva consigo una carga simbólica y narrativa que transmite un mensaje o una experiencia en particular.

Este aspecto se manifiesta tanto en la disposición espacial que ocupan las esculturas seleccionadas, como en su posición, lo cual contribuye a la construcción y preservación de su propia memoria. Por eso, cada memoria, sea individual o colectiva, necesita una activación en forma de articulación a través de la narración (Homann, 2021).

Tabla 6
Descripción de esculturas

N.º de escultura	Imagen	Ficha técnica
1		Fecha de la fotografía: 19/04/2019 (archivo personal, fotografía tomada por el autor). Título de la escultura: <i>Retorno</i> . Año: 1990. Escultor: Salvador Arango. Ubicación de la escultura: Urbanización Gabatela Campestre, carrera 39 N.º 13 sur-110, Medellín. Técnica: bronce.
2		Fecha de la fotografía: 19/04/2019 (archivo personal, fotografía tomada por el autor). Título de la escultura: <i>Homenaje al Primer Poblado</i> . Año: 1997. Escultor: Luz Marina Piedrahita. Ubicación de la escultura: Parque de El Poblado, Medellín. Técnica: bronce, concreto y cobre.
3		Fecha de la fotografía: 19/04/2019 (archivo personal, fotografía tomada por el autor). Título de la escultura: <i>Bachué</i> . Año: 1954. Escultor: José Horacio Betancur. Ubicación de la escultura: Teatro Pablo Tobón Uribe. Técnica: concreto vaciado.
4		Fecha de la fotografía: 19/04/2019 (archivo personal, fotografía tomada por el autor). Título de la escultura: <i>Árbol de la vida</i> . Año de: 2012. Escultor: Leobardo Pérez Jiménez. Ubicación de la escultura: calle 51 N.º 36-69, Comuna 10 Boston Parque Bicentenario, Medellín. Técnica: diversidad de metal.
5		Fecha de la fotografía: 19/04/2019 (archivo personal, fotografía tomada por el autor). Título de la escultura: <i>La Madremonte</i> . Año: 1953. Escultor: José Horacio Betancur. Ubicación de la escultura: Jardín Botánico, Medellín. Técnica: concreto vaciado.
6		Fecha de la fotografía: 19/04/2019 (archivo personal, fotografía tomada por el autor). Título de la escultura: <i>La fuente de la vida</i> . Año: 1974. Escultor: Rodrigo Arenas Betancourt. Ubicación de la escultura: La Fuente, Suramericana, Medellín. Técnica: concreto y bronce.
7		Fecha de la fotografía: 4/03/2020 (archivo personal, fotografía tomada por el autor). Título de la escultura: <i>La ardilla y ella</i> . Año: 2019. Escultor: Miguel Ángel Betancur Tamayo. Ubicación de la escultura: exposición en la Biblioteca Pública Piloto, Medellín. Técnica: terracota patinada.

8



Fecha de la fotografía: 4/19/2019 (archivo personal, fotografía tomada por el autor). **Título de la escultura:** *Venus dormida*. **Año:** 1994. **Escultor:** Fernando Botero. **Ubicación de la escultura:** Plaza de Botero, Medellín. **Técnica:** bronce.

9



Fecha de la fotografía: 05/20/2022 (archivo personal, fotografía tomada por el autor). **Título de la escultura:** *La libertad*. **Año:** 1994. **Escultor:** Miguel Ángel Betancur. **Ubicación de la escultura:** calle 53 con carrera 74, Urbanización Plaza de Versalles, Medellín. **Técnica:** concreto patinado grano.

La memoria nos condice a narrar lo que se conoce, pero ha sido relegado al olvido.

Así, la narrativa, al estar sujeta al hecho de la acción de historiar, es permeada por la memoria, que no solo recrea la connotación, sino también lo denotativo, aquello que se ve y se evidencia, y aquello que va más allá de esa evidencia a través de la interpretación (Salazar, 2021).

Hay una historia detrás de cada una de cada una estas esculturas de mujeres expuestas en plazas públicas que generan, según Hays et al. (2018),

tiempo social y tiempo histórico mediado por la memoria, que opera una articulación de lo dado y lo nuevo, regenerando las marcas y orientaciones convencionales de los ciclos sociales cotidianos en diversos ámbitos, a la vez que abre o cierra perspectivas del pasado y del porvenir que trascienden la forma y escala del ritmo de las costumbres. (p. 23)

Representaciones de mujeres que ocupan espacios con sus cuerpos desnudos y a la vez pasan desapercibidas por los que la miran o simplemente son indiferentes ante la desnudez. Mujeres que son visibles y a la vez invisibles a los ojos dispersos. Mujeres que no tienen la capacidad de ser ellas, ni ser otras. Un ejemplo de este fenómeno se manifiesta en la escultura N.º 3, titulada *La Bachué*. En esta, se observa una figura tridimensional de una mujer desnuda de origen indígena, cuya postura semiarrodillada sostiene a un niño

entre sus piernas; su rostro se ve que tiene el ceño fruncido, con mirada fija al frente, mientras carga sobre sus hombros la representación de un águila. Por ello, de ella se puede percibir una fuerza natural a través de las conexiones simbólicas que evoca, una conexión con la vida misma y el universo.

Sin embargo, sus características físicas representan una mujer de gran tamaño y voluptuosidad. Desde esta perspectiva, podemos remitirnos a la memoria colectiva y reconocer en ella a la Pachamama, que se refiere a la función de la madre sagrada que alimenta a los hombres (Marzal, 1995)

En nuestro contexto nacional, según Posse (1993), *La Bachué* es un mito chibcha sobre la creación de la humanidad y narra la historia de Bachué, la madre ancestral de la gente. En este relato, la deidad femenina extrajo de su mano a un niño de tres años. Conforme el niño creció y maduró, Bachué contrajo matrimonio con él. Esta unión resultó de gran importancia, ya que con cada nacimiento de Bachué se producían entre cuatro y seis hijos, lo que rápidamente pobló la tierra. En su vejez, convocaron a sus descendientes y juntos se dirigieron a la laguna de Iguaque, su lugar de origen. Allí, Bachué pronunció unas palabras finales, instándolos a la paz. Posteriormente, se despidieron y se transformaron en dos enormes serpientes que se sumergieron en la laguna, que a partir de entonces se convirtió en un lugar sagrado para los chibchas.

Desde esta mirada, la mujer desempeña un papel natural de protectora, pero para poder mostrar su empoderamiento desde la escultura, el escultor la muestra con un cuerpo desnudo. De igual forma, hay un reflejo y machismo ya que, desde lo ancestral, la mujer es mostrada con un solo propósito, el de procrear; son estos aspectos en donde se cruza la categoría “maltrato social” con la categoría “narrativa y memoria”, ya que es posible identificar la manifestación de violencia, al intentar imponer a la mujer un único propósito, el de ser madre y ser valorada solo en función de ese rol reproductivo.

En este contexto, resulta vital abordar el cuestionamiento acerca de la recurrente representación de la figura femenina en la escultura a través de la desnudez. Surge el interrogante acerca de las intenciones subyacentes de los autores y la naturaleza de su función comunicativa en este contexto artístico. Esta reflexión nos lleva a considerar cómo estas representaciones influyen en la percepción del cuerpo de las mujeres reales. Asimismo, esta dinámica incide en la forma en que se contempla a la mujer en la realidad, la cual genera la naturalización de exponer mujeres desnudas en plazas públicas.

La escultura N.º 5, conocida como *La Madremonte*, proporciona otro ejemplo significativo acerca de la categoría “memoria y narrativa”. Esta muestra una figura femenina recostada sobre su lado derecho. Aunque está desnuda, sus senos están ocultos por pétalos de una flor, mientras que un felino tipo jaguar cubre sus partes íntimas inferiores. En la parte superior de su torso, se encuentra una especie de mono, y detrás de sus muslos, se esconde un ave tipo águila. A sus pies, se encuentra una rana. La Madremonte parece estar descansando sobre dos serpientes y tiene un rostro serio con colmillos visibles. Su cuerpo es grande y voluptuoso.

Esta escultura combina elementos naturales y animales para representar a la mujer, con los que simboliza su conexión con la naturaleza y su papel como protectora de la vida silvestre y el equilibrio ecológico. Al igual que el ejemplo anterior,

esta obra representa a una mujer que ocupa un lugar importante en la memoria colectiva de la sociedad. Según [Ocampo \(2001\)](#), es un cuento popular originario de Antioquia Grande, ubicado en los Andes centrales y occidentales de Colombia. Algunas versiones la describen con los ojos que parecen arder como llamas, colmillos prominentes, manos alargadas y una expresión impactante de enojo, siempre vestida con ropas hechas de hojas, chamizos y bejucos. La Madremonte aparece durante fuertes tormentas, vientos intensos, inundaciones y tempestades. Ocasionalmente, se escucha un lamento agudo, profundo y penetrante, el cual se propaga de manera enigmática por la espesura del bosque, en medio de los estruendos de los truenos y los destellos de los relámpagos. También es vista como la divinidad protectora de los bosques.

La Madremonte se considera una deidad o espíritu de la naturaleza asociado con la fertilidad, la protección y el poder femenino. La escultura *La Madremonte* perpetúa la narrativa de esta figura materna, con la que simboliza la conexión profunda con la tierra, la sabiduría ancestral y la capacidad de dar y sostener la vida. Su presencia arraigada en la memoria colectiva es un testimonio de la importancia de reconocer y valorar la relación de las mujeres con la naturaleza y la diversidad cultural.

La conexión entre la memoria, la narrativa y las figuras femeninas en la escultura nos brinda una visión más profunda de la importancia histórica y cultural de representaciones artísticas en la sociedad; sin embargo, en la escultura *La Madremonte* se perpetúa la representación del cuerpo desnudo femenino para transmitir su significado y relevancia histórica.

Estos ejemplos ponen de manifiesto una faceta contundente del maltrato hacia la mujer: la presentación no consensuada de su figura en estado de desnudez a través de estas representaciones escultóricas. Este acto, si bien simbólico, desencadena una forma dolorosa de maltrato emocional, y traza un patrón de abuso de género que se filtra insidiosamente a través de las miradas inmortalizadas en

estas obras artísticas. La universalidad de esta realidad estremecedora la inscribe en el tejido mismo de la sociedad, y respalda la afirmación de [Cirici et al. \(2010\)](#) de que la envergadura de esta problemática no puede ser subestimada:

Las desigualdades de género están presentes en prácticamente todas las sociedades del mundo, e incluso en los países con mayor desarrollo cultural y económico no se han erradicado. Observamos diferencias en los derechos de la mujer en todos los niveles sociales y estas desigualdades abonan el terreno para las agresiones contra ellas. (p. 552)

Estas narrativas colectivas de dichas esculturas, no solo revelan detalles acerca del origen y su proceso de creación, sino que también implican un profundo análisis de las formas de maltrato que las mujeres enfrentan en la sociedad. Tal problemática se expresa de manera simbólica a través de estas obras artísticas expuestas en espacios públicos. Estas formas de maltrato están expresadas dentro de análisis como marcas físicas y marcas exteriores, un ejemplo de marca física se evidencia en la escultura N.º 1 en la que se refleja la falta de ojos. En la escultura N.º 4 se ven dichas marcas a través de la mutilación de los cuerpos, a pesar de representar una escultura de paz hay un acto violento hacia el cuerpo al verse desmembrados.

Desde esta perspectiva, habría que preguntarse si estas esculturas presentan una manifestación de agresión que, por su persistencia, afecta al cuerpo femenino. Surge una interrelación entre la estética y la agresión, aunque esta última se encuentra enmascarada y asumida como parte de la cotidianidad. La violencia suele pasar inadvertida cuando no se realiza un estudio detallado de este tema, especialmente en situaciones donde no hay señales visibles de daño físico y las mujeres afectadas eligen no identificarse como perjudicadas ([Cirici et al., 2010](#)).

En concordancia con lo anterior, maltrato resulta en una especie de reexposición a la victimización

para las mujeres, ya que la sociedad desempeña un papel en supervisar y regularizar la violencia de género (Romero, 2004, citado por [Cirici Amell et al., 2010](#)). Por tanto, el concepto de *maltrato* adquiere un matiz particular al entrelazarse con el constructo “imaginario de mujer y belleza”, al considerarse una forma de agresión únicamente cuando es manifestada y verbalizada por la mujer. Esto lleva a reflexionar sobre la creencia arraigada de que “mantener silencio otorga gracia”, la cual se sitúa en un contexto en el que solo adquiere relevancia cuando las huellas físicas de una agresión se hacen patentes o cuando se presentan lesiones concretas. En los casos en los que esas pruebas no se materializan, la entidad del maltrato tiende a disiparse como acontecimiento de índole social. Por ejemplo, en las esculturas enumeradas del 1 al 9 (excluyendo la N.º 4), se observa una serie de representaciones femeninas. Sin embargo, ninguna de estas manifiesta una agresión física aparente, ya sea de manera intrínseca o sugerida por el escultor o la escultora detrás de su creación. En consecuencia, estas obras escultóricas utilizan el medio artístico para construir una representación imaginaria de la mujer, al mismo tiempo que hacen referencia a la estética inherente de la obra estatuaria.

Dentro del contexto de la reflexión académica, emerge la introducción de la categoría del imaginario sobre la representación de la mujer y su correspondiente componente estético en el ámbito público. Esta dinámica se manifiesta a través de expresiones artísticas que involucran la exhibición sin restricciones del cuerpo femenino en espacios públicos, en estado de desnudez y sin inhibiciones. Un ejemplo elocuente de este fenómeno se observa en las esculturas numeradas del 2 al 9, donde los cuerpos de las representaciones femeninas son retratados en un estado de desnudez o semidesnudez.

Este análisis, resulta esencial abordar el concepto de *imaginario*, y enmarcarlo en su peculiaridad arraigada en la construcción social simbólica. Estos elementos simbólicos, a su vez, configuran nuestra percepción y comprensión del mundo, a la

vez que ofrecen una lente a través de la cual aprehendemos la realidad circundante. En este sentido, tales configuraciones generan expectativas motivadoras para la conducta humana.

La conceptualización de la belleza femenina está intrínsecamente asociada a la dinámica social que prevalece en cada contexto. Explorar el concepto de *belleza*, sin contextualizarlo en las diferentes culturas, resulta insuficiente. Surge, en este punto, el proceso de idealización que conduce a la formación de patrones estandarizados que, a menudo, se cristalizan en estereotipos arraigados en la psicología humana. En la contemporaneidad, enfrentamos la constante alusión a un estándar estético que tiende a oscurecer la riqueza cultural de esta mentalidad objetivadora femenina y, por tanto, impacta las presentes y futuras generaciones (Grande-López, 2019).

Lamentablemente, esta etiqueta apresurada omite la rica diversidad de facetas que conforman la naturaleza femenina, reduciéndola a un único molde preconcebido. Por ello, la belleza de estas esculturas se encuentra marcada por el imaginario colectivo del concepto, son bellezas subjetivas que están representadas en todas las esculturas analizadas. Por ejemplo, en las esculturas N.º 1 a la N.º 9 hay una belleza subjetiva por ser obras de arte, poseen una belleza inherente, ya que capturan la creatividad, emoción y perspectiva del artista, y generan apreciación estética de manera universal.

Desde esta perspectiva, las representaciones escultóricas se convierten en vehículos de validación estética, desligándose en ciertos aspectos del estándar de belleza endosado por la sociedad. Es crucial reconocer que las esculturas no solo transmiten, sino que lo hacen a través de la intención pragmática inherente al arte. Sin embargo, esta cuestión plantea un dilema, ya que la intención del artista no es el único componente en juego, sino que se entremezcla con la propia naturaleza de la escultura y la percepción del espectador. En palabras de Ángel (2016), "la mirada, al trascender los sentidos, no solo informa circunstancialmente, sino que también

construye un entramado conceptual que otorga orden y estructura al entorno" (p. 31).

En este panorama, el cuerpo femenino se convierte en un objeto observado y reinterpretado por distintas miradas, y se revela no solo lo que el objeto busca comunicar, sino también lo que se desea mostrar. Surge así la cuna de la creación artística. La experiencia corporal de la mujer se ve inevitablemente impregnada de influencias externas que convierten su cuerpo en un lienzo tocado y observado por innumerables miradas. Lo anterior indica que la obra de arte es independiente y se libera de la intención del creador, permitiendo a la escultura generar significados internos que se alimentan del entorno circundante (Bermejo, 2014).

Al explorar los cuerpos inmóviles desde una óptica estética, emerge la esencia que los transforma en arte vivo. Aquí, el arte revela un doble semblante: uno real, que captura la belleza tangible, y otro velado, que refleja la lucha silenciosa de las mujeres que enfrentan la exposición de su cuerpo y belleza en un ámbito público, y con ello, las secuelas de un trato perjudicial y desigual.

Explorando la belleza subjetiva de una escultura, se puede apreciar cómo el espacio despliega un papel crucial en su percepción. El espacio heterotópico, aunque en apariencia vacío, también puede ser interpretado como el lienzo en el que esta belleza cobra vida. En este sentido, el espacio no solo es un telón de fondo pasivo, sino que actúa como el escenario en el cual esa constante manifestación adquiere significado cuando un cuerpo humano entra en contacto con él. Cada una de las esculturas seleccionadas, al ocupar distintos rincones de la ciudad, adquiere connotaciones variadas en función de su ubicación específica. Así, emerge una cualidad experiencial y una dimensión existencialista en la que estos cuerpos inanimados coexisten, enriqueciendo la apreciación de la belleza que parecen emanar.

Por tanto, hay una cualidad vivencial y una cualidad existencialista en la que conviven estos cuerpos inertes. Para Yory (2007),

existen espacios y espacialidades, espacio vivencial y espacialidad existencial, el primero referido al ámbito propio que constituye el “ahí” del ser-ahí (entendido en el amplio sentido de la espacialidad abierta a un mundo significado) y la segunda, referida a la propia espacialidad inherente al ser-ahí mismo, constituyen la posibilidad real de “ser en el mundo, en tanto el primero resulta ser una proyección. (p. 222)

Los espacios que estas esculturas femeninas ocupan son diversos lugares en la ciudad, plazas pública; por ejemplo, la escultura N.º 2 está en el Parque del Poblado; la N.º 3, en la fuente que da a la entrada del Teatro Pablo Tobón Uribe, centro de la ciudad; la N.º 6, en la fuente del parque suramericana, no solo como adornos estéticos, sino como manifestaciones culturales y sociales que moldean la percepción del espacio público y la identidad de género. Estas representaciones artísticas desempeñan un papel crucial en la construcción de narrativas urbanas inclusivas y en la redefinición de la relación entre género y espacio en la ciudad contemporánea. Por tanto, están enlazados de manera fundamental con el curso y desenvolvimiento cotidiano de la urbe. Han sido estratégicamente emplazadas con la intención de ocupar un espacio y, de esa forma, contribuir a la esencia misma de su entorno. Esta disposición subraya la noción heterotópica, que corresponde a una categoría particular de espacio que alberga en su interior potencias, energías, conceptos, patrones o interrupciones. Es susceptible de ser categorizado en función del tiempo o el contexto al que está vinculado, y brinda la perspectiva de originar espacios novedosos con sus propias estructuras lógicas, esto según [Toro \(2018\)](#).

Conclusiones

Como resultado, es esencial indicar que cada agrupación o sociedad construye su conjunto particular de *imaginarios*, con el que abarcan significados singulares que engloban múltiples facetas,

como modos de expresión y pautas de comprensión, códigos de creación y sostenimiento institucional, junto con regulaciones que establecen los límites entre lo permitido y lo prohibido, lo válido y lo ilegítimo. Estos sistemas normativos también engloban aspiraciones, expectativas, perspectivas del mundo y visiones utópicas intrínsecas a cada contexto cultural ([Girola, 2020](#)).

Estos lugares ocupados por estas mujeres representadas en esculturas son cuerpos inertes e inmóviles llevados a asistir y existir a un espectáculo de la ciudad. La ciudad de Medellín genera espacios que construyen contextos comunes, que hacen conversaciones simultáneas y, en este sentido, son muchos los espacios públicos de la ciudad que se dan a encuentros, acontecimientos manifestados en el espacio urbano. Sin embargo, como lo expresa [Martínez, \(2015\)](#), “la ciudad, su construcción y sus espacios, como representación máxima de lo público, ha sido espacio vedado para las mujeres, o eso es lo que el relato predominante de la historia nos ha hecho creer” (p. 113). Entonces, estas esculturas de mujeres ocupan un lugar; pero no están allí para construir, sino para adornar el espacio.

Por consiguiente, la urbe se erige como forjadora de espacios, delineadora de estructuras de emplazamientos numerosos, los cuales se encuentran apropiados por esculturas femeninas que aspiran a interrumpir la quietud colectiva con su propia estética y una belleza subjetiva. A pesar de ello, estas figuras se presentan en estado de desvestimiento, constituyendo cuerpos visibles en el tejido ciudadano, oscilando entre los contrastes lumínicos y la penumbra.

En este contexto, emergen cuestionamientos cruciales que insuflan una nueva dimensión al análisis. ¿Es esta representación artística de la feminidad un acto de empoderamiento o una manifestación de la objetivación implícita en la esfera pública? ¿En qué medida la colocación de estas esculturas en los espacios urbanos desafía las nociones preconcebidas sobre la visibilidad y la inclusión de la mujer en la ciudad? ¿Estamos

presenciando una subversión real del maltrato social hacia la mujer, o más bien una apropiación superficial de la imagen femenina para encajar en los cánones establecidos por la mirada masculina?

Este análisis explora la conexión entre expresión artística, feminismo y crítica social en esculturas urbanas. Examina cómo estas obras desafían la percepción pública de las mujeres, cuestionando el poder y la vulnerabilidad. Aborda la autenticidad del cambio social y la transformación de la violencia arraigada. Proyecta una sombra inquisitiva sobre la intersección entre arte, espacio público y narrativas de género, instigando a una reflexión profunda sobre la autenticidad y la genuina metamorfosis social.

Reconocimientos

Este artículo surge de la investigación “Factores simbólicos comunicacionales del maltrato social que vive hoy la mujer en Medellín, a través de las esculturas femeninas públicas de la ciudad”, llevada a cabo gracias a la convocatoria de investigación interna financiada por la Universidad Católica Luis Amigó, durante 2019.

Referencias

- Ánجل, M. (2016). *Sin parasitar: repensar sobre lo leído, lo visto, lo vivido*. Pontificia Bolivariana.
- Bermejo Salar, A. (2014). *El problema de la interpretación en el arte: intención y significado* [Tesis doctoral]. Universidad de Murcia. <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/40008>
- Bossay, C., Marzorati, Z. y Pombo, M. (2020). Prefacio: el audiovisual expandido. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (95). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi95.3905>
- Butler, J. (2012). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós. <https://reddesalud.org/apc-aa-files/1342d291dfef7a4d531a2a778bc9da8e/butler-judith-cuerpos-que-importan.pdf>
- Calabrese, O. (2012). La fotografía como texto y como discurso. *EU-topías: Revista de Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos*, 3, 15-27. <https://ojs.uv.es/index.php/eutopias/article/view/18487/16147>
- Cerrillo Garnica, O. (2021). Rap against rape: hiphop como denuncia a la violencia de género en Ecatepec. (*pensamiento*), (*palabra*)... *Y obra*, (26), 32-47. <https://doi.org/10.17227/ppo.num26-12902>
- Cirici Amell, R., Viñas, N. Q. y Ramos, A. R. (2010). La consulta sanitaria: ¿un espacio privilegiado para la detección y el abordaje de la violencia de género? *FMC: Formación Médica Continuada en Atención Primaria*, 17(8), 550-559. [https://doi.org/10.1016/s1134-2072\(10\)70213-9](https://doi.org/10.1016/s1134-2072(10)70213-9)
- Delgado Gallego, Y. M., Angulo Parra, C. J., Hurtado Lourido, L. C. y Mutis Muñoz, M. A. (2021). Visibilización de los diversos tipos de violencia hacia la mujer: una resignificación a través del arte. *Análisis: Revista Colombiana de Humanidades*, 55(99), 1-16. <https://www.redalyc.org/journal/5155/515570056011/515570056011.pdf>
- Finol, J. E. y Djukich de Neri, D. (2019). Cuerpos alterados y mundos alterados: semiótica de las otras corporeidades. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 28, 631-668. <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25072>
- Flores Figueroa, J. de J. (2018). Definición, funciones y papel del espectador frente a la obra creativa. *Anagramas - Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 17(33). <https://doi.org/10.22395/angr.v17n33a6>
- Galeano Marín, M. E. y Acevedo Gil, C. L. (2021). *Investigación cualitativa: preguntas inagotables*. Universidad de Antioquia, Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas.
- García-Guerra, G. A. y Revueltas-Valle, C. (2019). Los paradigmas femeninos plasmados en el arte y la percepción de la mujer de principios del siglo XXI en México y Latinoamérica. *Index: Revista de Arte Contemporáneo*, (7), 26-31. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i07.210>
- Girola, L. (2020). Imaginarios y representaciones sociales: reflexiones conceptuales y una aproximación a los imaginarios contrapuestos. *Revista de*

- Investigación Psicológica*, (23), 112-131. http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2223-30322020000100009&lng=es&tlng=es.
- González-Arango, I. C., Villamizar-Gelves, A. M., Chontá-Piraquive, A. y Quiceno-Toro, N. (2022). Pedagogías textiles sobre el conflicto armado en Colombia: activismos, trayectorias y transmisión de saberes desde la experiencia de cuatro colectivos de mujeres en Quibdó, Bojayá, Sonsón y María La Baja. *Revista de Estudios Sociales*, (79). <https://doi.org/10.7440/res79.2022.08>
- González Torres, J. (2021). Consonancias significativas de la escultura pública de Elena Laverón. Poéticas pioneras y analógicas para la construcción social de género. *Arte y Políticas de Identidad*, 24, 33-48. <https://doi.org/10.6018/reapi.484731>
- Gordo Alonso, M. C. (2022). La comunicación no verbal en la expresión artística: el arte es una forma de encontrarnos a nosotros mismos. *Human Review: International Humanities Review / Revista Internacional de Humanidades*, 15(6), 1-11.
- Grande-López, V. (2019). La hipersexualización femenina en los medios de comunicación como escaparate de belleza y éxito. *Communication Papers Media Literacy & Gender Studies*, 8(16), 21-32. <https://ro-din.uca.es/handle/10498/21599>
- Haye, A., Herraz, P., Cáceres, E., Morales, R., Torres-Sahlí, M. y Villarroel, N. (2018). Tiempo y memoria: sobre la mediación narrativa de la subjetividad histórica. *Revista de Estudios Sociales*, 1(65), 22-35. <https://doi.org/10.7440/res65.2018.03>
- Homann, F. (2021). Memoria colectiva e intertextualidad: las funciones mnemotécnicas de la tradición literaria en la narrativa de Juan Gabriel Vásquez y Héctor Abad Faciolince. *Estudios de Literatura Colombiana*, (49), 193-211. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n49a11>
- Huerga-Contreras, M. y Martínez-Fernández, L. C. (2022). El espacio público en la ciudad: ensayo metodológico para su análisis e interpretación. *Ciudad y Territorio Estudios Territoriales*, 54(212), 359-380. <https://doi.org/10.37230/cytet.2022.212.5>
- Iwama, K. (2022). Creatividad rebelde feminista. Tejiendo la colectividad a través de la reivindicación del cuerpo y la apropiación de la performance “un violador en tu camino” del colectivo LasTesis. *La Ventana: Revista de Estudios de Género*, 6(55), 337-369. <https://doi.org/10.32870/lv.v6i55.7351>
- Jelin, E. (2022). *Trabajos de la memoria*. Fondo de Cultura Económica.
- Marrero, M. R., Magdalena, M., Cabrera, R., Nieves, F. y Espejo, R. E. L. (2009). Hermenéutica: la roca que rompe el espejo. *Investigación y Postgrado*, 24(2), 181-201. <https://www.redalyc.org/pdf/658/65817287009.pdf>
- Martínez, Z. M. (2015). Mujeres haciendo ciudades: aprendiendo del pasado. *Kultur: Revista Interdisciplinaria sobre la Cultura de la Ciudad*, 2(3), 111-124. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5127998>
- Marzal, M. M. (1995). El mito en el mundo andino ayer y hoy. *Anthropologica*, 13(13), 7-21. <https://doi.org/10.18800/anthropologica.199501.001>
- Molina Soria, M. y Pascual Arias, C. (2020). Métodos visuales, narrativos y creativos en investigación cualitativa por Dawn Mannay. *Qualitative Research in Education*, 9(1). <https://doi.org/10.17583/qre.2020.5166>
- Nieto, M. E. (2021). Representar, documentar y ducular: el archivo fotográfico de Adelina Dematti de Alaye-Madre de Plaza de Mayo. *Index: Revista de Arte Contemporáneo*, (12), 116-132. <https://doi.org/10.26807/cav.vi12.440>
- Ocampo López, J. (2001). *Mitos y leyendas de Antioquia la Grande*. Plaza y Janes Colombia.
- Ortiz, M. C. (2002). Vigilancia de maltrato a la mujer: diseño y aplicación de un procedimiento. *Colombia Medica*, 33(2), 81-89. <https://www.redalyc.org/pdf/283/28333206.pdf>
- Peña Peláez, I. (2020). Imágenes, hermenéutica y fenomenología. *Andamios: Revista de Investigación Social*, 17(43). <https://doi.org/10.29092/uacm.v17i43.763>
- Posse, E. V. (1993). *Mitos y leyendas de Colombia. Leyendas y cuentos del folclor*. (Vol. 2). Ediciones ladap.

- Rojano Alvarado, Y. N., Contreras Cuentas, M. M. y Cardona Arbeláez, D. (2021). El proceso etnográfico y la gestión estratégica de datos cualitativos con la utilización del aplicativo *Atlas.Ti*. *Saber, Ciencia y Libertad*, 16(2). <https://doi.org/10.18041/2382-3240/saber.2021v16n2.6500>
- Salazar Amaya, C. (2021). *Narrativas de profesores de matemáticas sobre su experiencia profesional y de formación: aproximación a las subjetividades emergentes* [Tesis doctoral]. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/28824>
- Sarduy Pérez, G., Sarduy Pérez, A. y Mirabal Marrero, O. (2020). Violencia contra la mujer, una mirada a través del arte. *Acta Médica del Centro*, 14(2). 248-275. <https://www.medigraphic.com/pdfs/medica-delcentro/mec-2020/mec2020.pdf>
- Soglia, A. B. (2021). Fotografía y ciberfeminismo: movilización, sujetos y cuerpos. *Question/Cuestión*, 3(69). <https://doi.org/10.24215/16696581e557>
- Toro Zambrano, M. C. (2018). El concepto de heterotopía en Michel Foucault. *Cuestiones de Filosofía*, 3(21), 19-41 <http://repositorio.uptc.edu.co/handle/001/2380>
- Úbeda García, M. I. (2016). Propuesta de un modelo de registro para el análisis y documentación de obras de arte urbano. *Ge-Conservacion*, 10, 169-179. <https://doi.org/10.37558/gec.v10i0.410>
- Van Dijk, T. (1980). *Texto y contexto*. Ediciones Cátedra.
- Vázquez, J. C., Vidal Yevenes, L., Candelaria Vázquez, J. y Vidal Yevenes, L. (2019). Arte, cuerpo y denuncia: el uso del cuerpo como soporte crítico en el espacio público, una mirada desde las performances de la colectiva "La Yeguada Latinoamericana". *Index: Revista de Arte Contemporáneo*, 08, 152-159. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i08.274>
- Villaverde Solar, D. (2020). Mujer, guerra y arte: simbolismo en los collages de Amparo Segarra. *Millars: Espai I Història*, 2(47), 169-190. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/millars/article/view/3801>
- Yory, C. M. (2007). *Topofilia o la dimensión poética del habitar*. Pontificia Universidad Javeriana.

