



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE

FACULTAD DE ARTE

ESCUELA DE ARTES VISUALES

**AUSENCIA EN LA REPRESENTACIÓN DEL ROSTRO
FEMENINO**

CATALINA MORALES COLLINAO

Ensayo Crítico presentado a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae para optar al grado de Licenciada en Artes Visuales, Mención Escultura.

Profesora Guía Taller de Grado: Elisa Aguirre Robertson

Profesora Guía Preparación de Ensayo Crítico: Carla Motto Tejada

Santiago, Chile

2022

“... filmar con una mano la otra. Para encontrar su horror. Lo encuentro extraordinario. Me siento como si fuese un animal, peor, soy un animal que no conozco...”

Agnès Varda

RESUMEN

El presente ensayo tiene como principal objetivo reflexionar sobre la invisibilización de los cuerpos femeninos. Para ello se profundiza en tres ejes centrales: la dominación masculina, el cuerpo femenino y el colectivo como medio de contención. Tomando en cuenta experiencias autobiográficas, intelectuales y artísticas, se pone en la palestra el gran daño que ha generado la dominación del patriarcado en la representación femenina.

Problematizando las consecuencias que trae en la identidad y autopercepción, se busca replantear el reconocimiento del cuerpo propio y ajeno, para poner en diálogo estos planteamientos en una obra final que me permitirá presentar la identidad de mujeres vivas mediante la colectividad, accediendo a la representación de sus cuerpos a través del yeso, un material noble y frágil, que posibilitara la construcción de una pieza a gran escala, conteniendo en ella módulos con las representaciones, que permiten manifestar la individualidad de cada una de las mujeres que decidieron participar en la obra.

Palabras Claves: Rostro, representación, violencia, cuerpo femenino, copia.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
YO NO QUIERO QUE A MI NIÑA LA VAYAN A HACER PRINCESA	3
1.1 Género y cotidiano	3
1.2 En lo personal.....	9
1.3 Pedro Lemebel y su Cuerpo disidente.....	10
MÁSCARA COMO PRETEXTO	13
2.1 Antecedentes	13
LO QUE ES Y LO QUE PUDO HABER SIDO UN CUERPO	18
3.1 Duplicando cuerpos vivos	18
3.2 Cuerpo en reposo	24
3.3 Bajo la máscara	26
CONCLUSIÓN.....	34
BIBLIOGRAFÍA.....	35

INTRODUCCIÓN

La investigación presentada nace a raíz de interrogantes provenientes desde mi intimidad, las cuales buscan esclarecer qué ocurre con la autopercepción, el retrato y la representación del cuerpo femenino. Ardévol y Gómez-Cruz, proponen que, “en el autorretrato, el cuerpo actúa como mediador entre la persona y su imagen de sí; es decir, la persona se reconoce en la imagen de su cuerpo.” (2012), pero ¿Qué ocurre cuando no se reconoce?

Es esta interrogante la que funciona como motor para el desarrollo del presente ensayo, para la cual será necesario traer conceptos como la violencia de género, la desigualdad y el simbolismo con el fin de poder entregar una lectura y análisis con perspectiva de género. A través de experiencias autobiográficas, intentaré a lo largo de este escrito, aportar una reflexión acerca de los cuerpos y los rostros, siguiendo la línea del siguiente enigma: qué significa mirarse y no entenderse.

Problematizaré las representaciones que vemos en los medios, entendiendo que detrás de ellas no existe un ideal de belleza ingenuo, sino una serie de elementos culturales que delimitan y violentan a las mujeres y sus subjetividades.

Mostraré referentes cuyas obras se relacionen con la búsqueda de mi trabajo, los cuales han repercutido de manera profunda a lo largo de mi formación artística y mis vivencias, abordando fenómenos cercanos a los que yo quiero visibilizar cómo la violencia de género y la violencia simbólica.

Finalmente presento y explico mi obra, desde lo personal y lo técnico. Incluyendo lo que significa el trabajar con moldes de personas vivas, sus propias subjetividades,

inseguridades y dolores. Enfocándome en la relación con los cuerpos, el cuidado, los tiempos y sus propios cuestionamientos. Entendiendo, que cada parte del proceso estará fuertemente relacionado con los cuerpos y el sentir de cada una, que se relacionan y vinculan de distintas maneras con la pieza final, a través de la que pretendo que la identidad, sin discriminantes hacia los cuerpos, sea presente.

YO NO QUIERO QUE A MI NIÑA LA VAYAN A HACER PRINCESA

1.1 Género y cotidiano

Durante mucho tiempo ha existido en mí un interés por entender la percepción propia y ajena del cuerpo que habito. ~~Este ha sido mi principal motor para hablar de ello,~~ el desconocimiento frente a mi propia imagen me ha llevado durante los últimos años a verme cautivada por la identidad, la forma en que nos configuramos y cómo desde el momento en que comenzamos a existir, nos vemos atravesadas por dos factores cruciales que forjan nuestra identidad: la reproducción del cotidiano y los aspectos biológicos asignados. Dos elementos claves para analizar la carga cultural que se impone como un punto de partida respecto a lo que debemos ser.

En la reproducción del cotidiano, están contenidas las condiciones materiales y simbólicas basales con la que una individuo construye su vida social. Entendiendo que la existencia de cada una de nosotras se ve determinada por la presencia de otros individuos, por lo cual cada una está marcada por una tendencia político-cultural que ciñe la construcción de la propia identidad, esto quiere decir que la identidad, si bien pertenece a cada individuo, está delimitada según los condicionamientos culturales de una sociedad; nuestros gustos, deseos e intereses, por ejemplo, forman parte de un sistema cultural, que está asociado a la forma de vida determinada por sistema económico y político. Parte inicial que delimita estos constructos culturales son los aspectos biológicos asignados, los cuales se determinan tradicionalmente por las diferencias anatómicas binarias. Es desde este punto que las ideas y representaciones se ven condicionadas por el género¹ otorgado, el cual delimita los roles que deben ser obedecidos, tal como lo plantea Marta Lamas,

¹ Al hablar de género me ceñiré a la diferenciación entre sexo y género, entendiéndolo sólo como el conjunto de representaciones y creencias en función al simbolismo que un grupo /sociedad/cultura le atribuye, en este caso centrándome en lo que es entendido como femenino.

socióloga española que plantea “La cultura marca a los sexos con el género y el género marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano.” (Lamas, 2000. Pág. 3)

Por lo tanto, desde la reproducción social se instauran medios de dominación, marcando una diferenciación de estos géneros, la cual se ve impuesta a través de cualquier estímulo al que podamos acceder; aspectos como la crianza y el lenguaje se ven normados por una desigualdad. Bourdieu plantea en uno de sus libros que “el orden social funciona como una inmensa máquina simbólica fundada en la dominación masculina” (1996, pág.16). Esto significa que aquellos parámetros que determinan los componentes que ordenan las relaciones humanas y culturales, se ven establecidas a raíz de la dominación masculina, la cual impera desde la dicotomía entre los géneros, donde el sector dominado, en este caso las mujeres, se ve sometido por las imposiciones de comportamiento. Tanto el cuerpo como la interioridad, la sexualidad, el estatus, los gestos e incluso el tono de voz se ven configurados por la dominación, lo que quiere decir que cada uno de estos elementos es acentuado por la mirada cultural, la cual mediante patrones de sumisión va reforzando la idea masculina de cómo debe ser una mujer, avalando una creencia desigual y asimétrica en relaciones de poder.

Durante mi infancia recuerdo haberme preguntado sobre esta desigualdad, claro está, que desde una mirada inocente y con el desconocimiento de una infanta, cuestionaba ¿Por qué no podía hacer cosas que mi hermano sí? A mi alrededor la respuesta siempre fue la misma: él es hombre.

En este contexto de crecer con normativas de comportamiento, determinando lo que debía ser y hacer, recuerdo una clase de lenguaje en el colegio, en la que estudiamos un poema de Gabriela Mistral, Miedo. Poema que había escuchado en alguna casa a la cual fui de visita, o leído por mi mamá, pero al que nunca había puesto atención hasta esa clase. Al leer el poema encontré en él lo siguiente: “yo no quiero que a mi niña la vayan a hacer

princesa”. Esta frase quedó marcada en mí por mucho tiempo, abriendo un debate interno, el que si bien me alejó de la lectura propuesta por algunas críticas, como Helena Garrido quien propone el miedo de las madres por el crecimiento y el paso de la niñez a la adultez, donde el comportamiento y la cercanía en la relación se modifica (2021, pág. 69). Pero para mí, en la interpretación que surgió de mi lectura, este poema abrió las posibilidades a replantearme en la adolescencia aquello que se corresponde con la feminidad, los límites que podía transgredir y cómo repercutiría esto en mi entorno.

Yo no quiero que a mi niña
la vayan a hacer princesa.

Con zapatitos de oro
¿cómo juega en las praderas?

Y cuando llegue la noche
a mi lado no se acuesta...

Yo no quiero que a mi niña
la vayan a hacer princesa.

Y menos quiero que un día
me la vayan a hacer reina.

La subirían al trono
a donde mis pies no llegan.

Cuando viniese la noche
yo no podría mecerla...

¡Yo no quiero que a mi niña
me la vayan a hacer reina!

Es debido a esta desigualdad jerárquica de los roles de género, que nuestras identidades se van forjando por una imposición cultural disímil, engendrando

consecuencias como la violencia simbólica, a la cual Bourdieu se refiere como un mecanismo de dominio masculino legitimado culturalmente.

(...) siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo violencia simbólica, violencia amortiguada insensible e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento” (Bourdieu, 2000, p. 11-12)

La violencia simbólica como explica Bourdieu, ha sido implantada de una forma invisible, debido a que los discursos que entregan los medios son en lo que debemos creer. Aquello que se ve se toma por lo real, sin ser consciente de lo oculto detrás de estos símbolos, los cuales son entregados de manera que la persona que los reciba deseen ser parte del imaginario que se les ofrece: cultural, social, etc. Ser parte de ello. Un ejemplo cotidiano que podría parecer inofensivo debido a lo común e solapado que es el mensaje, son los comerciales de televisión o anuncios publicitarios.

El discurso puede instalar un mensaje violento sin que el espectador lo perciba, la mayoría de estos anuncios (por no decir todos) se ven cargados con el ideario de lo que debe ser una mujer, desde la evidente y común sexualización, hasta roles impuestos al cuerpo que habitamos. Se presenta una mujer que cumple con los cánones establecidos, son el objeto de deseo. Entendiendo esto nos damos cuenta de que el producto que buscan promocionar también está promoviendo la fetichización respecto a la idea de belleza y sensualidad que debe ser parte del cuerpo femenino. Y esta idea de belleza es violenta, porque los cuerpos no funcionan como la mente, esta absorbe los discursos y los hace suyos, los cuerpos no son capaces de cambiar en función de los discursos de belleza

asimilados; de ser así seríamos todas iguales. Los cuerpos son distintos, y naturalmente alejado de los cánones.

Tomando en cuenta estas ideas, podemos afirmar que el cuerpo se presenta como un ente construido culturalmente, tanto su parte física (la carne, la grasa, las arrugas, el cuerpo que sufre) como simbólica (la normativa que define lo que se muestra y la forma en que se ve), pero ¿qué ocurre con la normalización de esta división en los cuerpos femeninos? La violencia simbólica, que se ha encaramado en cada una de las dimensiones de la vida que conocemos, ha delimitado el comportamiento y las emociones, enmarcando así una serie de cualidades que están o no permitidas en lo que implica ser una mujer.

Al estar inmersas en un sistema donde la violencia simbólica ha sido instaurada y reproducida, la imagen de la mujer queda reducida a la mirada masculina, debido a la violencia de género ejercida por su dominación, ha llegado a convertirse en un concepto problematizado en múltiples ocasiones, con la finalidad de introducir una nueva lectura frente a la cultura y a los productos mediáticos que nos rodean.

Una artista que trabajó exponiendo este tipo de violencia fue Hannah Höch, única mujer participante del grupo Dadá en Berlín, quién expuso y cuestionó los roles de género patriarcales.



Höch, H, (1929), Belleza extraña, fotomontaje.

A través de obras como Belleza extraña, Höch cuestiona la representación clásica del cuerpo eurocéntrico femenino, poniendo en manifiesto cuestionamientos de género que toman en cuenta una de las ideas trabajadas en la interseccionalidad ², como ella plantea en muchas de sus obras: la diferencia racial y la opresión de estos cuerpos.

“En sus obras las distintas partes del cuerpo adquieren el valor de meros significantes que flotan como fragmentos combinándose hasta transfigurarse en seres monstruosos en las antípodas de aquellos personajes fuertes y bellos de los que estaban tomados los recortes” (Valle & Cabrera, 2017 p.181). Es a través de estos seres monstruosos como plantean valle y cabrera, que Höch cuestiona los estigmas patriarcales que norman la femineidad. Recortes de cuerpos reales para entrelazarse, y cuestionar así el discurso bajo el cual fueron puesto en la publicidad. Entender el cuerpo desde la modificación como una expresión de la violencia subyacente, es lo que me interesa firmemente en el trabajo de Hannah Höch.

² concepto-denuncia, que pretende señalar la ceguera de la tendencia hegemónica respecto a las desigualdades raciales y la necesidad de comprender a la opresión de género como proceso social constituido en articulación indisoluble con otros vertebradores de desigualdad, sustancialmente la clase social y la raza. (Pombo, 2019, p. 149)

1.2 En lo personal

Desde mi primera infancia tengo recuerdos de mi hipersensibilidad determinando mis acciones. Verme alterada por un estímulo, maravillada por un pelo muy brillante, o afectada por un sonido muy fuerte era fácil. Al pertenecer a un sector social vulnerable me vi envuelta en una realidad cruda, en donde la desigualdad era algo ineludible que me afectaba sin forma alguna de poder evitarlo.

Dentro de las rutinas cotidianas, existieron encuentros que fueron suscitando dolencias que me atraviesan hasta la actualidad. Acompañar a mi mamá a la feria, por ejemplo, me emocionaba al principio, pero siempre terminaba abrumada. Encontrarme con aquellas personas que a lo largo de su vida no tuvieron otra opción que entregar su cuerpo al trabajo. Cuerpos desgastados por el sol, por el exceso de peso, por la vejez. Hasta el día de hoy me duele.

Encontrarme con personas que suelen ser entendidas como seres marginales, me hizo cuestionar desde adolescencia el rechazo por los cuerpos, por los cuerpos fuera del canon impuesto. En el recorrido de vuelta a casa desde el colegio, encontrarme con recogedores de basura, a quienes mis vecinos llaman simplemente “los basureros” (como si su profesión los relegara a una condición de objeto, el contenedor de la basura), mujeres encargadas de la limpieza de las calles, quienes siempre portaban una cara templada, pero con cuerpos cansados después de su jornada laboral. Y también los infaltables cuerpos mermados por la drogadicción. En apenas cuatro cuadras me encontraba con la pobreza, la desesperación, el miedo y la violencia, cuerpos y trabajos rechazados y menospreciados por la mayoría, Y no quiero contar qué pasaba en la quinta cuadra.

1.3 Pedro Lemebel y su Cuerpo disidente

Me interesa poner de ejemplo la obra de Pedro Lemebel, porque sirve para entender cómo se puede llevar a discusión el problema de la violencia y marginalidad, utilizando el cuerpo como soporte. Es desde esta entrega que Lemebel dispone su cuerpo, el cual está determinado por los eventos sociales e históricos en los que se enmarca su existencia. Es importante entender, que tanto el cuerpo de Lemebel como todos los cuerpos, se ven sujetos en su momento histórico, a una norma (correspondiente al período, y cambiante) sobre la cual hacer calzar esos cuerpos. En este caso es la dictadura cívico-militar en Chile, y la masificación del VIH/Sida en occidente. Ambos sucesos se vinculan directamente con los cuerpos marginalizados y operan sobre ellos. Del mismo modo como sobre mi cuerpo pasan todos los procesos de mi tiempo.

El cuerpo de Lemebel se enmarca, por un lado, en lo que él mismo llama “su diferencia”, su homosexualidad que lo vuelve inmediatamente un sujeto marginal, ajeno a la heteronorma que imperaba (e impera) rígidamente, viéndose violentado y aislado por ser parte de lo que hoy llamamos disidencia de género o sexual. Pero también, cada parte que no debe ser vista por la sociedad, cada parte reprobada es tomada como la otra vereda, lo diferente. Es desde el margen donde los cuerpos disidentes e ven obligados a reprimir la imagen, a borrar cada huella que deje ver su pasar, su penuria.



Lemebel, P, (1989). *Hospital del trabajador*. Performance.

Siendo este contexto el detonante en el que Lemebel propone usar su propio cuerpo como medio artístico y de activismo político, en donde la imagen corporal representa una lucha reivindicatoria para los sujetos marginales. De esta manera, plantear la desconstrucción normativa sobre los cuerpos, redefiniendo las categorías históricas, precisamente en un momento en que el cuerpo estaba prohibido, donde todas las posibilidades reflexivas se encontraban censuradas. Siendo el motivo por el cual Lemebel elige el cuerpo, ya que logra entenderlo no sólo como un espacio en el que se manifiesta la experiencia y existencia individual, sino que también, como uno de los lugares base sobre el que se estructura la configuración social, donde su cuerpo deja de pertenecer a la individualidad de la dolencia y representa la herida de un sector, de un colectivo. Siendo este último punto fundamental para mi propia visión sobre el cuerpo y la representación de este, dónde encontrarme con un grupo que presenta la misma dolencia es un punto de inflexión respecto a mi visión de obra, por lo que, en el colectivo, encuentro un refugio para visibilizar y sanar la herida íntima.

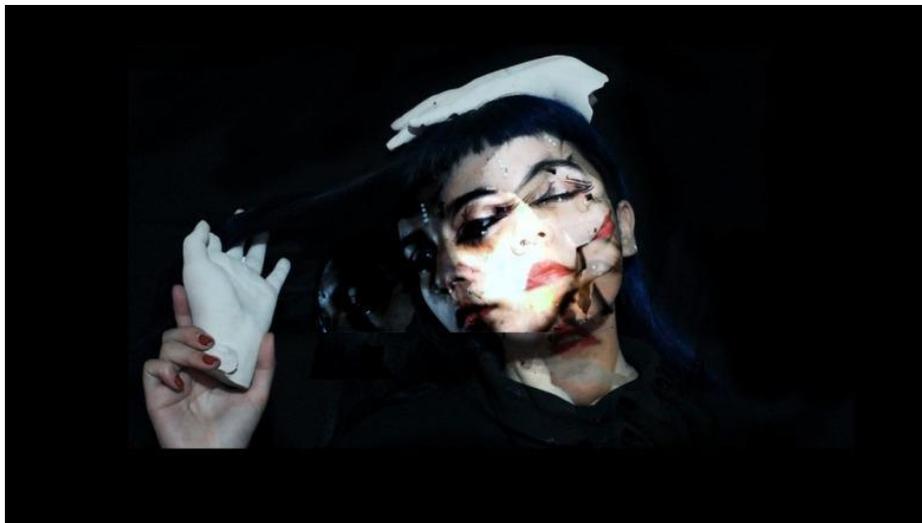
Exponer su cuerpo es a la vez exponer la diferencia, y este gesto en sí problematiza la construcción performativa de los cuerpos normados. (Veléz, 2019). De esta forma, yo

creo que el cuerpo se desprende de la consideración de su materialidad física como asidero individual y se entrega como un cuerpo social, que habitualmente es determinado por la estructura, pero esta vez se presenta transformado, travestido. Es así “Un cuerpo clandestino que transfigura los lenguajes a propósito de ser considerado(s) como partes de una cultura periférica y, por consecuencia, vinculados a una cultura hegemónica.” (Freire, 2016, p.144) El cuerpo disidente, el cuerpo que no responde a la configuración binaria (ya sea en términos de género o e orientación sexual), se presenta en sí mismo como una intervención, como una performance.

MÁSCARA COMO PRETEXTO

2.1 Antecedentes

Repito ciertos patrones obsesivos, comienzo por mirar mi rostro, mirar mi cuerpo sin lograr obtener una visión real, dudo de cada reflejo y cada imagen que pueda obtener, aferrándome a la idea de presenciar un rostro real, pero cómo confiar en lo que estoy viendo si nunca he podido hacerlo sin el lente de la dismorfia, sin sentir que cada parte que veo podría ser cuestionada y modificada para ser corregida. Manifestar mis pensamientos a través de otros cuerpos o de un sentimiento que pueda ser compartido, me ha permitido entregar una parte de mí con resguardo, utilizando una máscara para guardar distancia de quien observa y de esta forma poder indagar en otros cuerpos, en mi interior y en el de otras.



Innä, (2022), *Astenia*, fotomontaje.

La superposición de mi rostro como máscara para protegerme, cuidando mi propia imagen, resguarda una parte de mí atrapada por aspectos patológicos, por lo que el surrealismo y el fotomontaje, que me permiten alterar, superponer, modificar con la

intensión de esconder partes de mí, han sido importantes al momento de cuidar la mente y el cuerpo, ya que, incluso tanto como la carne, lo más emocional se refleja en corporalidad. La máscara como medio de autocuidado, siendo mi rostro la parte más reveladoras de sentires, la máscara pone un velo a la emocionalidad transmitida, al menos intenta apaciguar los aspectos emocionales que pudiera manifestar.

Parte de entender la colectividad, como mencionaba anteriormente respecto a la obra de Pedro Lemebel, es también adentrarme en mis propias heridas, lo cual ha abierto puertas a distintas profundidades para recorrer, por lo que a medida que atravieso este camino he decidido aferrarme a lo femenino y estudiar el comportamiento, la vulnerabilidad y la condena que le acompaña estructuralmente en nuestra sociedad, lugares de los que también soy parte. Para ello es necesario remontarme a algunos de los primeros momentos en los que abordé a través de obras, lo controversial en la belleza canónica femenina.

Desde distintas perspectivas fui acercándome a los cuestionamientos sobre la identidad y la mediatización de la imagen, una de ellas fue a través de la problematización de la belleza, y cómo esta se vincula con lo digital y los medios de comunicación. Este trabajo titulado Para ser bellas hay que ver estrellas, pero ¿Qué es la belleza? Consistió en un fotomontaje que intenta reflexionar sobre los cánones de belleza, problematizando en qué momento comienzan a imponerse en la identidad y el cuerpo de las individuos.

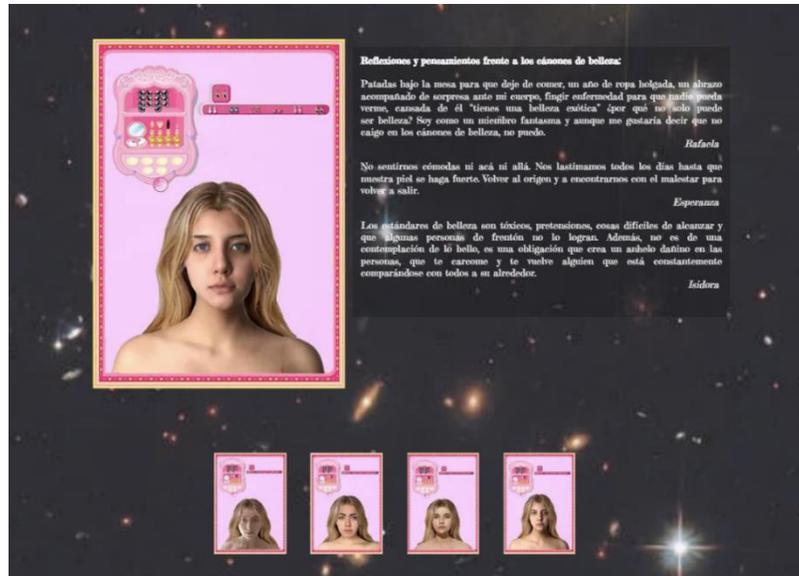
La propuesta radicó en realizar modificaciones corporales a retratos. Estas modificaciones se realizaron en base al patrón que más se repite en los juegos infantiles que se encuentran en línea, investigando específicamente juegos de belleza. Parte importante de las reflexiones desprendidas desde el trabajo, se relacionaban con entender cómo los cuerpos femeninos son cuestionados y delimitados desde la primera etapa de vida; en la familia, en la escuela y en los medios de comunicación, lugares donde nos encontramos con comentarios sobre cómo debemos ser, qué es lo aceptado, cuáles son las características que

debemos tener para ser bellas. Desde la infancia no aprendemos a ser nosotras mismas, aprendemos a ser sujetas, a ser individuales delimitadas.

Uno de los principales lugares de determinación es nuestra infancia, nuestros aprendizajes están llenos de violencia simbólica. Ninguno de los juicios que se hacen son ingenuos, todos movilizan discursos, incluso los juegos infantiles en donde si bien la intención no se aleja de brindar un momento de diversión, ¿realmente es sólo entretenimiento lo que brindan? En ellos encontramos una clara distinción de género, el contenido femenino se ve acaparado por contenido relacionado a la idea de belleza, y así volvemos al círculo vicioso en donde lo que encontremos bello responde y seguirá respondiendo al discurso, y el discurso que tenemos es siempre el hegemónico.

Enfrentó el proceso y obra, comenzando por generar modificaciones a cuatro retratos de mujeres de características diversas, incluyendo un autorretrato. Cada una fue presentada con el rostro descubierto, sin maquillaje y ocultado su cabello, tal como aparecen los personajes al comienzo de los juegos encontrados en la web. Posteriormente seleccioné imágenes de cabello, ojos y boca que cumplen con el canon más repetido dentro de los juegos, y realicé los cambios por medio de fotomontaje a través de Photoshop.

De esta manera intenté manifestar la unidad de todos los rostros como la representación de la pérdida de identidad, donde las individuales fueron despojadas de sus características particulares, para acercarse a lo que realmente es visto y valorado dentro de la sociedad patriarcal: la belleza canónica.



Innä, (2020), *Para ser bellas hay que ver estrellas, pero ¿Qué es la belleza?*, fotomontaje.

Siempre me ha interesado entender de dónde viene la belleza, que parámetros la definen y por qué. Desde muy temprana edad la idea de belleza me ha incomodado, aun sin entender qué es lo que me molestaba, siempre, al ver los cuerpos idealizados que se mostraban en programas de televisión, revistas, libros o incluso en los comentarios reiterados del entorno familiar, me hacían sentir incómoda. La representación de esos cuerpos no correspondía con el mío, ni con el de ninguna de las mujeres que conocía o me rodeaban.

Con el paso del tiempo, los cuestionamientos acerca de qué es la belleza o qué es lo que pienso de ella, son interrogantes que no me han abandonado, sin obtener nunca una respuesta concreta. Pienso que la belleza no es objetiva, no es posible que exista un estándar, y que el que existe, siempre está predeterminado o determinado, así como también, los juicios o comentarios que hacemos en torno a la belleza no son ingenuos. Siempre hay algo detrás. Siempre hay un discurso implícito.

Sin embargo, yo también identifiqué la belleza, lo que es difícil y ha generado un conflicto sobre mi propia percepción de lo que es bello. Puedo ejercer juicios de valor sobre aquello que me gusta, pero desde dónde realizó este juicio, si no puedo ni quiero confiar en los cánones y sé que yo también los he integrado con el transcurso del tiempo.

Así mismo, cómo lo estoy haciendo. La belleza es algo que se ha problematizado ya por muchas y muchos autores a lo largo de la historia, por ejemplo, Naomi Wolf (1991) dice que “el mito de la belleza no habla para nada de las mujeres. Habla de las instituciones de los hombres y de su poder institucional” (p.218). Es justo esto lo que he intentado mostrar. Y la autora tiene más reflexiones, que se acercan a dar más información de dónde viene esta idea de belleza. Cómo recopila Montaña: “En la obra, El mito de la Belleza, Wolf señala que en la cibercultura los sistemas digitales han creado modelos de belleza posthumanos, “morfos”, que hacen que el imaginario de la mujer se desplace cada vez más hacia una realidad virtual patológica.” (Montaña 2001 p.386)

LO QUE ES Y LO QUE PUDO HABER SIDO UN CUERPO

3.1 Duplicando cuerpos vivos

Este trabajo surge de un lugar muy personal, y a la vez muy colectivo. Mirarse no es de por sí necesariamente un acto difícil, pero mirarse siendo mujer siempre lo es de alguna forma. El rostro es una parte importante del cuerpo, es donde habita la individualidad de cada sujeto (en occidente al menos). Pero este rostro, el rostro real, no se condice con el rostro mediático, lo que genera tensiones y violencias. El rostro femenino siempre ha sido expuesto desde la representación, que suele ser nada menos que un hombre exponiendo el rostro (y el cuerpo) de una mujer, reflejando su propia percepción y negando la voz de quien porta ese rostro. Es en estas tensiones donde se consolida lo colectivo.

La historia del nacimiento de la perspectiva cuenta de qué modo el ojo se fue enseñoreando del mundo. En el universo envuelto en la mirada de Dios, único dueño y poseedor, el hombre privatiza una parte de lo visible. El campo de visión pasa a ser terreno de su propiedad. (Wajcman, 2010, p.53)

El universo envuelto en la mirada, en donde el cuerpo femenino se ha encontrado en estado de alerta debido a la dominación masculina, cada uno de nuestros cuerpos ha sido puesto en vigilancia. Siendo esta la razón por la cual me interesa recrear la acción y entregarla a un espectador, pensando siempre en tensionar la mirada de los cuerpos, quién mira, quién espera ser visto, quién completa el círculo.

Para lograr esto he decidido trabajar con la representación de diversos rostros femeninos en una obra modular. Primero se parte con un molde en alginato de la cara, el cual se cubre con vendas de yeso creando un contra molde que entrega rigidez y soporte al primero, ayudando a que la copia que contiene el calco detallado de la piel también

contenga la forma volumétrica del rostro (figura 3), así posteriormente ser llenado con yeso (figura 4). Durante este proceso es fundamental dar un cuidado al cuerpo con el que se está trabajando, el impacto del encierro o la temperatura del material puede ser grande, por lo que el trato debe ser suave y delicado, con el contacto del rostro, lo cual ha sido primordial a la hora de trabajar con cada una de las participantes.

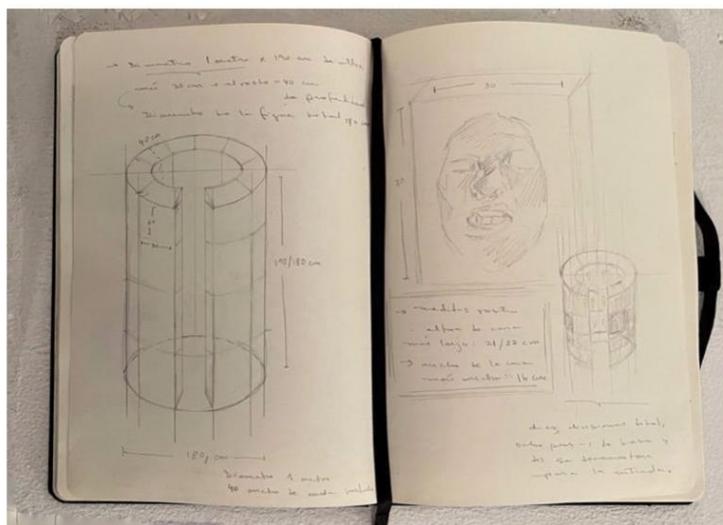
Cada etapa del proceso es cuidada, debido a que cada una de las mujeres que participan de la obra, pueden tener alguna aprehensión respecto a su rostro o a las sensaciones matéricas dentro del proceso, lo que se fue manifestando conforme el proyecto avanzaba. En un comienzo no estaba contemplado hacer una selección de quienes participaban, el único requisito era considerarse a una misma como mujer. Por lo que, de manera exenta, comencé a trabajar con las mujeres que me rodearan, siendo parte fundamental visibilizar a personas con las que convivo, por lo que inicié el proyecto con mis compañeras de taller, todas inmersas en el mundo del arte y con quienes mantengo un vínculo de amistad profundo. Esto permitió que la entrega del cuerpo fuese un poco más fluida en comparación con quienes no existe relación.

Pienso que, sin darme cuenta de estos dos factores, fui delimitando a las participantes. Acercarme a cuerpos de mujeres con quien tenía menos relación o que ellas no estuvieran vinculadas al arte, me puso en tensión. Me atemorizaba (aún lo hace) transgredir algún tipo de sensibilidad en el cuerpo vivo, que la máscara generará angustia o ansiedad, debido a las cualidades claustrofóbicas que pueda albergar. No tener las habilidades de contención necesarias para con el cuerpo que se ve encerrado en una materia fría y sobre todo desconocida para la gran mayoría (al menos desde esa posición).

Entender mis propias aprensiones fue facilitando el avance del proyecto, aprender a acercarme a otros cuerpos me hizo ir cuidando cada vez más a quien compartía una parte de su cuerpo conmigo. Por lo que la conversación previa, las advertencias basadas en las experiencias de otras con el proyecto, me ayudaron a acercarme de mejor manera a cada

una antes de iniciar la acción del moldaje. Dar tiempos y pausas a cada una para empezar y cerrar el espacio fue muy importante, ya que el molde es solo la primera parte de esta acción, luego llenarlo y obtener el positivo de sus rostros para que ellas mismas puedan verse, es un tiempo de diversas sensaciones y sentires.

Lo que le sigue a la realización del molde de alginato es posicionar el positivo en yeso el cual pasa a formar parte de otro molde (fabricado con metal, madera y greda) que tiene una forma de trapecio irregular, debido a que la cara frontal y trasera son curvas, forma que se corresponde con el fragmento que ocuparía si un círculo (o un cilindro) se dividiese en diez partes. De este nuevo molde se saca la pieza final que conformaría un módulo. La obra se compone de cuarenta y ocho módulos en total, de tal forma que puedan disponerse uno sobre y al lado de otro, formando columnas subsecuentes que a su vez configuran un semi cilindro a gran escala.



Innä, (2022) *Registro I*, fotografía

Mi interés se ve ceñido a la explosión de los cuerpos mediante una huella, una copia o un indicio de lo que es o pudo ser un cuerpo, por lo que el acto de transgredir la representación de un rostro (en el yeso), persigue el objetivo de visibilizar, pero también de confrontar la mediatización de los cuerpos, por la mirada del otro. Confrontar la violencia que se esconde en los supuestos aprendizajes que enmarcan una distinción de género, discursos que configuran y modifican la autopercepción. Por lo que, presentar a cada una en un módulo individual -tanto en las modificaciones como la copia exacta de sus rostros- busca darle espacio a la unidad de cada individuo dentro de la obra colectiva. Es en la unidad donde se comienza a satisfacer mi inquietud, darle un espacio a cada mujer y evidenciarla. Al tener las copias de sus rostros, repetirlas, modificarlas y volviendo al cuerpo real para que comiencen a aparecer las deformaciones, volviéndose así identidades que se alteran por un proceso físico de la materia que busca representarlas.

Al ser piezas realizadas en moldes de alginato, el soporte es débil y maleable. Al retirar el contra molde (que da rigidez y sustento) después del primer vaciado la reproducción pierde la exactitud de la forma, modificando el volumen y las dimensiones hasta romperse. Es en las imperfecciones de las copias donde me interesa exponer la represión de los cuerpos que han sido puestos en el margen. La violencia simbólica ha moldeado la imagen de los cuerpos femeninos, eliminado de las representaciones todo aquello que no calza con la hegemonía, todo lo que incomoda y contradice a una sociedad homogeneizadora, tal como plantea Rossana: “Los poderes públicos crean una imagen negativa de estos seres y la colectividad interioriza esta imagen haciendo parecer la exclusión como un proceso normal y necesario” (Reyes, 2018, Pág. 14),

Es por esto que traer las copias que podrían ser perfectamente un error, tanto estético como en el desarrollo técnico propio del oficio, provocan una tensión con respecto a la imagen canónica del cuerpo, capitalizando productos y modificaciones para que las masas puedan copiar este patrón. Me interesa llevar estas modificaciones al otro extremo, en donde los rostros comienzan a tener alteraciones alejándose de lo estético y lo aceptado.

Esto se relaciona con el motivo por el cual he decidido utilizar el yeso como el material de esta obra, siendo para mí un material noble que permite acercarme mediante prueba y error a aquellas copias de lo que deseo. Utilizar un molde para copiar una extremidad o generar la multiplicación de esta, me posibilita encontrar imperfecciones debido a su preparación o al trabajo posterior. Una vez seca la pieza puede ser trabajada, modificada o dañada a pesar de la firmeza que entrega, pero también a la liviandad y fragilidad. Es importante para mí representar estos cuerpos en un material que pueda ser modificado, que sea sólido pero que mantenga una debilidad, que no prevalezca la rigidez como en el metal o la madera, si no que, pese a la dureza, siga siendo un material frágil.

Desde esta fragilidad es que me veo enlazada al yeso. Así como desde un proceso físico y matérico cada una de las participantes se vio expuesta bajo una máscara, que posteriormente visibiliza su rostro a través de las copias, yo también fui parte de ello al entregar mi cuerpo por completo al proyecto, y es en el yeso donde puedo dar cuenta de ello.

Al ser un proceso de molde y vaciado, el trabajo es repetitivo y mecánico, lograr cuarenta y ocho piezas por medio de cuatro moldes, requirió muchos meses de trabajo en una misma acción. Mediante pruebas, errores o torpezas fui aprendiendo la entrega que necesitaba poner al servicio del proyecto. Entender sonidos, temperaturas, texturas y pesos. Al ser mi primer trabajo a gran escala, cometí muchas faltas hasta aprender a maniobrar las cantidades, los tiempos y los márgenes de error a considerar.

Es en el yeso donde cada huella o alteración matérica queda registrada: grietas, terquedades, movimientos bruscos; pero también el cuidado, la paciencia, el tiempo y el peso quedan plasmadas en cada pieza



Innä, (2022) *Registro II*, fotografia



Innä, (2022) *Registro III*, fotografia



Innä, (2022) *Registro IV*, fotografia

3.2 Cuerpo en reposo

Como ya he mencionado, al estar trabajando con cuerpos cada parte del proceso mantiene una cercanía con cada una de las participantes, desde el proceso de realización de molde hasta la copia expuesta en las torres. Al ser un calco de su rostro, es posible percibir el sentir de la representación, donde cada una pasa por un proceso interno al momento de someterse al molde. En algunas copias se refleja la incomodidad frente al material o al encierro, ya que no es simple el acto de cubrir completamente un rostro. Al hacerlo se inhabilitan los sentidos, aunque sea por pocos minutos, se agudiza el oído y el olfato debido a la pérdida de visión, mientras que el tacto pareciese no existir debido al estado de quietud del cuerpo.

El respeto por el cuerpo de otra se vuelve primordial, no sólo por las características del proceso, si no que más aún, por la vulneración sistemática que sufren los cuerpos femeninos. El encuentro con un cuerpo que se inhabilita para visibilizarse es un acto que considero muy fuerte, debido a que bajo el molde hay un cuerpo vivo, un cuerpo expuesto, confiando y entregando por unos minutos.

El tiempo se altera dentro del encierro de la máscara, por lo que es necesario dar y respetar un espacio de encuentro con los temores e inseguridad. Es debido a ello que el lugar de trabajo debe ser un espacio cómodo y seguro, en donde si no existe un vínculo con la mujer que decide participar, es necesario contener y generar cercanía, así una vez dentro del proceso pueda soportar y desprenderse del control de sus acciones.

Es solo después de terminar el proceso físico de hacer el molde (que a su vez es un proceso psicoemocional para cada mujer) que el rostro deja de pertenecer a un cuerpo, el rostro queda aislado de la sujeta, pero persiste fervientemente en mostrar lo que sintieron. En el molde reside la representación de un sentir profundo, encontrarse con ellas mismas en un corto periodo de tiempo, sometidas, incómodas, expuestas. Es en estos momentos de

exposición en los cuales, tanto en el corazón como en la piel, tanto en la boca como en los oídos se hacen presentes sus identidades, que son únicas, pero parte de una colectividad.

La gente que ha visto mi trabajo no ha podido evitar sentir una relación entre las piezas y las lápidas de un cementerio. Lo que nos lleva también a hacer la relación implícita entre mi obra y las máscaras mortuorias. Es precisamente el acto de sentir y estar vivas que llama profundamente la atención, y me hace pensar sobre el encuentro de las participantes con la mimesis rigurosa de su rostro. “Las máscaras mortuorias son sin duda unas piezas de gran potencia visual ya que nos muestran el rostro real, incontestable, de la muerte. (...) la ausencia total de una mirada. (1642-1727) [p. 91]”. (Benkard, 2013, p.17)

Efectivamente una dimensión de mi propuesta es la inmortalización de una subjetividad. La inmortalización se define como eternidad, y no hay nada más eterno para los humanos que la muerte. Lo cierto es que la representación, el rostro mediático, no es sólo un problema en el mundo de lo simbólico y tiene consecuencias en el mundo real, la muerte es una de ellas. El sistema simbólico también organiza una violencia, y tal como el rostro mediático, está dirigida a oprimir a un sector de la sociedad: las mujeres.

3.3 Bajo la máscara

Visibilizar la imagen de mujeres y buscar la representación a través de la copia más fidedigna fue fundamental, pero al estar trabajando con un cuerpo vivo la relación que existe con la propia imagen es diferente, cada una de estas copias tiene voz, cada una puede observarse, puede sentirse, puede verse. Teniendo esto en consideración es que fue importante para mí rescatar sus experiencias. Tiempo después de la realización del molde, les pregunté a ocho de las cuarenta mujeres si podían entregarme un testimonio de la experiencia en el formato que fuera más cómodo para ellas expresarse. Respetando la vulnerabilidad de entregar un testimonio que podría exponer alguna de sus profundidades o espacios más íntimos.

Es nuevamente en estos relatos donde se manifiesta el colectivo, debido a que muchas de sus experiencias comparten similitudes dentro de los sentires, la contención, la angustia, la temperatura del material, el miedo a fallar, la filtración del material en sus comisuras o/y encontrar la calma, son algunos de los fenómenos que ocurren en cada una de ellas durante la experiencia.

Catalina

Inesperada es la primera palabra que se me viene a la cabeza cuando me preguntan cómo fue sacarle molde a mi rostro. Fue todo muy rápido, entre no saber dónde exactamente colocarnos en el taller para que todo sea más limpio y fácil, fue cosa de acostarme en uno de los grandes mesones y dejar de ver en un abrir y cerrar de ojos. Yo sufro de crisis de pánico en lugares muy cerrados o también muy abiertos, es por esto mismo que no sabía cómo iba a reaccionar cuando ya estuviera con el alginato en la cara, sin poder moverme ni ver nada. Menos mal estaba cerca Christine, quien fue la primera en tomarme la mano ya que sabía desde antes como me podía llegar a sentir. Su compañía fue muy importante ya que la verdad, sin su presencia y el tacto de su mano fría y pequeña con la mía, me podría haber perdido en todos mis pensamientos de angustia. Fue fundamental estar acompañada tanto por profes como por compañeres para que todo fuera más amable y el tiempo pasara más rápido. El alginato tenía una textura densa y fría sobre mi piel, no logré ni prepararme ya que Caro al tiro colocó gran cantidad sobre mi rostro. El olor me era familiar ya que gran parte de mi vida lo he pasado en el dentista, pero nunca había vivido una experiencia así. Me había colocado vaselina en los pelos de mi cara para que no se salieran, y si bien no se salieron, el delineado de mis ojos quedó impregnado en el molde.

Sacarme un molde de mi cara sabía que iba a ser difícil, por el tema de mi agorafobia y también porque no me gusta mi rostro, pero quería mucho reconocer el desafío de desdoblamiento y observarme como me ven los demás. Fue difícil y sigue siendo difícil verme en el trabajo de Inna, no me gustan mis facciones, para mí son deformes, mi mentón es muy saliente y mi nariz es grande. Pero es parte de los procesos artísticos reconocerse a través de una obra ya sea propia o ajena. No quiero que el poco cariño que le tengo a mi rostro sea un impedimento para seguir creando en soledad y también en conjunto.

Josefa

Qué pasaba conmigo y en mí cuando tenía la máscara y el alginato en mi rostro

La presión blanca y fría como la roca penetraron todos mis poros, me prometí a mí misma: no debo moverme, no debo hablar, debo tener cuidado con que la crema espesa y blanquecina entre a mis ojos. Me sorprende el olor a menta, eucalipto, como la de esas gomitas con azúcar que me compraba mi abuela en las micros que suben y bajan por Irarrazabal. Pensaba en la desesperación y la oscuridad, pero encontré paz. Encontré soledad. Me encontré a mí misma sosteniendo una pared.

Que pasó conmigo al tener mi rostro

¡Mi cara es gigante!

¿Esa es mi nariz?

¡Mis labios son gigantes! Y quedó un poco chueco.

Mis poros quedan ilustrados en la dura maqueta de mi cara.

Nunca pensé tener mi rostro en mis manos.

Quiero pensar que esa no soy yo porque me asusta pensar en el desmantelamiento de mis secretos más íntimos.

Javiera

Cuando estaba abajo del alginato, siento que se separa en dos etapas. Al principio estaba muy confiada no me imaginé cómo iba hacer interactuar con el material ni nada, de hecho, cuando me pusiste la sustancia, que era muy fría al tacto, en los ojos no sentí nada, ni una preocupación, ni cuando estaba en mis pómulos. Pensaba para mis adentros: oye lo estoy haciendo super bien, porque la Inna me advirtió que en general a la gente le había complicado no ver.

Pero igual sentí como una impresión muy grande cuando la boca estuvo cubierta, una preocupación genuina, no sabría explicar por qué, pero la obligación de mantener los labios sellados y con una textura tan viscosa, con una temperatura tan fría en un lugar que supongo que lo siento más íntimo que los ojos, fue como muy extraño y se me quitó toda la chacota. Me concentré en dar cara y servir para la experiencia.

Después recuerdo que me di cuenta que no había cerrado con demasiada fuerza los ojos, entonces me entró un poco de alginato, como sea que se llama la sustancia, en el ojo entonces igual me estuve pasando rollos todo el rato mientras estaba bajo el alginato, como si me iba a pasar algo en el ojo, aunque el dolor era bastante mínimo, o la molestia en verdad, pero sentía preocupación de que me fuera hacer algo de manera permanente, secarme el ojito y bueno eso fueron mis sensaciones más o menos corporales mientras estuve bajo el alginato, de hecho creo que fue tan importante como perder esa capacidad de comunicarme que igual le pedí al nacho (su pareja) que me diera la mano y también pedí escribir en el proceso que habrán sido diez o quince minutos, para avisar lo de los ojos y avisar que estaba bien.

Sobre ver mi cara no significó un problema, ni tampoco una iluminación, encontré que fue bonito no más, ver mis labios, ver mi nariz, ver mis cejas, mis ojos, los cachetes de la cara. Sentí que esa que estaba ahí no era totalmente yo, pero que era suficientemente yo y fue, siento que fue bonito verse de otra manera.

María Jesús

*Mirando con distancia esta experiencia del molde, lo de la máscara, pienso que lo primero que se me viene la cabeza es que en algún momento sentí que podría haber experimentado una sensación claustrofóbica, a pesar de que no lo soy, pero tenía que ver con esto de estar durante un tiempo en una quietud y además de este estado, influía mucho el espacio, era estar en un espacio muy cerrado, donde el material está directamente en contacto con la piel. Era como una suerte de **prisión del cuerpo mismo**, en este caso del rostro. Esto es el primer recuerdo que viene a mi cabeza, pero por otro lado también pienso que el gesto de cubrir el rostro con este material tenía unos contrastes bien interesantes, por un lado había la sensación de lo frío que es el alginato, el rostro sintiéndolo sin ni una distancia y por otro lado el contraste de la calidez con la que se aplicaba este material sobre el rostro, considerando que de acuerdo a las instrucciones precisas a la realización del molde, donde debía ser rápida su aplicación, tenía una delicadeza que venía por parte de inna, que era obviamente tener cuidado con que el material no entrara en la nariz, había un cuidado por el otro que se contrastaba con el frío del material mismo, cosa que encuentro muy hermosa.*

A modo de reflexión posterior al molde y ya conociendo el proceso del trabajo me hace pensar directamente en las posibilidades de lectura, en la pieza conformada por las caras, donde te miran y por un lado te agobian porque te encierran, pero por otro lado hay una manipulación del material que implica un cariño, que al final son estímulos son tan distintos que te hacen si o si generar un pensamiento entorno a eso, puede ser en torno a uno al otro o a los dos.

Montserrat

El primer contacto con el alginato fue de golpe, una sensación fría y super inesperada, por lo que recuerdo que mi primera sensación al momento en que me cubrieron la cara fue de angustia, la intente controlar porque quería que funcionara todo bien, mantener lo mejor posible la cara.

De lo que recuerdo también al momento de tener todo el rostro cubierto y pasando la sensación del shock me tranquilice, se fue desvaneciendo. Entendiendo que el momento de impacto paso, podía estar en calma, parte de volver a la calma es la delicadez con la que se trató el cuerpo, me ayudaba a que todo el proceso fuese más calmo, llegando a un punto en el que todo se empezó a sentir entretenido el ambiente en el que estaba era muy grato y me tranquilizaba mucho, pese a no poder hablar ni moverme, escuchar lo que ocurría me mantenía de alguna manera activa.

Al verme por primera vez, me llamó mucho la atención la calidad de detalles de mi rostro, fue shockeante, porque me reconocía como un ajeno, fue tener la posibilidad de verme desde otro punto de vista, desde la distancia es difícil, para mí fue muy difícil. En mi rostro hay partes que generan inseguridades en mí, ponerme frente a frente conmigo misma fue muy duro. Verme en una pieza blanca, ver mi rostro con un color plano, lo que hacía que estar partes resaltaran aún más. Aunque sé que es mi cara y teniendo la característica única de ser la única copia con ojos abiertos, me cuesta demasiado reconocermé, sé que está mi cara ahí, pero se me hace muy difícil, sé que soy yo, porque no hay otra así, si no tuviese abiertos me costaría aún más.

Verte desde un vacío

Ivania

Recuerdo que la primera vez estaba un poco nerviosa, pero a la vez emocionada. Cuando sentí el alginato en mi cara me asusté un poco, no sabía que era tan helado y me sorprendí, pero luego me relajé y dejé que Innä cubriera mi rostro. Al tener mi cara completamente relajada en un punto pude sentir cómo el alginato se iba metiendo en la comisura de mi labio, no sabía si eso tenía que pasar así que hice fuerza y volví a juntar mis labios. Durante todo el proceso Innä me iba hablando y diciendo cosas que me parecían chistosas y me hacían reír, pero me había dicho que no debía moverme entonces trataba de reírme para dentro, como no podía hablar la dinámica era Innä hablando y yo tratando de no reírme, pero fallando en el intento.

Rayen

La experiencia me pareció bastante particular, curiosa, fue bacán, en ni un momento fue muy invasivo o molesto, me sentía muy entregada. Quizás, tú me dijiste que estaba como tiesa, pero en verdad no me sentía como, solo trataba de no moverme. El tacto en la carita, el material, en el rostro fue particular, es toda una experiencia.

Después ver el resultado fue igual como impresionante, fue fuerte, cuesta reconocerse a uno mismo a través de la imagen que uno plasma en la máscara, a mí me pasó que me acordé de mi mamá, creí que mi rostro se parecía mucho al de ella. Verse desde otra perspectiva, como con los ojos cerrados, uno nunca se ve con los ojos cerrados, entonces eso lo hace curiosa la sensación, no recuerdo haber sentido una sensación así antes. Fue una bonita experiencia, es bonito que tu rostro sea parte de una obra, de un todo y que haya muchos otros rostros

Gabriela

Fue una experiencia novedosa, nunca me habían hecho una máscara, la sensación muy rica, se sentía fresquito en la cara y nervios igual de no embarrarla, ganas de reír, pero no poder hacerlo o de hablar. Tenía mucho miedo de abrir los ojos sin querer, menos mal no lo hice.

La primera impresión al verse es un poco extraña, es como: así me veo, sentirlo raro, pero después de unos segundos aceptar que así te ven otros, es como lindo, porque te ves de una manera que quizás nunca te habías visto. También para mí fue un poco chistoso darme cuenta que arrugue los ojos, igual, tanto que intenté no moverme e igual lo estropeé un poquito o no sé si estropearlo pero no era una cara relajada, que tal vez sea muy propia de mi ansiedad.

CONCLUSIÓN

Reflexionando sobre los límites que enmarcan el cuerpo femenino, y cómo los elementos culturales siguen reproduciendo y avalando la violencia de género implantada por el patriarcado desde la antigüedad, creo que es de vital importancia seguir cuestionando y buscando un lugar para reconstruir una memoria colectiva sobre las mujeres.

Durante todo el proceso que trabajé en este proyecto, adentrarme a mis propias penurias fue fundamental, entregar cuestionamientos y quiebres desde lo físico y lo emocional me ayudó a ceder a las ideas y que el material me permitiera crear, probar, rescatar los errores hasta enraizar un proyecto final. Si bien la terquedad es algo que me acompaña, adentrarme a una obra de gran escala me obligó a soltar, a dar espacio a calces y medidas exactas para el buen funcionamiento de las piezas. Estos espacios de los que siempre me mantuve alejada por la falta de paciencia, ahora me ayudan a levantar mis sentires, permitiéndome mostrar aquellas supuestas faltas en los cuerpos, los mismos errores que tuve que omitir.

Mi obra trata de visibilizar desde distintas dimensiones interpretativas aquello que oprime y determina los cuerpos, entregarles un espacio, sin sensacionalismos o prejuicios. Entregarle un espacio a cada una de las participantes, entregar una parte de mí, refugiarnos juntas en el colectivo.

Es necesario hablar de ellas, de nosotras, de las que fueron y vendrán, porque no es posible que en pleno siglo XXI las mujeres sigan sin ser vistas, sigamos sin vernos.

BIBLIOGRAFÍA

- Benkard, E. (2013). *Rostros Inmortales*. Una Colección De Máscaras Mortuorias. Sans Soleil Ediciones.
- Bourdieu, P. (1996). *La Dominación Masculina*. Revista De Estudios De Género, La Ventana E-Issn: 2448-7724, (3), 1-95.
- Bourdieu, P. (2000). *La Dominación Masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Corpas, I. V., & García, E. C. (2017). *Nada Que Decir, Sólo Mostrar. Género Y Colonialismo En El Fotomontaje De Hannah Höch*. Boletín De Arte, (38), 179-188.
- De Beauvoir, Simone. (1949). *El Segundo Sexo* Buenos. Aires: Debolsillo (2017).
- Freire, M. (2016). *La Insurrección Del Cuerpo En Dictadura: La Influencia De Diamela Eltit Y Pedro Lemebel*. Revista Historia Autónoma: Revista Multidisciplinar De La Asociación Historia Autónoma.
- Garrido, H. M. (2021). *Gabriela Mistral y su transgresión poética*. QVADRATA. Estudios sobre educación, artes y humanidades, 3(5), 65-74.
- Lamas, M. (2000). *Diferencias De Sexo, Género Y Diferencia Sexual*.

Montaño, L. (2001). *Mujer, Belleza Y Psicopatologatología*. Revista Colombiana De Psiquiatría, 30(4), 383-388.//

Reyes, R. (2018). *Cuerpos Monstruosos Y Escrituras Abyectas, Una Revisión De La Narrativa De Mariana Enríquez Y Samanta Schweblin*. (Tesis de grado), Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile.

Pombo, G. (2019). *La interseccionalidad y el campo disciplinar del trabajo social: Topografías en diálogo. L. Rivero (Comp.) Trabajo Social y feminismos*, 149-176. Colegio de Trabajadores Sociales de la Provincia de Buenos Aires

Vélez, F. (2019). *Estética de la irrupción. Activismo y performance en Las Yeguas del Apocalipsis (Chile 1987-1993)*. ESCENA. Revista de las artes, 92-106.

Wolf, N. (1990). *El Mito De La Belleza*. Impreso.

Wajcman, G. (2011). *El Ojo Absoluto*. Ediciones Manantial.