



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y ARTES**

CARRERA DE ARTES VISUALES

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ARTES VISUALES**

“CARNES PLÁSTICAS”

VICTORIA ALEXANDRA SALAZAR CASTILLO

DIRECTOR: ERNESTO SALAZAR

QUITO, 2024

AGRADECIMIENTOS:

Agradezco sinceramente a todas las personas que me acompañaron durante este proceso: mi familia, amigos y maestros, quienes mostraron interés en mi trabajo y creyeron en él.

Introducción.....	4
1.- Conceptualización.....	1
1.1- Políticas de la mirada	1
1.2 Cuerpos dóciles.....	3
1.3 Resistencia a los cuerpos homogéneos desde la práctica artística.....	7
1.3.1 Referentes desde la práctica escultórica.....	8
1.4 Autorrepresentación como acto disruptivo	11
2.- Metodología: Hallazgos, encuentros y conexiones.....	15
2.1 Testimonios sobre la belleza.....	15
2.2 Reflexiones desde la infancia y apropiación de la estética femenina.	19
2.3 Muñeca:.....	21
2.4 Autorretrato en fragmentos	25
3. Montaje y exhibición.....	34
3.1 Curaduría	34
3.2 Museografía	35
3.3 Caleidoscopio	40
4. Reflexiones finales.....	44

Introducción

Planteo este proyecto como una conversación real sobre la belleza, o al menos tan real como pude hacerla desde mí. Encuentro que hablar desde la vulnerabilidad y desde las problemáticas que me atraviesan es la única manera en la que puedo hacer arte que tenga una resonancia real con otros.

Mi objetivo en este texto no es generar juicios de valor sobre las personas que mantienen una preocupación por la belleza. No considero que yo esté exenta de estos juicios sobre mí misma ni de ser parte de las prácticas disciplinarias que impone la belleza. En este texto se explorará cómo estos conceptos están arraigados en todxs desde la temprana infancia, por lo que realmente no podemos borrarlos, sino reconocerlos como un primer paso para deconstruirlos. Considero que la verdadera solución está en transformarlos desde la creatividad y la expresión.

En este trabajo busco revelar cómo la visualidad no es solo un acto pasivo de observación, sino un campo de lucha donde se negocian y resisten los significados y las representaciones corporales en la sociedad contemporánea.

Carnes Plásticas se sumerge en un viaje introspectivo que explora las conexiones entre la estética personal y la identidad de género. A través de testimonios íntimos y análisis crítico, se examina cómo los estándares de belleza comerciales restringen la autonomía corporal de las mujeres e inscriben el cuerpo femenino en un rol subyugado. También me interesa recopilar mis procesos artísticos reconectando con la memoria para transformar, desde el arte, la relación que mantengo con mi cuerpo y la belleza. Esta no se trata de una obra asociada al movimiento Body Positive, sino un análisis de cómo la belleza moldea la experiencia femenina y sobre las estrategias para resistir estos estándares desde la investigación-creación.

Carnes Plásticas

1.- Conceptualización

1.1- Políticas de la mirada

La mirada existe como un aspecto esencial en la construcción de nuestra identidad. Es una prueba de nuestra existencia; somos vistos, por lo tanto, existimos, pero ser vistos implica ser juzgados. La mirada constituye una relación en la que el observador comprende que su presencia también puede ser objeto de observación, lo que genera ansiedad ante ese juicio. La mirada nos permite descubrir cómo nos percibe otra conciencia. Al ser vistos por otros, compartimos una subjetividad y, por lo tanto, se genera un control sobre nuestra imagen, ya que esta define y asegura nuestra existencia (Lloyd Smith, 2015).

En su obra "El ser y la nada"(1943), Jean-Paul Sartre plantea la noción de que uno se convierte en sujeto cuando piensa sobre sí mismo y es la mirada externa la que nos convierte en objetos. Por nuestra cuenta no es posible percibirnos como objetos ya que es imposible salir de nuestra subjetividad como individuos, nuestra autopercepción proviene de nosotros mismos. Situaciones como las que provoca el espejo nos colocan en una posición en la que nos convertimos en sujeto y objeto simultáneamente; el espejo me convierte en un espectador de mí mismo, generando una paradoja.

Sartre también analiza la interacción de las miradas entre individuos, resaltando que la mirada del otro no solo nos influye de manera individual, sino que también moldea nuestras relaciones sociales y nuestra percepción del mundo en su totalidad.

La mirada del otro se vuelve en un instrumento de poder que puede ser utilizado por aquellos en posiciones de autoridad para regular el comportamiento de una población. Aquellos que poseen el poder de mirar pueden ejercer su autoridad sobre aquellos que son objeto de su escrutinio. La mirada posee un carácter disciplinario que opera como un mecanismo de vigilancia panóptica (Foucault, 1975), en el que los individuos internalizarán las normas y expectativas a las que son sometidos.

La mirada masculina acompaña a la mujer en cada instante. Cada acción tomada contribuye a la percepción de su presencia; es esta presencia la que define cómo es tratada por otros y determina lo que se puede y no puede hacer con ella (Berger, 1972). La imagen que una mujer tiene de sí misma siempre está sujeta a la percepción de otros, es el mundo exterior el que controla su imagen. Desde la infancia, el sistema patriarcal

inculca la práctica de la autovigilancia; el vigilante de una mujer es un hombre, y para adquirir algo de control en el escrutinio constante al que está sometida, debe crear un observador interno que le permita desarrollar su presencia social sin que esta se convierta en una amenaza hacia el hombre. La feminidad se encuentra en constante vigilancia, un constante acto. Cada gesto, postura, o expresión debe ser fabricado para encajar en las rígidas estructuras patriarcales; una mujer no puede deshacerse de su propia imagen. John Berger en su serie de ensayos *Ways of Seeing* explica:

La presencia social de las mujeres se ha desarrollado por su ingenio para vivir bajo tal tutela en un espacio tan limitado. Pero esto ha sido a costa de que el ser de una mujer se divida en dos. Una mujer debe vigilarse continuamente. Está casi constantemente acompañada por su propia imagen de sí misma. Mientras camina por una habitación o mientras llora la muerte de su padre, apenas puede evitar imaginarse a sí misma caminando o llorando. Desde su más tierna infancia, se le ha enseñado y persuadido para que se vigile continuamente. Y así llega a considerar al observador y lo observado dentro de ella como los dos elementos constituyentes, aunque siempre distintos, de su identidad como mujer. (Berger, 1972, pag. 48)

De esta manera la mujer se construye, ante todo para ser una vista, un objeto de visión, por lo que su relación con su cuerpo será siempre una de dominancia y disciplina a los estándares impuestos por las convenciones patriarcales de su época. Esta construcción de cánones que rigen el cuerpo femenino se puede encontrar en la representación que recibe por parte de los regímenes escópicos, como es el caso del cine o la imagen comercial.

Lara Mulvey (1973), teórica feminista estadounidense, menciona en su ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, que dentro del cine existen estructuras formadas por el orden dominante que generan formas de ver y placer en la mirada. Este placer voyerista se encuentra dividido entre los roles de género tradicionales heterosexuales, es decir: hombre activo (observador) / mujer pasiva (observada). La mirada masculina proyecta sus fantasías en el cuerpo femenino, convirtiéndolo en un espectáculo erótico tanto para los personajes dentro de la historia como para el espectador, el cual se asume que es hombre. “*Es para él que las figuras han asumido su desnudez. Pero él, por definición, es un extraño, con su ropa todavía puesta*” (Berger, 1972). La mujer, dentro de la estructura narrativa, no tiene la mayor importancia, es un agente pasivo que detiene el flujo de la narrativa y su relevancia recae en lo que provoca en el protagonista. Para ello la apariencia de la mujer adquiere un rol mayor, su figura se vuelve un objeto de belleza que es representado a través de

la fragmentación de su cuerpo, vía close-ups o desde el encuadre de la cámara, que la vuelve el recipiente directo de la mirada del espectador (Mulvey, 1973).

Las mujeres son miradas y exhibidas simultáneamente, con su apariencia codificada para un fuerte impacto visual y erótico, de modo que se puede decir que connotan ser miradas. Las mujeres exhibidas como objetos sexuales son el leitmotiv del espectáculo erótico: desde las pin-ups hasta el strip-tease, desde Ziegfeld hasta Busby Berkley, ella sostiene la mirada, juega con y significa el deseo masculino. (Mulvey, 1973, pag. 809)

Dentro de esta idea Berger señala que en la tradición del desnudo se evidencia una fragmentación corporal. En la elaboración del canon estético se hace necesario segmentar el cuerpo con el fin de establecer un ideal, lo que muestra una indiferencia hacia quién es la persona retratada, deshumanizando a sus sujetos y tornándolos en objetos de deseo; la desnudez se convierte en un disfraz, una vista placentera, un objeto decorativo. Son cuerpos en exhibición.

1.2 Cuerpos dóciles

Sandra Lee Bartky, en su ensayo "Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power" (1988) toma como punto de partida el concepto de *cuerpos dóciles*. Foucault (1979) emplea este término para describir las estrategias de coerción que inciden en el cuerpo, provocando una fragmentación en cuanto a su temporalidad, espacialidad y movilidad. La producción de cuerpos dóciles demanda una vigilancia constante; en estos dispositivos se requiere un control riguroso del espacio donde se desenvuelven los individuos y la división de sus actividades temporales. Un ejemplo de esta dinámica se puede encontrar en cómo la campana del colegio marca una división que segmenta y regula las actividades del día, y en cómo, en su espacialidad, al estudiante se le corrige constantemente para que adquiera una postura que emule la rigidez de su escritorio. Todo para generar articulaciones entre cuerpo-objeto que inserten al sujeto en un sistema de producción. Estas estrategias de poder forman parte del diseño Panóptico, una estructura carcelaria que, según Foucault, resuena a lo largo de todas las instituciones modernas. El Panóptico busca inducir en el recluso un estado de visibilidad permanente que asegure el funcionamiento automático del poder mediante la internalización de las normas impuestas por un régimen; de esta manera el individuo se vuelve su propio vigilante (Foucault 1979).

No obstante, Bartky cuestiona este concepto y lo traslada a un diálogo sobre género:

Pero Foucault trata el cuerpo como si fuera uno solo, como si las experiencias corporales de hombres y mujeres no difirieran y como si hombres y mujeres tuvieran la misma relación con las instituciones características de la vida moderna. ¿Dónde está el relato de las prácticas disciplinarias que engendran los "cuerpos dóciles" de las mujeres, cuerpos más dóciles que los de los hombres? (Bartky, 1989, pag 27)

Bartky se propone analizar las formas de subyugación del cuerpo femenino por medio de estrategias de control que se evidencian en los cánones de belleza reproducidos mediante la imagen comercial. Es a través de estos modos de representación que se construye el artificio de la feminidad como un logro, en el que la mujer deberá alcanzar el estilo de figura femenina acorde a las obsesiones culturales de su época (Bartky, 1988). Actualmente, la tiranía de la delgadez domina todas las representaciones del cuerpo femenino. Se desprecia cualquier cuerpo que exhiba abundancia, poder o masividad, ya que se espera que una mujer ocupe el menor espacio posible. De esta manera, la silueta ideal se asemeja más a la de una adolescente que a la de una mujer adulta, generando estereotipos irreales a los que la mujer debe aspirar. Para alcanzarlos se requiere completa disciplina de sí misma, bajo una constante vigilancia de impulsos naturales como el hambre, creando una alienación del cuerpo y marcándolo como un enemigo.

El proyecto disciplinario de la feminidad requiere transformaciones corporales tan radicales que es legítimo suponer que su propósito principal es difundir un único mensaje: el cuerpo que la mujer habita es en todos los aspectos, defectuoso e insuficiente. Este mensaje se difunde a través de un bombardeo constante de imágenes que construyen una estética de la feminidad que beneficia estructuras desiguales de género; para demostrarlo Bartky describe un ejemplo:

La naturaleza precisa de los criterios con los que se juzga a las mujeres, no solo la inevitabilidad del juicio en sí mismo, refleja desequilibrios significativos en el poder social de los sexos (...). Una estética de la feminidad, por ejemplo, que exige fragilidad y falta de fuerza muscular, produce cuerpos femeninos que ofrecen poca resistencia al abuso físico. (Bartky 1988, pag 35)

Dentro de esta noción, la autora reflexiona sobre la generalizada restricción de movilidad y espacialidad que experimentan las mujeres. En sus posturas son enseñadas a mantenerse pequeñas y delgadas, tomando el menor espacio posible, su mirada debe mantenerse baja, en sus movimientos debe haber una constricción constante que no la

libre de un erotismo modesto, y en su rostro siempre una sonrisa. Incluso en su lenguaje corporal se demuestra una dinámica de subordinación, el cuerpo femenino no es más que una superficie de ornamento, un objeto de visión, y es bajo el escrutinio de sus gestos que los hombres a su alrededor determinarán qué se puede o no hacer con ella. De esta manera la mujer desarrolla una obsesión por la belleza como un mecanismo de supervivencia a un mundo dominado por hombres, ya que de reusarse al sometimiento de la disciplina corporal que implica la belleza, perderá la protección/patronaje masculino.



Figura 1: Marianne Wex, 1979 Let's Take Back Our Space [Fotografía]
<https://davidcampany.com/marianne-wex-lets-take-back-our-space/>

Aceptar la disciplina corporal femenina implica la adquisición de conocimiento especializado en campos como la cosmética, que utilizan la medicina moderna para legitimar productos que atacan problemas creados por la misma industria. Los productos para cuidar la piel solucionan problemas microscópicos y promueven un escrutinio constante y obsesivo sobre el cuerpo. Rechazando marcas naturales como los poros, las cicatrices, las manchas o el acné. La piel de una mujer no puede mostrar ninguna señal de vida, madurez, carácter o desgaste, hay una prevalencia por una estética homogeneizadora que establece como el canon una dermis lisa, estancada en su juventud temprana sin ninguna marca de tiempo o vida. Inquietantes pieles perfectas, carnes plásticas.

Byung-Chul Han en su libro “La salvación de lo bello” (2015), reflexiona sobre

la estética de lo pulido como la característica identitaria principal de la era de consumo actual. Desde las esculturas de Jeff Koons hasta el diseño liso de los celulares de nueva generación, existe una predominante preferencia por el objeto liso como un sinónimo de perfección. En transiciones suaves y superficies satinadas, el elemento pulido no ofrece ninguna resistencia o quiebre, lo que genera en el espectador una reacción anestésica. Este concepto también es aplicable a la percepción del cuerpo, un ejemplo de ello es la preferencia por la depilación en un cuerpo femenino, el cual le otorga una pulidez pornográfica que se percibe como higiénica (Chul Han, 2015). El cuerpo terso, en su fragmentación y descontextualización característica del primer plano, es despojado de su lenguaje, su interioridad. La belleza priva al cuerpo de su capacidad emancipatoria o provocativa.

Por esta razón, los rituales de belleza adoptan un carácter obsesivo que surge directamente de la sensación de insuficiencia corporal. En este contexto, dispositivos aparentemente inocuos, como el espejo, asumen un rol central. En la fabricación de espejos de mano o de escritorio, equipados con una lupa para examinar los detalles más diminutos del rostro, y en su cualidad portátil, se puede observar cómo este objeto está diseñado para la autovigilancia de la mujer sobre su cuerpo.

Los extensivos rituales requeridos para alcanzar el ideal femenino normativo son desestimados y marcados como un interés trivial, se ridiculiza a la mujer por tomar interés en su apariencia, y se señala la preocupación por su físico como un acto banal; generando una contradicción que añade al estándar inalcanzable. Por ende, el cuerpo femenino se marca con dos pecados ante la mirada externa: vanidad y vergüenza. Dos pecados que moldean y disciplinan la experiencia de ser mujer, induciendo al sujeto a un estado de permanente visibilidad y paranoia.

En su construcción, el cuerpo femenino no es un espacio de libertad. El artificio femenino engendrado por los estándares de belleza comerciales muestra una clara tendencia hacia la restricción, el rechazo, y la subyugación del cuerpo, estableciendo así dinámicas de género desiguales que imponen al cuerpo femenino un estatus subordinado mediante prácticas disciplinarias que deberá adoptar. En su apariencia, en sus gestos o su espacialidad, todo apunta a una relación hostil y vigilante hacia un cuerpo enemigo para encajar en el estándar homogéneo.

1.3 Resistencia a los cuerpos homogéneos desde la práctica artística

Marta Cisneros (2021) en su texto “*Cuerpo como materia y tiempo. Un acto de resistencia desde la práctica escultórica*” cuestiona qué tipo de representaciones de cuerpo son las más difundidas en la sociedad actual. Señala que la publicidad y los medios tienden a promover un ideal de belleza y consumo, mostrando cuerpos sin pasado ni memoria, enfocados únicamente en el presente y el disfrute constante. Reflexiona sobre lo artificial de la representación comercial del cuerpo en la sociedad contemporánea, destacando la desconexión entre la imagen de cuerpos lisos, jóvenes y estáticos que se vende en la cultura de consumo versus la realidad de la condición humana, marcada por el tiempo, la mortalidad y el tránsito. Estas representaciones despojan a los cuerpos de su humanidad y los homogenizan

El cuerpo, nuestro cuerpo, es el lugar donde sucede la vida, es el lugar donde sucede el tiempo, es frontera y lenguaje, es donde sucede nuestra subjetividad. El razonamiento ocurre en el cuerpo, se mezcla con la sangre, con nuestra carne y deja huellas en él. En la práctica escultórica, vinculada con la materia y con el hacer, más que trabajar sobre nuestra imagen, buscamos construir, desde múltiples aspectos, nuestra propia corporalidad en clave de representación, a partir de nuestra condición física, desde nuestro vínculo con el otro, con la memoria, con el placer y el dolor (Cisneros, 2021, pag 39)

La escultura, como práctica artística, se presenta como un medio para construir representaciones de la corporalidad desde diferentes perspectivas y experiencias personales y colectivas. Nos habla de cómo la representación del cuerpo es intrínseca de la condición humana, porque nosotros somos cuerpo, movimiento, memoria y vida. Construir cuerpo en el arte es reafirmar la corporeidad, enfrentándonos con nuestra propia existencia física, generamos vínculos con nuestras representaciones.

Cisneros hace un llamado a resistir la homogeneidad, reivindicando el derecho a la divergencia y a la construcción de la realidad desde una perspectiva más auténtica y completa. Aceptar pasivamente la velocidad del cambio, la supremacía de la imagen y la pérdida de la materialidad del mundo equivaldría a rendirse frente a la esencia humana, negando la importancia del tiempo, del espacio y de la existencia misma.

Quiero abogar por la reconexión con los sentidos más allá de lo visual, en un mundo cada vez más dominado por la fugacidad de las imágenes y la sobreestimulación visual. Sin embargo, como artista no puedo escapar del código de lo visual porque desde ese lenguaje me comunico, entonces me pregunto si es posible representar el sentimiento de lo corpóreo más allá de su apariencia. Busco entender cómo representar

el sentir del cuerpo, representar qué se siente habitar un cuerpo femenino.

1.3.1 Referentes desde la práctica escultórica

Desde su escultura, Hans Bellmer (Katowice 1902-1975) subvierte convenciones de la representación del cuerpo femenino, como la muñeca o el maniquí, para convertirlas en imágenes retorcidas que nos muestran la violencia de la fragmentación del cuerpo como un objeto de consumo hipersexualizado. En su serie “La Poupée” (1936), observamos maniquíes macabros, desmembrados y reconstruidos como torsos sin cabeza, anagramas articulables del cuerpo, en un juego entre lo erótico y lo siniestro, engendros del deseo masculino. Sus muñecas están conformadas por dos conjuntos de caderas, lisas e infantilizadas, colocadas en situaciones inquietantes; son más mujeres-objeto que humanas. A través de su mórbida estructura, Bellmer expone el oscuro y violento fetichismo que permea el subconsciente colectivo.



Figura 2: Hans Bellmer, 1936. Die Puppe. [Escultura] <https://historia-arte.com/obras/die-puppe-la-muneca-de-bellmer>

Se puede establecer un nexo entre la obra de Bellmer y la de su contemporánea Louise Bourgeois (París, 1918-2010). Ambas producciones muestran claras similitudes temáticas: el cuerpo como espacio discursivo a partir de su deformación, la creación de

seres andróginos que generan reflexiones sobre el género, la muerte, el deseo y el trauma. No obstante, Bourgeois demuestra un enfoque mucho más personal, su trabajo reboza vulnerabilidad.

Considero que su obra es un gran ejemplo de la representación del sentimiento de lo corpóreo. Mediante el uso del textil, forma lazos con la crianza femenina, proponiendo nuevas formas de representación alejadas de la sexualización de sus sujetos. Sus cuerpos hechos a retazos y puntadas dolorosas sobre carnes expuestas nos muestran su ternura, su violencia y sus afectos. Son esculturas carnales y dolorosas que nos hablan desde la práctica feminizada del textil como un lugar de enunciación. Su obra combina elementos arquitectónicos y orgánicos para crear espacios que evocan la experiencia humana y el cuerpo como una entidad emocional y psicológica. Las celdas se vuelven espacios introspectivos que reflejan el interior de una psique dolorosamente atrapada en un corpóreo. El trabajo de Bourgeois utiliza la materialidad y la forma para hablar sobre esta dolorosa condición de ser un cuerpo, especialmente el habitar un cuerpo femenino. Utilizando figuras fragmentadas y metáforas visuales reflexiona sobre la condición corpórea de la experiencia humana.

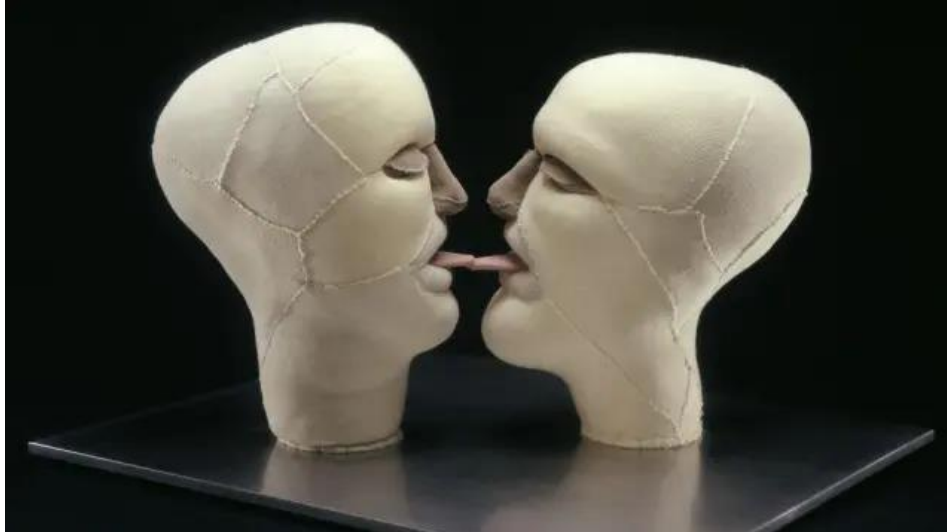


Figura 3: Louise Bourgeois, 2005. Juntos. [Escultura]

<https://revistaestilo.org/louise-bourgeois-together-2005-foto-christopher-burke/>

Como un referente más contemporáneo propongo a Sarah Lucas (Londres –1962), quien nos muestra una nueva perspectiva sobre el deseo, la sexualidad, y la objetivación del cuerpo feminizado desde el humor y la provocación. En sus trabajos a menudo

utiliza objetos cotidianos y materiales encontrados, como medias, frutas, muebles y maniqués, para crear esculturas que evocan la sexualidad y la identidad femenina. Sus esculturas parodian, desde el ready made, la imagen sexualizada del cuerpo femenino ridiculizando a la “mujer-objeto” y la mirada masculina. Su serie “Ace in the Hole” (1998) nos muestra cuatro muñecas lánguidas, desinfladas y de piernas abiertas, atadas a sillas. Apenas son un torso y extremidades, deformaciones cómicas de la representación del deseo masculino, tal vez la antítesis de Bellmer. Esta comparación se extiende a las fotografías en donde se muestran estas muñecas, como es el caso de su serie “Black and White Bunny” (1997) en donde podemos observar similitudes con las situaciones y narrativas inquietantes fotografiadas por Hans Bellmer.



Figura 4: Sarah Lucas, 1998 Ace in the Hole. [Escultura]

https://www.artnet.com/artists/sarah-lucas/ace-in-the-hole-7QBf_td6LhwK3b37N0wfCw2

La obra de Lucas también incluye numerosos autorretratos fotográficos en los que se presenta en postura desafiante. Acciones como comer una banana o posar con las piernas abiertas confrontan concepciones sobre el cuerpo subyugado, restringido y sexualizado. En sus retratos, propone burlarse del observador, entendiéndose como el sujeto observado; por ello, siempre nos devuelve la mirada. Encara al espectador mediante el uso de comedia surreal, usa su cuerpo y objetos fuera de lugar para desafiar convenciones de género.



Figura 5: Sarah Lucas, 1996. Self Portrait with Fried Eggs. [Fotografía]

<https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-animal-and-the-edible-in-sarah-lucas-self-portraits>

La práctica artística, como un medio por naturaleza crítico, nos puede ayudar no solo a cuestionar la imagen comercial, sino a generar estrategias de resistencia que nos devuelvan autonomía sobre nuestros cuerpos y su representación, llevándonos a un espacio de acción, lejano a la actitud lánguida y pasiva que se impone desde la imagen comercial. La creación artística se presenta como una herramienta para representar el tiempo en el espacio transitando el cuerpo. En un contexto dominado por lo visual, resalta la necesidad de crear espacios que fomenten la diversidad y la posibilidad de reconocernos mutuamente, la práctica artística ofrece trazar nuevas formas de conexión y comprensión entre individuos en un mundo que tiende a priorizar la imagen de nuestro cuerpo sobre su experiencia física y sensorial.

1.4 Autorrepresentación como acto disruptivo

El trabajo del autorretrato tiene un valor político, sirve como un lugar de enunciación, una afirmación de identidad y autonomía. Nos permite crear nuevas propuestas sobre formas de mirar el cuerpo, desde representaciones más auténticas, en mayor concordancia con la diversidad y complejidad humana.

Considerando que históricamente la mujer siempre se ha sido representada bajo la mirada de autores masculinos, el autorretrato se vuelve una técnica subversiva que permite crear nuevas narrativas personales. Existe una voluntad por autorretratarse, por

relatar nuestra propia existencia en una búsqueda por una representación anticanónica, que provenga de un lugar más honesto sobre la condición corpórea y desmitifique al cuerpo femenino como objeto de visión (Romero, 2012). El ejercicio de mirarse a uno mismo es también una indagación dentro de las múltiples facetas de la identidad. Nos adentra en esta disonancia que existe entre el yo real y el yo retratado, en el quiebre entre cómo nos percibimos y cómo nos observa el resto. El autorretrato puede servir como un mediador, un espacio de reflexión, tal vez más cercano a la realidad que nuestra propia apariencia.

Doménica Polo en su texto “La mala víctima y la voluntad de mostrar, reinterpretaciones de la mujer con discapacidad a través del autorretrato” (2021) reflexiona sobre las formas de representación que reciben los cuerpos feminizados con discapacidad y plantea la autofiguración como una estrategia de oposición a los regímenes escópicos que moldean una “normalidad”. Para ello propone al cuerpo como un material de producción artística, un espacio de investigación, donde es posible proponer nuevas formas de mirar desde la introspección para llegar a nuevas interpretaciones sobre el ser.

“En este sentido, considero la importancia de reflexionar a partir del propio cuerpo, debido a que este se sitúa como el espacio físico que no elegimos y del cual no podemos desprendernos. Existe de la manera en la que quiere existir. En gran medida, el cuerpo asume varios de los aspectos que nos llevan a ser representados de una forma y a autofigurarnos de otra. Es así, como los espacios del arte tienen la posibilidad de otorgar a los cuerpos los procesos y herramientas necesarias para transformarse, posicionarse y dialogar de manera intensa desde aquellas concepciones que se buscan desaprender” (Polo, 2021, pag 19)

La autora plantea metodologías sobre la observación corporal que la acerquen a nuevas maneras de habitar su cuerpo y mirar su discapacidad. Desde la práctica artística define nuevas formas de relacionarse con su imagen en un acto que desafía las barreras entre lo íntimo y lo público, reafirmando su propia corporalidad fuera de las lógicas restrictivas del deseo masculino. Su trabajo me lleva a reflexionar sobre cuáles pueden ser estas nuevas estrategias de representación desde el autorretrato, en las que se incita a dejar que nos miren como nosotros deseamos, plasmar la realidad de un cuerpo en tránsito desde la vulnerabilidad y la resistencia.

En su obra “Cuéntame de los cuerpos por donde transita nuestra intimidad” (2021) propone una nueva reinterpretación del espejo desde la escultura, una subversión del objeto como herramienta de autodescubrimiento. A través del juego con su forma, contornea fragmentos de su cuerpo para realizar un híbrido entre cuerpo-espejo, en un ejercicio novedoso de observarse y retratarse a uno mismo. El espejo como una extensión del cuerpo.



Figura 6: Doménoca Polo, 2021. Nada irreal, nada ideal. [Fotografía]
<http://artesvisualesquito.org/exposiciones-de-grado/>

Ana Teresa Barboza (Lima, 1981) es una artista textil que, en los inicios de su carrera, centró su trabajo en el autorretrato y el bordado. A través de estas técnicas, exploró conceptos sobre la piel, la vestimenta, la feminidad. Desde la fragmentación del cuerpo observamos pieles heridas y recompuestas a través de la costura. Su producción reboza ternura en un gesto autorreferencial que nos lleva a reflexiones sobre prácticas feminizadas, como es el caso del maquillaje o la costura. En su obra “Maquillaje (2008) crea unos autorretratos a partir del punto de cruz en los que plasma diversos momentos del ritual cosmético. En su montaje utiliza marcos de espejos, capturando la acción del reflejo. Mediante este gesto Barboza invita al espectador a cuestionar y reflexionar sobre los rituales de embellecimiento y la construcción de la identidad femenina a través del autorretrato.

Al explorar y representar nuestros propios cuerpos, se pueden mostrar

perspectivas más auténticas, más acercadas a la diversidad de experiencias individuales. El autorretrato sirve como un espacio de enunciación donde se pueden articular nuevas formas de ver y entender el cuerpo como espacio de producción artística. Este enfoque permite a lxs artistas no solo afirmar su identidad y autonomía, sino también desafiar y reconfigurar las narrativas hegemónicas que históricamente han sido impuestas por la mirada masculina



Figura 7: Ana Teresa Barboza 2008. Maquillaje. [Bordado/ escultura]
<https://www.anateresabarboza.com/p/maquillaje.html>

2.- Metodología: Hallazgos, encuentros y conexiones

2.1 Testimonios sobre la belleza

Empiezo mi investigación a partir de una pregunta ¿Por qué quiero ser bonita?

Me resulta imposible determinar en qué punto empezó mi deseo por ser bella, considero que lo he tenido desde la primera vez que observé a una mujer bonita en la televisión. Desde mi más tierna infancia me han acompañado imágenes mediáticas sobre belleza: blancas pieles perfectas en cuerpos imposiblemente delgados; en todas las revistas, vallas publicitarias, canales de televisión o películas en el cine. La manera abrumante en la que estas representaciones moldean la experiencia femenina me lleva a considerar que la belleza es tal vez la primera característica que se impone sobre el cuerpo feminizado. Se vuelve una carga pesada el estar en constante comparación con tal saturación de imágenes. Esta reproducción infinita de cuerpos mercantilizados solo marca un precedente de deficiencia corporal que acompañará a la mujer por el resto de su vida. ¿Y todo para qué?, es decir ¿para quién estoy preformando este acto? Los extensivos rituales cosméticos que se deben seguir para alcanzar el estándar pueden venir desde un lugar de disfrute por la práctica, pero ese no es usualmente su objetivo. Una preocupación tan obsesiva por la apariencia solo puede venir de una ansiedad por ser observada, pero si ese es el caso ¿Quién me está observando?

Al inicio de este texto se ha hablado sobre el *male gaze* y su influencia en la relación panóptica que la mujer desarrolla con su cuerpo. La belleza tiene una dimensión disciplinaria que deviene en la subyugación y rechazo del cuerpo femenino. ¿Hasta qué punto una persona puede desarrollarse plenamente cuando está bajo el constante escrutinio por su apariencia? El carácter ornamental que se impone sobre el cuerpo femenino crea dinámicas de poder entre los sexos, que inscriben a la mujer en un rol pasivo y subordinado.

Sin embargo, no considero que la respuesta a la interrogante '¿Por qué quiero

ser bonita?' yace ahí. Es por ello que decidí hacerles esta pregunta a múltiples compañeras de clase. Las chicas entrevistadas fueron: Ana Paula Buñay, Arielle Zurita, Cristina Cevallos, Daniela Mera y María Emilia Romero. El objetivo fue iniciar un diálogo personal sobre su experiencia con la belleza a partir de la pregunta anterior, con el fin de poder escuchar las reflexiones de otras mujeres en mi generación.

En la entrevista se formuló una serie de preguntas, comenzando con la siguiente interrogante: "¿Deseas ser bonita? ¿Por qué?". Después de discutir brevemente sus experiencias, se les preguntó cuál consideraban que era la relación entre belleza y amor. Finalmente, se les inquirió sobre sus sentimientos respecto al envejecimiento y la pérdida del privilegio bello¹.

ANA: No sé, es raro eso de la belleza, porque en la niñez no existía tanto. Yo ya estaba completa de niña, yo era suficiente, ya era bonita. Es decir, eso del privilegio bello es real, por ejemplo, yo en el colegio no me sentía una persona agraciada, y por ello las personas no me notaban. Siento que la gente no me trataba tan bien como ahora que sí soy bonita. La belleza te facilita mucho las cosas.

En cuanto al amor y la belleza, las personas están constantemente anhelando la belleza, tal vez no ser bellos, pero sí estar con alguien bello. En mi caso sí diría que quiero ser bonita para ser amada, tal vez ese es el único propósito de la belleza. Pero la realidad es que la belleza es una carga, hay una constante presión sobre las mujeres y el arreglo personal. Tenemos que oler bien, vestarnos bien, vernos bien. Y es una presión que te llega a consumir, a agotar mentalmente. No existe tal carga sobre los hombres. Tal vez es por eso que no puedo desprenderme del uso del maquillaje. Porque si bien el maquillaje es una herramienta de expresión y autonomía, yo actualmente no puedo salir sin mi maquillaje. Es algo que me provoca ansiedad. Me hace sentir diferente, más allá de si realmente me veo diferente. Cuando uno es bonito, el mundo cambia. Las personas son mucho más amables. La gente bonita tiene más oportunidades, creo que es mucho más fácil ser querido. Porque cuando no eres bello debes desarrollar otras habilidades, tener mejor personalidad, ser chistoso, exceder en algo más para que otros te quieran. Las personas bellas solo pueden ser sin pretender.

MARÍA EMILIA: Yo sí quiero ser bonita, pero entiendo que la belleza es algo impuesto. Mi mamá solía restringir mi vestimenta y mi expresión de género, como lo masculino no es bello entonces no estaba permitido. Yo debía suprimir quién era para encajar en moldes de belleza femenina. Tal vez la finalidad de la belleza es poder conseguir cosas. Creo que es una forma de manipulación muy efectiva. Si quiero que algo en mi vida suceda debo vestirme bien para que se fijen en mí. De esa manera la atención se vuelve muy valiosa. Cuando eres criada en espacios

¹ Entrevistas realizadas el 02 de octubre de 2023

donde nadie te escucha y solo al arreglarte te empiezan a notar, te das cuenta de que la belleza es un medio para adquirir poder. Pero al mismo tiempo el trato que recibes como mujer bonita es uno de condescendencia, se asume que eres tonta e ignorante. La belleza también se vuelve una forma de conseguir amor, si es que necesitas ser bonita para conseguir amor pues lo haces, no te quedan muchas más opciones. Si no eres bonita no eres nadie. El trabajo de la mujer se reduce a ser el objeto de la mirada masculina.

DANIELA: Desde niña se señaló mi cualidad como niña bonita y siento que desde entonces he querido cuidar esa imagen. Creo que la utilidad de la belleza está en su capacidad manipuladora. Puedes conseguir mucho más de otros, especialmente de hombres, si eres bonita. Es una herramienta para conseguir oportunidades para ti misma. Cuando eres bella atraes a más personas, es más fácil socializar y agradar a más gente, es más probable que seas querido. Tu apariencia como mujer toma un rol central a la hora de entrar a relaciones sentimentales.

En cuanto a la vejez, es un tema complejo para mí. Desde niña pude ver la obsesión de mi madre por las arrugas, como algo que debía corregirse por algún tratamiento cosmético. Creo que eso cimentó en mí la creencia de que la vejez es lo opuesto a la belleza. Recuerdo como de niña siempre me decían: “no te frunzas porque se te forman arrugas” se limitaban las expresiones que yo podía mostrar, tampoco podía jugar con mi cara bajo la idea de que iba a dañar mi piel. Pero de alguna forma lo encuentro interesante porque mi mamá en su juventud tenía toda esta preocupación por las arrugas y las manchas, pero ahora que envejeció y se dio cuenta que no lo podía evitar, solo le dejó de importar y lo aceptó.

ARIELLE: Sí, lo acepto, quiero ser bonita. Tal vez me cuesta responder esta pregunta porque hasta ahora lo estoy debatiendo. Por ejemplo, me gusta mucho la idea de envejecer y que mi cuerpo muestre esta trayectoria por la vida, pero creo que hay mucha presión hacia la mujer por evitar el envejecimiento, ya que este conlleva la pérdida de la belleza. Todas estas imposiciones nos han lavado el cerebro y por ello es muy difícil aceptar las transformaciones del cuerpo, pero creo que hay mucho que apreciar en estos cambios por los que pasamos.

De todas maneras, creo que ser bonita te trae muchas ventajas en la vida. Yo de niña no me sentía bella, y sentía que esta falta de belleza repercutía en cualquier otra actividad que realizaba. Entonces en mí empieza una pregunta que me causa mucha presión: Si no soy bonita, ¿qué soy? Siento que el mundo exige mucho cuando no cumples el estándar de belleza, y por ello debes compensar con cualquier otra cualidad. E incluso cuando alcanzas el estándar hay una presión gigante por mantener esa belleza, ya que siempre se puede revocar tu privilegio. Y en muchas maneras es algo que está fuera de nuestro control, porque el estándar está en constante cambio

CRISTINA. Sí, yo quiero ser bonita. Creo que puede ser porque no se me suele reconocer como alguien bello. Me gusta la sensación de ser bonita y ser reconocida de esa forma por otros. Encuentro agradable el verme y ser vista. Pero reconozco que la belleza tiene pocos beneficios, me siento con más confianza y siento que llamo más la atención de hombres. Se vuelve real la

sensación de tener miradas encima, me siento vigilada. Pero es un arma de doble filo, por un lado, me aporta confianza, pero también me siento ansiosa por el juicio de otros.

Yo de niña aprendí a idealizar mucho el amor, casarte y tener hijos es como el fin principal de una mujer, y eso es algo que creí por mucho tiempo. Por eso era frustrante para mí, ya que como yo no era atractiva, sentía que había fracasado como mujer. Pero por más que lo racionalices es imposible desvincularte del estándar impuesto. Aun así, encuentro cierto placer en arreglarme, creo que ahí encuentro un tiempo para mí y mi expresión.

Ahora que soy joven recibo muchos cumplidos sobre mi piel, pero creo que escuchar esos comentarios desde esta edad me lleva a una ansiedad sobre el futuro y sobre perder mi piel joven. Eso me lleva a pensar en cómo el mercado se aprovecha de este miedo para vendernos una multitud de productos que arreglan problemas inexistentes. Es una trampa a la que estamos sometidas desde la juventud. No puedo hablar por un hombre, pero creo que es algo que ellos no viven tanto. Uno piensa en belleza y piensas instintivamente en una mujer.

Las entrevistas revelan una perspectiva compleja sobre la belleza y su impacto en la vida de las mujeres. Todas coinciden en que ser bella tiene una utilidad social y afectiva, como ser notada, atendida, escuchada o amada. De esta manera, la belleza funciona como un medio para obtener oportunidades en un mundo donde la presencia femenina es suprimida; sin embargo, impone una carga perpetua sobre el cuerpo. Esta carga restringe expresiones de género divergentes, limita la espacialidad y personalidad, y genera ansiedad sobre los procesos naturales del cuerpo a lo largo del tiempo. Todo en favor de dinámicas de género desiguales que otorgan el patronaje masculino a cambio de la belleza. La constante presión por alcanzar estándares cambiantes crea un desgaste real sobre la mente, el cuerpo y el espíritu. El fracaso en alcanzar estos cánones se percibe como un fracaso de la feminidad, ya que belleza y feminidad están intrínsecamente ligadas. La anotación de Cristina, "pero por más que lo racionalices es imposible desvincularte del estándar impuesto", es particularmente acertada. Existe una contradicción en el deseo de belleza que impulsa constantemente a intentar alcanzar estos estándares, a pesar de comprender su origen, un deseo casi imposible de extinguir debido a su arraigo desde la infancia temprana.

A partir de esta afirmación me surgen una multitud de preguntas respecto a la naturaleza del deseo de belleza. Ya que considero que existe un disfrute real en los rituales y conocimientos adquiridos sobre la belleza, algo también manifestado por las chicas entrevistadas. Aprender sobre maquillaje, cabello, vestimenta, fragancia y postura tiene su recompensa cuando logras crear algo nuevo desde cómo te presentas al

mundo. Pero la naturaleza compulsiva que existe en estos rituales deja siempre un sabor amargo sobre la experiencia, la contradicción del entender por qué lo estás haciendo, pero creerlo y practicarlo de todas formas. Por lo que en algún punto se vuelve una pregunta moral: ¿está mal querer ser bonita?

2.2 Reflexiones desde la infancia y apropiación de la estética femenina.

Crecí entre mujeres, ellas fueron mis cuidadoras y ellas conforman mis primeros recuerdos. Mi madre me decoloraba el pelo con agua de coco, mi tía peinaba mi cabello por las mañanas, mis primas mayores me pintaban las uñas y yo las veía hacer lo mismo mientras conversaban con otras amigas. Comprábamos revistas de moda para copiar los peinados y jugar a disfrazarnos. Mis primeras experiencias con respecto a la belleza estaban ligadas al cuidado, actos de afecto y comunidad, así como a actos creativos y de juego. En su etapa más temprana, no tenían este carácter compulsivo ni de deficiencia corporal. Eran rituales que se consolidaban como actos de conexión y ternura con mi cuerpo, y de vínculo con otras mujeres a mi alrededor. Me gustaría rescatar esta forma de entender los rituales de belleza, como un espacio de reconexión con el cuerpo.

De niña tenía un gran interés por las muñecas, mi juego favorito, pero también un primer lugar donde encontrar comparaciones, mi primer acercamiento a quién debería ser. Es interesante pensar que las primeras huellas de deficiencia corporal provienen de estas representaciones mercantiles que crean, a partir de la comparación, el deseo de belleza. Con el tiempo, los rituales de belleza pierden su ternura y se tornan negativos hacia el cuerpo. Sin embargo, nunca pierden ese carácter dual, entre el disfrute y la vergüenza. Esa vergüenza adquiere una nueva dimensión al descubrir que la preocupación por la apariencia y la autoobservación se marcan como vanidad, haciendo que el cuerpo femenino no solo se perciba como enemigo, sino también como algo prohibido, un lugar cerrado.

Bajo esta idea, el autorretrato y la preocupación por observarme se tornan en un acto emancipatorio. Representarme como soy y cómo me veo me lleva a una nueva forma de habitar el cuerpo desde el quehacer artístico, despojándome de las imposiciones externas que han marcado mi percepción. Este proceso me permite ver mi cuerpo una vez más como un espacio de creación, juego y observación.

Muchos de mis primeros intereses creativos se demostraron a partir del juego, tal vez como alguien que sí resonó con la crianza femenina, mi adoctrinamiento al mundo de la belleza requirió menor resistencia. Siempre me fascinó el atractivo de los juguetes comercializados para las niñas, objetos plásticos pintados de rosas, turquesas y violetas brillantes. Hasta ahora mis tres colores favoritos, una paleta a la que suelo gravitar naturalmente. Considero que los intereses estéticos que inspiraron este proyecto provienen desde mi infancia. Una buena parte de mi proceso investigativo fue reconectar con las experiencias de mi niñez que marcaron la forma en la que percibo y me relaciono con mi cuerpo, y mi reflexionar en torno a ellas.

Como referente propongo la obra de Yvette Mayorga, quien utiliza elementos emblemáticos de su niñez para provocar una reflexión sobre el consumismo y la segmentación de género en el trabajo a través de una exploración de la nostalgia noventera. Su obra evoca paisajes oníricos y fantásticos desde el rosa pastel, en instalaciones, pinturas y esculturas que contienen glitter, juguetes encontrados, chetos, fotografías de migrantes mexicanos en la frontera norteamericana y botellas de Fabuloso. Su trabajo es un pastiche surreal de iconografía mexicana, que apela a la nostalgia como un vehículo para explorar la influencia de la cultura popular sobre las imágenes que construyen a las infancias femeninas migrantes.

De su obra rescato la capacidad de tornar la memoria y la nostalgia en canales de pensamiento, que observan al juguete desde una mirada crítica, pero que también se apropian de la estética femenina como una afirmación de identidad, un reconocimiento del lugar de dónde viene y la crianza que recibió.



Figura 8: Yvette Mayorga, 2016. Really Safe in America. [Instalación/Video]
<https://www.yvettemayorga.com/work#/really-safe-in-my-room/>

2.3 Muñeca:

La escritura acompaña mi proceso en todo momento; a través de una pequeña bitácora, registro reflexiones e intereses que me permiten identificar las inclinaciones hacia las cuales se orientará la obra. El primer objeto que decido dibujar es una muñeca, su cuerpo fragmentado, roto y vacío, consumido por el tiempo, desmembrado por mis juegos bruscos y con el cabello enredado y rebelde. Al observarla, encuentro el mismo deseo antiguo de comparación, casi instintivo. Sin embargo, más allá de una comparación, veo en ella un lugar de representación. Me pregunto si la muñeca puede servir como un objeto de inserción, un cuerpo con potencial imaginativo que alberga en su interior vacío rastros de la identidad de su dueña. Un lugar de enunciación.

Esto forma parte de mi proceso de reconexión con los elementos de mi niñez. Encuentro en la muñeca/ maniquí, el primer objeto a problematizar. Así surge la idea

de crear un doble mío a partir del objeto muñeca, desmembrar mi cuerpo en una búsqueda por crear un alter ego desde el fragmento.



Figura 9: Alexandra Salazar, 2023. Boceto. [Fotografía] Archivo personal.

A partir de aquí empiezo mi búsqueda material, inicialmente, me interesó crear un objeto plástico, pulido y perfecto, sería un doble de silicón, desarticulable de ojos vacíos y sonrisa inquietante. Me interesaba llevar a la vida estas representaciones plásticas, abstracciones mercantiles de la carne que habito. No obstante, tras varios intentos de crear moldes perfectos encontré que era imposible recrear una representación irreal desde un cuerpo real. Es por ello que encontré una alternativa en la cerámica y el yeso como un medio imperfecto. Que recuerda el tiempo y la materia en su realización. Guarda las huellas de mi piel y mi carne, pero también las huellas de mis errores en el proceso. Empiezo a relacionarme con sus fisuras, en su superficie irregular e imperfecta. Son cascarones de mí, pruebas de tiempo de mi cuerpo. Cuanto habité esa piel que ya no me pertenece y como prueba solo existe esta pieza. Fragmentos de tiempo que en conjunto conforman un ser. Pastiche de identidad que existen como quieren.



Figura 10 y 11: Alexandra Salazar, 2023. Proceso creación moldes de yeso. [Fotografía] Archivo personal.

De manera simultánea a la creación de piezas de cerámica, inicié una búsqueda por un material que pudiera rellenar el interior de la obra. Inspirada por la mezcla entre textil y porcelana de las muñecas boudoir, encontré una solución para crear una pieza más cohesiva y cercana a una representación real, no solo de mi cuerpo, sino también de mi identidad. El textil me permitió enlazar mis procesos con los conocimientos heredados de la costura que aprendí de mis familiares mujeres. Son lazos y nudos que me conectan con mi madre, abuelas y hermanas, en una práctica sensible y acogedora que añade a la pieza un componente tierno, vinculando mis procesos con la memoria.

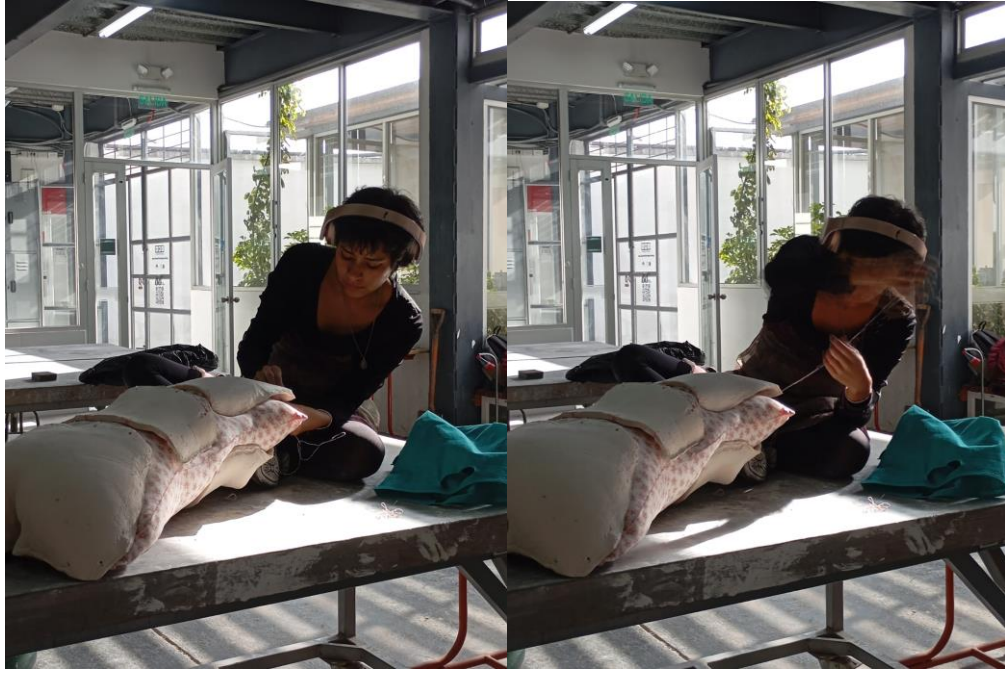


Figura 11 y 12: Alexandra Salazar, 2024. Proceso creación muñeca textil. [Fotografía] Archivo personal.

Me embarqué en un proceso de prueba y error en la fabricación de un cuerpo textil, utilizando la misma metodología de crear moldes a partir de mi cuerpo, abrazando el error como parte de la obra. Sus costuras y proporciones imperfectas solo la acercan a una pieza más cercana a mi cuerpo, así se consolida como un doble hecho a retazos, una mezcla entre la suavidad y dulzura de la tela junto a la dureza e irregularidad de las piezas de cerámica, cosidas con hilo de bordar regalado por mi abuela.

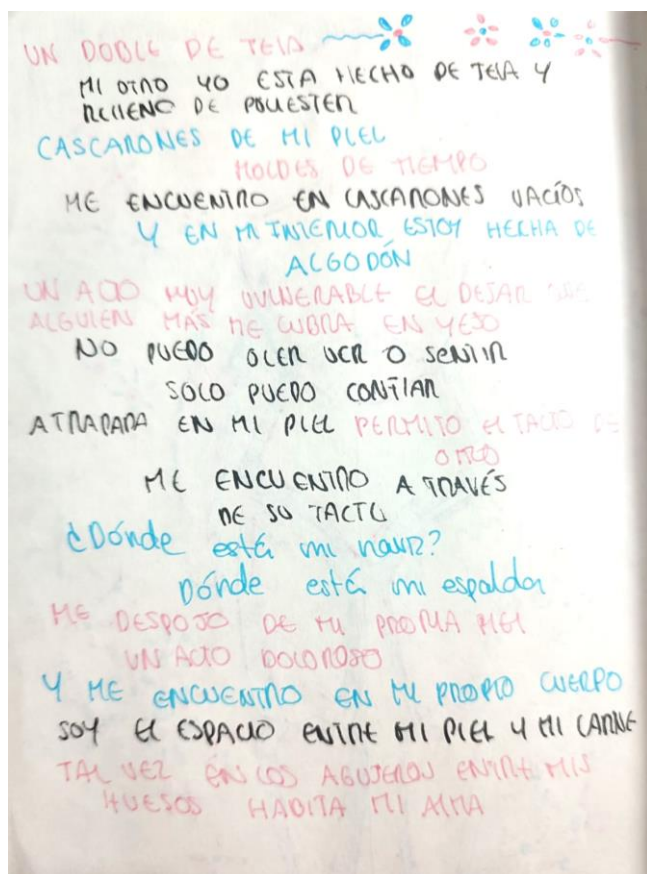


Figura 13: Alexandra Salazar, 2024. Texto creación muñeca, bitácora. [Fotografía] Archivo personal.

2.4 Autorretrato en fragmentos

El espejo representa el primer encuentro con nuestra imagen, una herramienta frecuentemente asociada a la vanidad, pero también al autodescubrimiento. Observarse como mujer suele ser vinculado con la superficialidad y el tabú, lo que añade un nivel emancipatorio a la acción de retratar mi reflejo. En este acto, encuentro valor y poder, ya que tomo un rol activo en la manera en que decido presentarme al mundo, reclamando la autoría de mi propia imagen.

Los primeros bocetos en los que incluí espejos surgieron inicialmente solo como un método para retratarme en vivo, en lugar de utilizar una fotografía. No incluían ningún tipo de análisis relacionado al dispositivo espejo. Sin embargo, a partir de estos ejercicios preliminares de autorretrato, comenzaron mis primeras reflexiones sobre bajo qué tipo de mirada me observo. Un primer desafío que surgió al momento de realizar las pinturas era separarme de la percepción sesgada de cómo debía verme, para descubrir cómo realmente me veo y así lograr una pintura que capturara una imagen fiel

a mi apariencia. La pintura me exigía observarme desde otras perspectivas que me alejaron de las prácticas disciplinarias que exige la belleza sobre el cuerpo.

A partir de este descubrimiento empiezo a expandir mis reflexiones hacia el qué implica observarme utilizando el espejo y mi imagen como un objeto de estudio.



Figura 14: Alexandra Salazar, 2023. Boceto autorretrato frente al espejo. [Dibujo] Archivo personal.



Figura 15 y 16: Alexandra Salazar, 2023. Bocetos autorretrato frente a espejo de corazón.

[Pintura] Archivo personal.

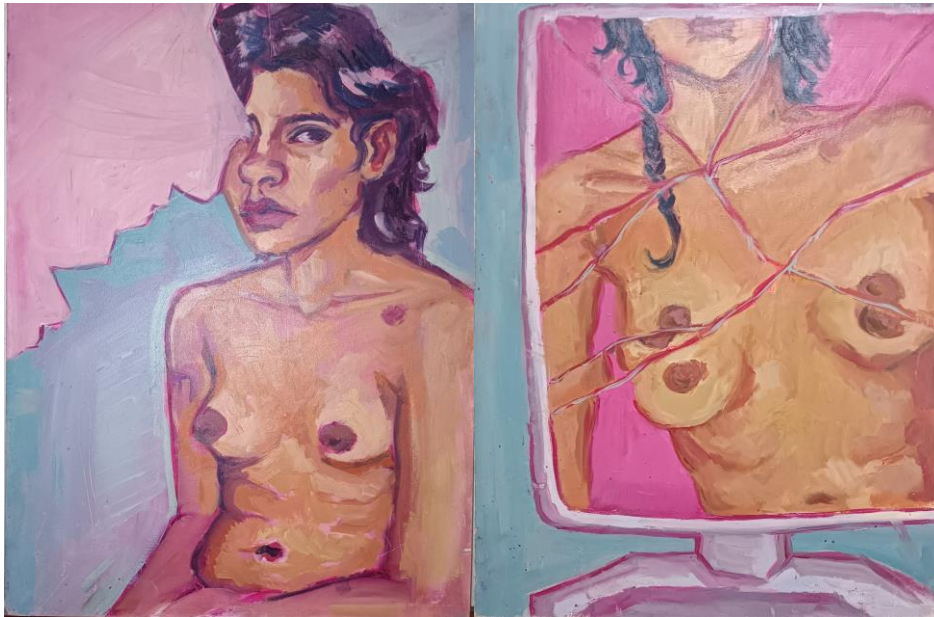


Figura 17 y 18: Alexandra Salazar, 2023. Bocetos autorretrato frente a espejo [Pintura]
Archivo personal.

El espejo fragmenta el cuerpo; al observarme mientras me visto o maquillo, solo puedo enfocarme en una parte a la vez, ya sea mi cara, mi torso, mi nariz o mi cabello, lo que distorsiona mi percepción corporal, volviendo a mi reflejo, una imagen poco fiel de cómo realmente soy. Busco deslegitimar la idea de que la imagen en el espejo es la realidad, cuando solo se trata de otra representación más, los espejos pueden presentar alteraciones en su manufactura, como lupas que distorsionan la imagen. El espejo deformante ofrece el reflejo de la imagen en un alter ego, la apariencia múltiple del individuo se registra en instantes.

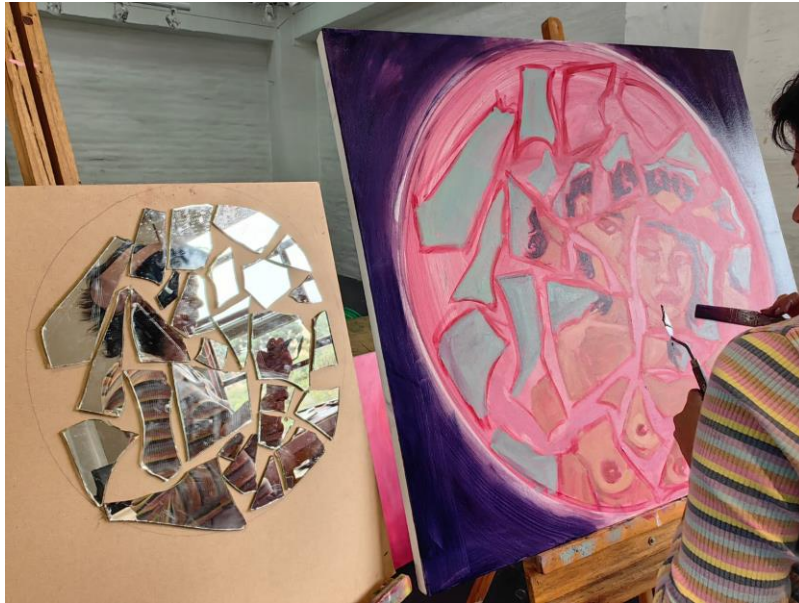


Figura 19: Pamela Cevallos, 2023. Proceso pintura autorretrato en fragmentos. [Fotografía] Archivo personal.

Durante mucho tiempo, he evitado los espejos de cuerpo completo, ya que era consciente de que los utilizaba como un método de vigilancia. Debido a esto, guardé una amplia colección de espejos rotos en mi casa. Me observaba a través de un fractal fragmentado de mi cuerpo, lo que generó una experiencia de disforia corporal. Para mí, es imposible pasar cerca de una superficie reflectante y no observarme; son momentos de autocorrección. Sin embargo, en mis procesos por encontrar nuevas formas de mirarme y reconciliarme con mi imagen corporal, pienso que el primer acto a realizar es romper el espejo como dispositivo de vigilancia y llevarlo a nuevos espacios de autopercepción. ¿Cómo deseo ser representada? ¿Cómo puedo romper con esta necesidad de corrección que surge de una paranoia por ser observada? La respuesta es: tomando control de mi imagen y devolviendo la mirada.

Mi proceso para la serie de autorretratos empieza recolectando pedazos de espejos rotos. Encuentro varios vidrios en la calle, pero también utilizo algunos de los espejos quebrados que tenía en casa. Con ellos, formo un mosaico y experimento con diferentes composiciones y objetos a través del bocetaje. Desde las pinturas iniciales, intento retomar el concepto que propone John Berger (1972) sobre el desnudo, en el que intento retratarme tal como soy, consciente de que seré observada. Busco alejarme de la tradición en la que el desnudo se comporta como un disfraz; al contrario, intento capturar una banalidad o naturalidad a través de mi lenguaje corporal. Mi objetivo es

mostrar lo que es, ya que al embellecerlo, pierde su esencia como autorretrato.



Figura 20: Pamela Cevallos, 2023. Proceso pintura autorretrato en fragmentos. [Fotografía] Archivo personal.

Para mi paleta, siempre comienzo con una capa inicial de rosa permanente que me permite esbozar la pose y marcar las luces y sombras. Encuentro un reto no solo en capturar un instante de mi cuerpo en movimiento, sino también en retratarme en diferentes momentos de mi autopercepción, mostrando diversas facetas y proporcionando una visión de cómo me sentí mientras era retratada. Todas las pinturas de la serie me representan, pero ninguna es igual a pesar de que todas son autorretratos.



Figura 21: Alexandra Salazar, 2023. Autorretrato en fragmentos 1. [Pintura] Archivo personal.



Figura 22: Alexandra Salazar, 2023. Autorretrato en fragmentos 2. [Pintura] Archivo personal.



*Figura 23 y 24: Alexandra Salazar, 2023. Autorretrato en fragmentos 3 y 4. [Pintura]
Archivo personal.*

Paralelamente a este proceso, utilizo la fotografía de moda y el autorretrato como medios para criticar las convenciones de la fotografía editorial. Empiezo a partir de juegos con la puesta en escena tomando como referente a Cindy Sherman (1954) en su metodología de creación de personajes para cuestionar la representación que se le da al cuerpo femenino. De esta manera, reconecto con un aspecto más lúdico, el juego de disfraces, adoptando el rol de modelo en una performance hiperfemenino.



Figura 25: Alexandra Salazar, 2023. Vanidad [Serie fotográfica] Archivo personal.

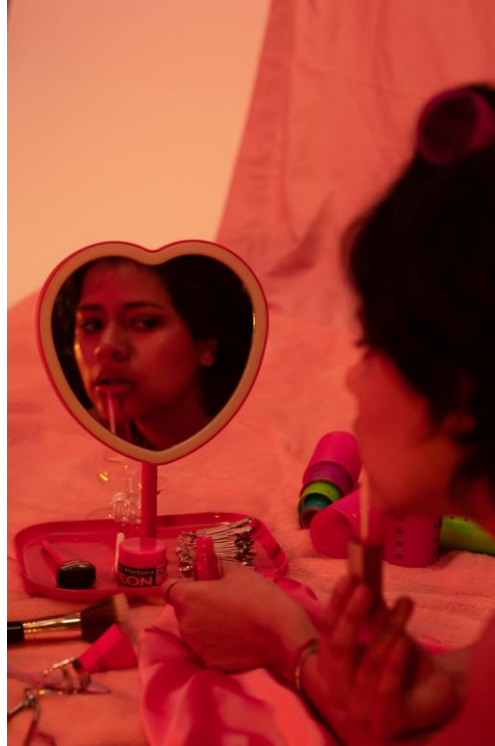


Figura 26: Alexandra Salazar, 2023. Vanidad [Serie fotográfica] Archivo personal.

2.5 Videos y estrategias para volver a los sentires

Arrugar la cara es algo comúnmente prohibido a las niñas pequeñas, un mito asociado a la pérdida de belleza que demuestra una vez más cómo la mujer es inscrita en prácticas de disciplina corporal desde la infancia. En estas prácticas, reacciones espontáneas como el estornudo deben controlarse y minimizarse. Se moldea el estornudo para que sea delicado y femenino, lo que demuestra los elevados límites de la autocorrección sobre el cuerpo. La belleza restringe la expresión corporal y nos aleja de una conexión auténtica con nuestra corporalidad, limitando nuestro espacio y nuestras reacciones más naturales.

En un afán por romper prácticas de autovigilancia en mí, decido utilizar el estornudo como momento espontáneo y violento que me obliga a reconectar con mi cuerpo. Un instante en el que no puedo preocuparme por cómo soy percibida ni performar ningún tipo de feminidad, ya que no puedo controlar cómo me veo durante un estornudo. Llevo estas reflexiones al vídeo en donde registro una gran cantidad de estornudos inducidos y los fraccio mediante la edición de video, generando dos momentos clave: el *a* y el *chú*.



Figura 27: Alexandra Salazar, 2023. A/CHÚ fragmento [Vídeo] Archivo personal.

Al finalizar el video decido plasmar este momento feo en pintura, capturar movimiento y espontaneidad desde un lienzo de gran formato.



Figura 28: Alexandra Salazar, 2024. Proceso A/CHÚ [Fotografía] Archivo personal.

Dentro de esta línea, continúo la serie de videos con otro titulado 'M E I K O P', en el cual destruyo maquillaje siguiendo el esquema de un tutorial de belleza. Mi interés al realizar esta acción fue comprender el maquillaje y el ritual cosmético desde otra perspectiva, enfocándome más en la sensación que produce sobre mi piel que en su apariencia. De esta manera encuentro nuevas formas de relacionar mi cuerpo con la belleza y la feminidad rompiendo las convenciones de lo bello.



Figura 29: Alexandra Salazar, 2023. M E I K O P fragmento [Vídeo] Archivo personal.

3. Montaje y exhibición

3.1 Curaduría

El propósito de la exposición fue crear un espacio que active reflexiones sobre el cuerpo y su representación, a través de la recopilación de mis procesos de fin de grado. Busqué

crear un lugar que reconecte con la infancia femenina y las imágenes que la construyen. Para ello, era necesario elaborar un espacio cohesivo por medio de una estética rosa, que se sintiera como entrar al pedazo de mi mente donde habita mi autopercepción, plasmando así, a través del montaje, una parte de mi identidad.

Mi intención era adentrar al espectador en un espacio de ensueño, infantil e hiperfemenino, que a través de un recorrido de imágenes y objetos generara una narrativa en la que todas las piezas dialogaran entre sí.

Inicialmente, se volvió importante para mí mostrar un recorrido de todos mis procesos. Los primeros bocetos de montaje incluían una mesa en la que exhibiría objetos y pinturas realizadas en las etapas tempranas del proyecto. También incluí diversas obras, como un performance y una serie fotográfica. No obstante, debido a la inestabilidad inicial sobre cuál sería el espacio para la exposición, fue necesario hacer un recorte curatorial de las obras. La selección final intenta mostrar, desde la creación, los conceptos expresados en este texto sin caer en lo redundante, creando una sección para cada obra. Cada pieza debe expresar una idea distinta que apoye en conjunto las ideas principales de la muestra.



Figura 30 Y 31: Alexandra Salazar, 2023. Bocetos museográficos iniciales [Ilustración digital] Archivo personal.

3.2 Museografía

Para el montaje de la muñeca, debatí múltiples veces si debiese ser colgada como un cuerpo completo o en fragmentos. Una preocupación mía era no saber cómo ocupar el

espacio con la obra sin que esta se perdiera debido a sus proporciones. Por ello consideré añadir piezas de cerámica adicionales que no formaran parte del cuerpo de tela. Sin embargo, encontré que el mejor método era colgar las piezas del techo y generar una composición de plano seriado, desmembrando a la muñeca. Esto generó una serie de retos, como que el peso de las piezas de cerámica del torso era demasiado para que el cuerpo de tela lo soportara sin desgarrar el tejido. Por ello, creé una simple cruz de tubos de aluminio que funcionaría como la estructura desde la que se sujetarían las cuerdas hacia el techo.

La idea de colocar un espejo frente a la muñeca surgió como un medio para relacionar al público con la obra y enlazar de manera instalativa a todos los elementos de la muestra. Utilizo como referente a Joan Jonas (1936) y su pieza *Mirror Piece* (1969) como un ejemplo de cómo incluir a la audiencia y sus alrededores dentro de la obra. Sobre esta pieza Jonas reflexiona: *“El espejo era una metáfora para mí. Un dispositivo para alterar la imagen e incluir al público como reflejo, haciéndolos sentir incómodos al verse a sí mismos en público.”* (Jonas- SF)



Figura 32: Joan Jonas, 2018 Mirror Piece II [Fotografía/Performance]
<https://davidcampany.com/marianne-wex-lets-take-back-our-space/>

En un principio, consideré la idea de colocar un espejo en la pared frente a la muñeca; sin embargo, posteriormente opté por incorporar el concepto del fragmento móvil en la instalación. Siguiendo la recomendación de mi profesor, saqué los espejos de la pared y creé una anamorfosis con un círculo rosa para lograr una instalación más tridimensional. Utilicé una malla de alambre para sostener las piezas y decidí dejar las cuerdas que sostienen los espejos visibles, manteniendo así el concepto de textil-hilo

desde la estética del montaje.

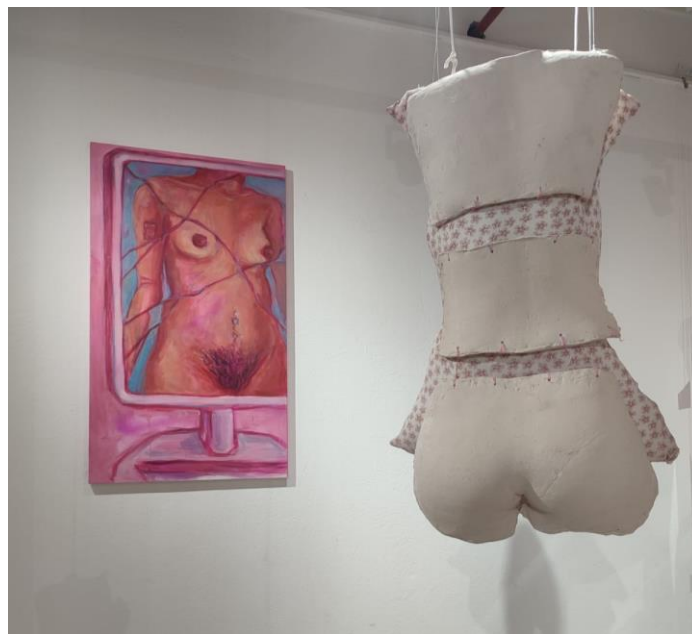


*Figura 33: Alexandra Salazar, 2024. Muestra muñeca y espejos [Fotografía/Instalación]
Archivo personal.*

En cuanto a la disposición de los cuadros, la clave para la distribución de su montaje fue crear un juego de miradas que enfrentara al espectador desde el primer momento, creando un bloque que distinguiera la serie del resto de piezas, pero simultáneamente se integrara con la instalación de la muñeca.



*Figura 34: Alexandra Salazar, 2024. Muestra Autorretrato en fragmentos [Fotografía]
Archivo personal.*



*Figura 35: Alexandra Salazar, 2024. Muestra Autorretrato en fragmentos y Muñeca
[Fotografía] Archivo personal.*



*Figura 36: Alexandra Salazar, 2024. Muestra Carnes Plásticas [Fotografía/Instalación]
Archivo personal.*

Finalmente, para el montaje de la obra A/CHÚ, decidí dejar el lienzo sin enmarcar. El montaje se sintió como un exorcismo de este proceso de deconstrucción de la belleza. Mi esperanza al finalizar la construcción de esta obra es lograr que el espectador reflexione sobre la autopercepción, la belleza y la vigilancia, y que se cuestione cómo esos conceptos se relacionan con su subjetividad.



*Figura 37: Alexandra Salazar, 2024. Muestra Carnes Plásticas [Fotografía/Instalación]
Archivo personal.*

3.3 Caleidoscopio

Caleidoscopio fue una exposición colectiva que recopiló los procesos de grado que hemos desarrollado con mis compañeros durante el último año. La muestra se realizó en el subsuelo del centro cultural Itchimbía, desde el jueves 13 de junio hasta el 4 de julio. El nombre surgió a partir de un ejercicio de lluvia de ideas propuesto por nuestro tutor, en el que intentamos encontrar palabras que representen el espíritu de la muestra vista como colectivo. Diversos y coloridos fragmentos se unen para crear una composición llena de matices y aristas, formando un paisaje visual que invita a la reflexión y al diálogo entre las diversas perspectivas y disciplinas exploradas en nuestros proyectos individuales.



Figura 38: Ernesto Salazar, 2024. Cartel promocional Caleidoscopio [Ilustración digital]

El montaje se realizó durante la semana del 3 al 12 de junio, con jornadas intensivas en las que se establecieron múltiples diálogos sobre la disposición de las salas para asegurar una iluminación cohesiva y una complementación entre las obras. En mi caso, compartí sala con Daniela Mera, Cristina Cevallos y Bryan Osorio. Nuestro punto en común eran nuestras obras pictóricas, por lo que todas requerían una iluminación clara y fría. La obra de Daniela, colocada junto a la mía en el muro, encajaba en la estética de la sala al tener piezas en una paleta similar a mis pinturas. Cristina se alineó

con mi obra en cuanto a los discursos que abordábamos, ambos centrados en el cuerpo y la belleza, pero desde perspectivas distintas. Fue gratificante ver cómo la sala mantenía una narrativa cohesiva, generando un recorrido fluido y reflexivo para los visitantes.



Figura 39: Alexandra Salazar, 2024. Foto de sala [Fotografía]Archivo personal.



Figura 40: Alexandra Salazar, 2024. Foto de sala Muñeca [Fotografía]Archivo personal.

La muestra se promocionó a partir de redes sociales, a través de las cuentas oficiales de la Carrera de Artes Visuales y del Centro Cultural Itchimbia. Se realizaron invitaciones personalizadas y se intentó difundir la muestra a partir del boca a boca. El cartel promocional lo realizó nuestro tutor Ernesto Salazar, y considero que hizo un

gran trabajo al capturar gráficamente la esencia de la muestra.

El día de la inauguración de la muestra representó un momento cargado de emociones. La asistencia fue diversa, con la presencia de familiares, amigos y profesores, suscitando en mí un gran interés por observar la interacción del público con mi obra. Durante el evento, recibí numerosos comentarios de mujeres que se vieron reflejadas en los temas y contenidos tratados en mi trabajo. Muchas compartieron haber sentido la presión de la vigilancia sobre su apariencia y reflexionaron sobre su relación con el cuerpo. Asimismo, fue gratificante presenciar cómo las personas se relacionaban con el espejo y la muñeca, esta última destacándose como la atracción principal de la muestra. Observé a varios visitantes contemplándose en el espejo y capturando imágenes.

En general experimenté mucha satisfacción al poder ver mi proyecto consolidado y logrando un efecto en las personas. La resonancia positiva y reflexiva del público fortaleció mi convicción sobre el poder del arte para abrir diálogos significativos acerca de la autopercepción y la influencia social en la imagen personal.



Figura 41: Alexandra Salazar, 2024. Foto de sala [Fotografía]Archivo personal.



Figura 42: Gonzalo Vargas, 2024. Foto de sala [Fotografía] Archivo personal.

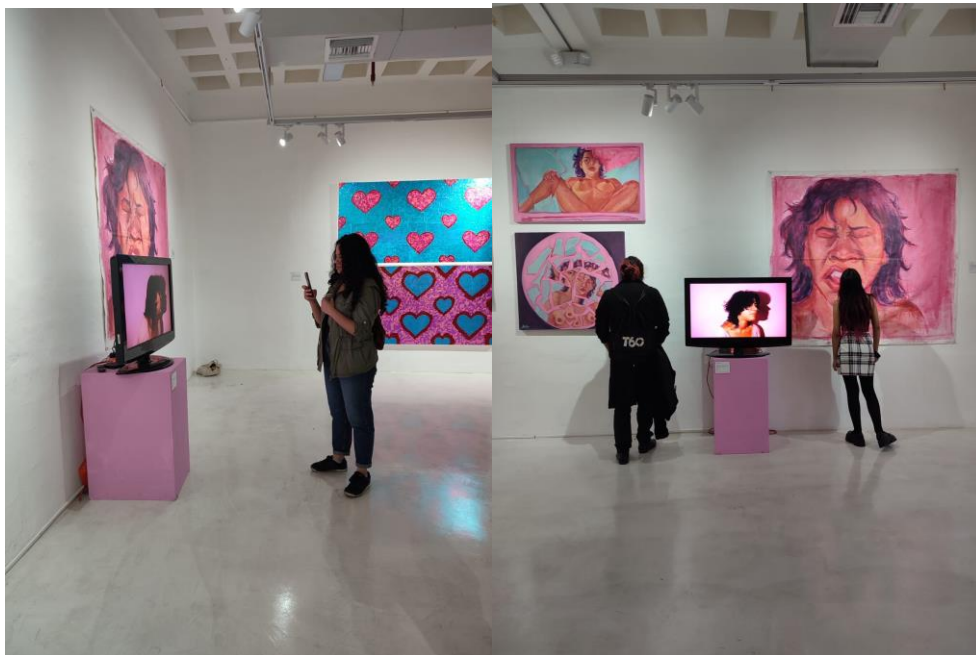


Figura 43 y 44: Alexandra Salazar, 2024. Foto de sala [Fotografía] Archivo personal.

4. Reflexiones finales

El cuerpo, como un espacio de tránsito por la vida, inescapable por naturaleza, se ve constantemente abrumado por representaciones de cómo debería lucir, subyugado por estándares homogeneizadores que reprimen la autenticidad y disciplinan la experiencia femenina, todo a través de representaciones plásticas que cierran el camino a cualquier tipo de expresión divergente. Esto marca al cuerpo como un enemigo, perdiendo así el sentido de habitarlo en paz.

Mi trabajo propone estrategias de resistencia desde la autorrepresentación y la integración de medios como la escultura. Para mí el arte se convirtió en un catalizador de interrogantes y reflexiones sobre el género, la apariencia y la feminidad. A través de mis procesos, pude relacionar estos conceptos con personas cercanas como amigas o familiares, quienes enriquecieron mi obra con conversaciones honestas y su ayuda en la creación de las piezas. Dado que mi trabajo incluye mi propio cuerpo, pedir ayuda para realizar moldes, vídeos y fotografías fue un acto de gran confianza, y les agradezco infinitamente por ello. En este recorrido, logré alcanzar un encuentro genuino entre cuerpo y arte, entendiendo que ambos se cruzan en la idea de existir como desean. Este aprendizaje surge de la aceptación del error, al comprenderlo como una parte esencial de la obra que guía el camino hacia soluciones y piezas fuera de lo planeado. Opino que es en el error y el azar donde ocurre el verdadero fenómeno artístico, reflejando una metodología que fusiona cuerpo y obra en uno solo.

Así, mi obra no solo busca desafiar los cánones impuestos sobre la corporalidad femenina, sino también encapsular la diversidad y complejidad de experiencias que cada cuerpo encarna, desde un trabajo autorreferencial. Al final, se trata de un acto de resistencia contra la uniformidad impuesta, abrazando la imperfección y la individualidad como elementos fundamentales del arte y la vida misma.

Finalmente, considero que una parte importante del proceso de deconstrucción de las prácticas disciplinarias de la belleza es abrir un espacio para un diálogo genuino sobre cómo la belleza impacta nuestras vidas, fomentando la vulnerabilidad, la honestidad y la sororidad a la hora de reflexionar colectivamente sobre nuestras experiencias individuales.

5. Bibliografía

Smith, A. L. (2015). La mirada Sartriana: poder y otredad en *L'Être et le Néant, La Nausée y Huis clos*. Universidad Nacional, Costa Rica. ISSN 1409-424X; eISSN 2215-4094.

Sartre, J.-P. (1943). *El ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica* (3ª ed., P. Bonet, Trad.). Losada. (La obra original fue publicada en 1943).

Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. BBC and Penguin Books.

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Gallimard.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen, 16*(3), 6-18.

Bartky, S. L. (1988). Foucault, femininity, and the modernization of patriarchal power. In I. Diamond & L. Quinby (Eds.), *Feminism and Foucault: Reflections on resistance* (pp. 61-86). Northeastern University Press.

Han, B.-C. (2015). *La salvación de lo bello*. Herder.

Cisneros, M. (2021). Cuerpo como materia y tiempo. Un acto de resistencia desde la práctica escultórica. *Revista de Artes Visuales*, 12(2), 45-56.
<https://doi.org/10.xxxx/xxxxxxx>

Young, I. M. (1980). Throwing like a girl: A phenomenology of feminine body comportment, motility, and spatiality. *Human Studies, 3*(2), 137-156.
<https://doi.org/10.xxxx/xxxxxxx>

Wolf, N. (1991). *The beauty myth: How images of beauty are used against women*. Anchor Books.

Kunstmuseum Den Haag. (2010). *Hans Bellmer & Louise Bourgeois: Double Sexus*. Recuperado de <https://www.kunstmuseum.nl/en/exhibitions/hans-bellmer-louise-bourgeois-double-sexus>

Rebeca Mead. (2018.). The animal and the edible in Sarah Lucas's self-portraits. *The New Yorker*. Recuperado de <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-animal-and-the-edible-in-sarah-lucas-self-portraits>

Museum of Modern Art. (s.f.). Event details: [Joan Jonas: Mirror Piece I & II]. Recuperado de <https://www.moma.org/calendar/events/9420>

Polo, D. (2021). *La mala víctima y la voluntad de mostrar, reinterpretaciones de la mujer con discapacidad a través del autorretrato* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Newman, S. (2023). Yvette Mayorga's 'Dreaming of You' exhibit: An interview. *Harper's Bazaar*. Recuperado de <https://www.harpersbazaar.com/culture/art-books-music/a45686255/yvette-mayorga-dreaming-of-you-exhibit-interview-2023/>

ByFanzine. (2016). * Ana Teresa. (2016). *Título del artículo o recurso*. ByFanzine. Recuperado de <https://www.byfanzine.com/ana-teresa/>

Thorn, A. [Philosophy Tube]. (2021, 18 de Agosto). *Food, Body and Mind* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9MGUWtTakQc&t=1302s>