

# **Coreografías del silencio**

El cuerpo, la imagen y el gesto como denuncia



Francisca Vivo

Trabajo Final de Egreso

Licenciatura Fotografía

Tutora Sandra Marroig

TPLOEP Javier Alonso

Año 2025

# Índice

Introducción.....	3
Fundamentación teórica.....	3
Formato de entrega: el fotolibro como espacio íntimo y político.....	11
Antecedentes y referencias estético-plásticas.....	12
Metodología.....	23
Bibliografía.....	27
Bibliografía web.....	28
Referencia de las imágenes.....	31

## Introducción

Este proyecto busca contribuir a la comprensión y sensibilización sobre un problema persistente en nuestra sociedad: la violencia de género. A través de la fotografía, propone hacer visible las historias de dieciséis mujeres uruguayas que han enfrentado diversas formas de violencia.

La serie utiliza elementos simbólicos —globos rojos con helio como metáfora del tiempo y la carga emocional, vestimenta monocromática y paisajes elegidos por las propias participantes— con el fin de crear retratos en los que el cuerpo y el entorno interactúan como territorios de memoria colectiva y personal.

*Coreografías del silencio*, que se inscribe en la tradición de prácticas artísticas que reinterpretan el espacio público y el lenguaje visual como instrumentos de denuncia, se inspira en la premisa de la artista estadounidense Barbara Kruger: “tu cuerpo es un campo de batalla”. En este contexto, el cuerpo se percibe como archivo de marcas pero también de resistencias.

El proyecto concluye con un fotolibro, elegido por su capacidad de ser leído de forma íntima y reflexiva, incluyendo las historias y simbolismos mencionados. Se propone al espectador que se detenga y observe, adoptando un rol activo como testigo de la memoria que estas mujeres decidieron contar a través de una serie de imágenes y fragmentos narrativos.

## Fundamentación teórica

Esta investigación visual surgió en 2020, cuando la violencia de género se hacía cada vez más visible en las redes sociales y en los medios masivos de comunicación. Movimientos como *Me Too* en Estados Unidos, *Mirá cómo nos ponemos* en Argentina y *Varones de* en Uruguay transformaron los espacios digitales y públicos, adquirieron un nuevo significado y se convirtieron en plataformas de denuncia y acción.

Ese mismo año decidí compartir mi propia historia. Como parte de una tarea académica, realicé una *performance* en la explanada de la Intendencia de Montevideo (Figura 1). Vestida de negro, con los ojos vendados y sosteniendo ocho globos blancos —uno por cada año de silencio—, permanecí inmóvil y en silencio junto a un espejo intervenido con la frase “mirate a vos mismo” en letras rojas: mi cuerpo se presentaba como un signo de vulnerabilidad. Esta acción, íntima pero a la

vez pública, buscaba exteriorizar una vivencia personal traumática, incomodar al transeúnte y cuestionar la forma en que miramos.

La elección de los globos se basó en una visualización inicial que fue dibujada y conceptualizada. Cada globo simbolizaba un año de silencio y el color blanco representaba la inocencia, acorde con el título de la *performance*: “Inocente”. Recuerdo que en la misma instancia académica, otra compañera, sin habernos informado con antelación y sin que el tema fuera la violencia de género, utilizó un globo violeta en el que introdujo pequeños papeles con denuncias escritas que habían sido publicadas en las redes sociales para después estallarlo y liberar los papeles al aire. Ver cómo el globo aparecía espontáneamente como símbolo compartido para tratar este tema fue revelador.

En mi caso, además de esa motivación intuitiva, hubo resonancias visuales de dos referentes que han tenido un impacto en mí. Por un lado, está la conocida pintura *Girl with Balloon* de Banksy, donde vemos a una niña con un globo rojo con forma de corazón, que parece escaparse de sus manos o bien lo está soltando. Puede simbolizar la pérdida, la inocencia, la pérdida de la inocencia, la esperanza, o el amor. El artista ha usado esta imagen en varias campañas sociales y políticas, lo cual refuerza su poder como símbolo de resistencia. Por otra parte, la película *Le Ballon Rouge* (1956), de Albert Lamorisse, tuvo impacto en mi imaginación. Aquí, un niño establece un vínculo emocional con un globo rojo que parece cobrar vida. Cuando otros niños se lo destruyen, surge una escena de belleza conmovedora, todos los globos de la ciudad se acercan al niño, como si quisieran darle un abrazo y devolverle la alegría que había perdido.

De ahí que esta acción buscaba capturar una imagen ambivalente: la inocencia representada en los globos y en el color blanco; los globos, además, materializaban el paso del tiempo y el peso invisible que deja en el cuerpo; y la ceguera, que se podía interpretar como un símbolo de justicia (o su falta) y como metáfora del silencio emocional autoimpuesto. Las Tesis, una agrupación chilena, hizo muy popular el gesto de vendarse los ojos con un pañuelo negro durante su actuación *Un violador en tu camino*, que de hecho se convirtió en un himno feminista mundial.

Sin embargo, *Coreografías del silencio* retoma y resignifica esta primera acción pero usando un lenguaje más abierto y compartido: cada mujer elige su color de vestimenta —a partir de tres opciones que les propuse: negro, rojo o blanco/beige— en lugar de que esté restringida al negro, como lo había pensado

originalmente; los ojos tapados son opcionales para aquellas que quieran proteger su identidad; además, los globos que eran blancos pasan a ser rojos.



Figura 1. *Inocente*, Luciana Botello, 2020

La artista Amanda Ba sostiene que el color rojo simboliza la revolución, la sangre, la seducción, la rebelión y la pasión, lo que le confiere significados emocionales y políticos profundos. Es un color que aparece en muchas banderas de países, asociado con la lucha y la resistencia (Art in America, 2024). Los globos rojos contrastan con el verde de los paisajes naturales, el azul del cielo o el gris de las ciudades, su visibilidad es llamativa, afirmando su carácter disruptivo. Al mismo tiempo, la materialidad de los globos aporta una nueva dimensión de significado: aunque su acumulación no genera peso, sí crea volumen, lo cual hace más evidente la idea de una carga compleja de manejar; las cintas se tensan y enredan, y su fragilidad muestra el riesgo permanente de ruptura. De esta forma, color, cuerpo y

objeto se combinan para plasmar de manera visual la tensión entre resistir y ser vulnerable.

En este proyecto la fotografía no es solo un registro, sino también una manera de acercamiento a cómo vivimos y percibimos la violencia de género. El crítico e historiador de arte David Pérez, en su obra *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (2004), establece un espacio de tensión conceptual donde dice que el cuerpo representado “muestra las contradicciones sociales en las que nos desenvolvemos” (Pérez, 2004, p.37). Es así que la fotografía se volvió para mí una herramienta política y expresiva, un lenguaje que puede interpelar.

En las décadas del 60 y 70, el cuerpo se convirtió en un símbolo distintivo de una nueva generación de artistas que desafió los discursos dominantes mediante prácticas como el *happening*, la *performance* y el *body art* (Pérez, 2004). La famosa obra de Barbara Kruger que dice "tu cuerpo es un campo de batalla" se relaciona con el reconocimiento problemático del cuerpo que menciona el autor. Creada en 1989 para la Marcha por los Derechos de las Mujeres en Washington, cuando había intensos debates sobre el aborto y la autonomía del cuerpo. La artista une en esta obra una imagen de una mujer en blanco y negro, fragmentada entre positivo y negativo, con un texto en tipografía *Futura Bold Oblique*, lo cual muestra la confrontación entre fuerzas sociales contrarias. Kruger utiliza el lenguaje publicitario para exponer cómo los discursos patriarcales disputan el control sobre el cuerpo femenino y para afirmar, con contundencia, el derecho de las mujeres a decidir sobre sí mismas (Bolaño, 2020). *Coreografías del silencio* se mantiene en esa línea al emplear la fotografía como una forma de crítica y resistencia.

A lo largo de la historia, el cuerpo, y en particular el de las mujeres, ha estado condicionado por normas sociales que intentan reprimir el deseo, silenciar la voz y limitar la subjetividad. No es únicamente un espacio físico, es también un territorio simbólico atravesado por normas morales, construcciones de género y jerarquías de poder. El cuerpo de la mujer se ve a menudo como un objeto sexual siempre a disposición, lo que niega su agencia y refuerza la dicotomía patriarcal entre la “culpable” y la “santa”, aquella que transgrede frente a la que obedece; lo que legitima el deseo masculino y desplaza su responsabilidad frente al abuso. La noción del cuerpo, como indica el historiador José Miguel García Cortés, es “elaborada por la cultura y la sociedad de cada época” (Cortés, 2004, p. 66), está sujeta a tensiones y limitaciones que tienen lugar sobre todo en el ámbito de la sexualidad. Estas diferencias de género, más que biológicas, se deben a una distribución desigual de

privilegios y responsabilidades, lo cual “beneficia claramente a la masculinidad” (Cortés, 2004, pp. 70–71). Afirma que incluso los elementos cotidianos como la ropa sirven como signos para determinar de manera rápida los roles de género asignados.

Estas tensiones, relacionadas con la violencia de género y las normas sociales se manifiestan de manera dramática en la realidad actual. A pesar de que este proyecto no pretende ser un estudio social exhaustivo, creo que es relevante situar el problema con datos concretos. En Uruguay, el Ministerio del Interior reportó 31.136 denuncias por violencia doméstica y 2.729 por crímenes sexuales (Ministerio del Interior, 2024). De acuerdo con la Corte Suprema de Justicia (2024), en Argentina, cada 35 horas se produce un femicidio. Y en Estados Unidos, aproximadamente la mitad de las mujeres (47,3 %) reportó haber sufrido acoso, violencia sexual o física por parte de su pareja (Leemis et al., 2022). Estos números no son simplemente estadísticas: son historias, memorias y rostros.

Ante esta realidad, me interesa convertir estas tensiones en imágenes que sean capaces de denunciar sin ser explícitas. Según la crítica de arte y periodista Rosa Olivares, “el arte actual muestra las vergüenzas, las llagas de esta sociedad [...] como un método de autoconocimiento doloroso” (Olivares, 2004, p. 149), el arte no está desligado de su tiempo: es inseparable de las condiciones sociales, políticas y morales que lo atraviesan, “pensar que el arte es simplemente un hecho aislado de la realidad social en la que se produce es negar todo su auténtico sentido y su valor real” (Olivares, 2004, p. 141). Y es justamente en esa fricción, en esa herida abierta, donde encuentro una posibilidad de reflexión, de hacer visible lo que muchas veces se elige no mirar.

Desde un punto de vista directamente asociado a la fotografía como documento, resulta pertinente recuperar el pensamiento de la fotógrafa y escritora franco-alemana Gisèle Freund, quien defendía su valor como forma de testimonio histórico y político. Freund afirma que la fotografía “sólo tiene una objetividad ficticia”, y que el “carácter de la imagen se halla determinado cada vez por la manera de ver del operador [...]” (Freund, 1983, p. 8). También afirma que la fotografía es una herramienta sesgada, y destaca su relevancia política por su capacidad para “manipular para crear necesidades, vender mercancías y modelar pensamientos” (Freund, 1983, p.8). Su poder radica en que puede ayudar a que “el hombre descubra el mundo desde nuevos ángulos” (Freund, 1983, p.187), revelando lo que de otro modo quedaría encubierto. Este panorama se alinea con lo que plantea mi

trabajo de grado, que considera la imagen como archivo, como denuncia y como un medio para protestar contra la violencia estructural dirigida contra los cuerpos de las mujeres.

La noción de archivo también ocupa un lugar importante. La historiadora de arte Ana María Guasch, dice que toda obra artística es en cierta medida autobiográfica; y en propuestas como esta se configura lo que ella denomina una “autobiografía visual colectiva” (Guasch, 2009, p.19). Lejos de entender la biografía como una simple narración cronológica, la presenta como una “respuesta intuitiva” frente a la necesidad de hacer un inventario emocional, visual y cultural de una época (Guasch, 2009, p.12). Las imágenes funcionan como “flashes de memoria”, fragmentos que organizan visualmente una historia viva y resignificada. Esta fragmentación posibilita una lectura del tiempo que no es continua, en la misma dirección de las “imágenes dialécticas” de Walter Benjamin, que se presentan como vestigios o ruinas del pasado (Guasch, 2009, p.20). En consecuencia, el archivo visual no se manifiesta como algo cerrado o definitivo, sino como un conjunto de memorias en las que el yo se articula en tensión con lo colectivo.

Por su parte, la historiadora y ensayista Maureen P. Sherlock subraya que artistas como Barbara Kruger y Mary Kelly introdujeron un enfoque crítico sobre la construcción del sujeto en el arte contemporáneo al desestabilizar las nociones fijas de identidad. En su ensayo *El doble del cuerpo*, Sherlock señala que:

*Cuando la serie “We Won’t Play Nature To Your Culture” de Barbara Kruger apareció, a principios de los ochenta, señaló una cierta madurez teórica que [...] había faltado a gran parte del mundo del arte americano. De igual importancia fue ‘Post-Partum Document’ (1973–79) de Mary Kelly [...], ambas desafiaban los supuestos ideológicos al insistir sobre su subjetividad como proceso, sin fijar y móvil. (Sherlock, 2004, pp. 89–90)*

La frase de Kruger, convertida en insignia del arte conceptual feminista, desafía directamente las dicotomías naturalizadas entre lo biológico y lo cultural, desmantelando ideas esencialistas que han asociado a las mujeres con la naturaleza, la pasividad y el ámbito doméstico a lo largo de la historia. En cambio, el trabajo de Kelly visibiliza la experiencia materna como una práctica atravesada por tensiones de carácter simbólico, subjetivo y afectivo. En *Post-Partum Document*, el uso de la huella, la escritura y el archivo íntimo es un método para politizar lo personal, cuestionar las narrativas lineales y los sistemas jerárquicos de valor relacionados al cuerpo y al saber. (Sherlock, 2004)

Esta idea de una subjetividad en tránsito es esencial para reflexionar sobre cómo ejecuto los retratos en *Coreografías del silencio*. Las personas fotografiadas no aparecen como víctimas fijas, estancadas en el sufrimiento, sino como cuerpos que están en proceso y que dialogan con su historia y con su capacidad de reconstruirse. Al principio, algunas participantes querían recurrir al anonimato con los ojos vendados o sus figuras de espaldas, pero al final, de manera natural, todas decidieron que su rostro y su nombre fuera visible. Lo esencial es reconocer que detrás de cada imagen hay una historia real de violencia de género. Por lo tanto, posar ante la cámara se transforma en un acto de valentía, una elección deliberada de hablar y de hacer notorio el problema. Estas cuestiones buscan abrir un espacio para subjetividades diversas y en movimiento, en interacción con los paisajes elegidos por cada participante como escenario de su propio testimonio.

Shirin Neshat y Newsha Tavakolian son artistas que han utilizado la fotografía para tratar las dificultades que afrontan las mujeres en Irán, lo cual las hace

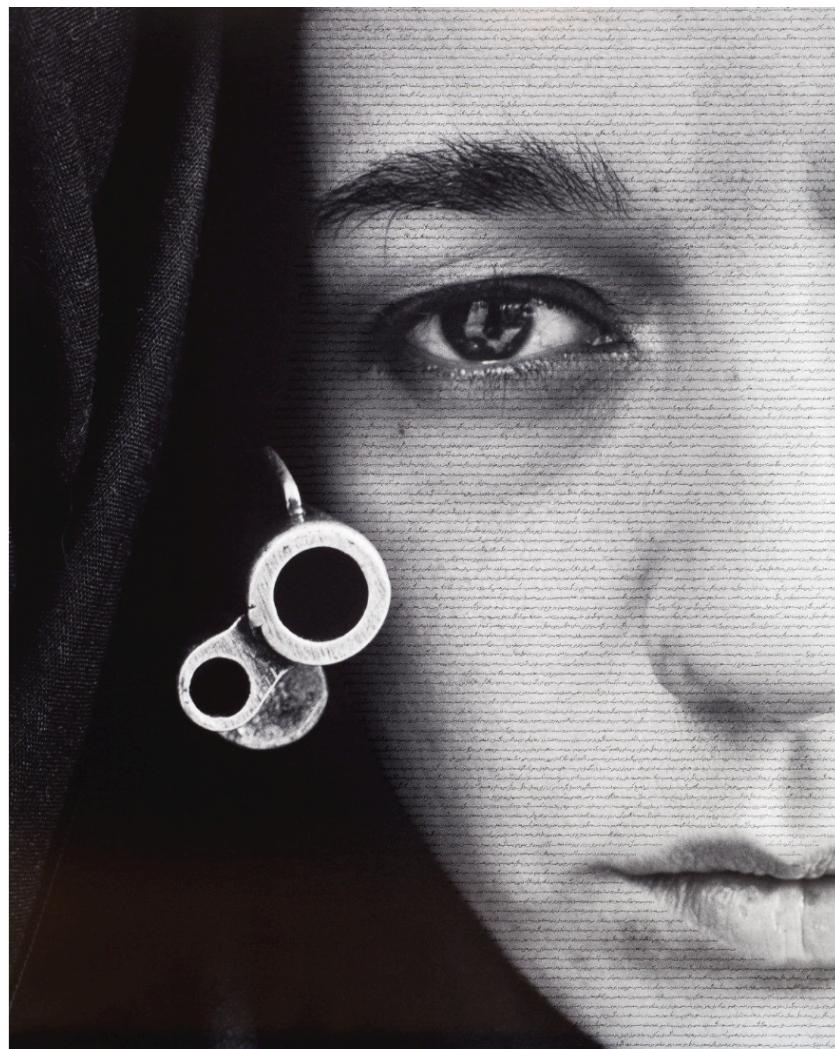


Figura 2. *Speechless*, 1996

sumamente relevantes para mi proyecto. La obra de Neshat discute la situación de las mujeres musulmanas bajo el sistema de gobierno islámico contemporáneo en Irán, resaltando el arte como una forma de activismo (Fouque, 2013). En su serie *Women of Allah* (1993–1997), fotografía mujeres con versos de poetas iraníes en lengua farsi escritos en sus rostros, manos y pies. Su enfoque está atravesado por la religión y el exilio; en cambio, mi proyecto se centra en la violencia de género en un contexto laico y con perspectiva uruguaya. No obstante, es un antecedente clave por la fuerza evocadora de sus imágenes y por la manera en que convierte la fotografía en un espacio para la protesta política y poética (ver Figura 2).

Por otro lado, Newsha Tavakolian brinda una perspectiva profunda de las luchas diarias y conflictos internos que enfrentan las mujeres en Irán, al ofrecer un espacio para que sus voces y experiencias sean visibles. Su obra se mueve entre lo artístico y lo documental, así como entre lo íntimo y lo político, creando imágenes con una gran fuerza simbólica (Artsy, s.f.). La serie *Listen* (2010–2011) es un antecedente fundamental, ya que muestra a cantantes iraníes que no podían lanzar sus álbumes ni actuar en solitario debido a las limitaciones establecidas después de la Revolución Islámica; así, convierte lo imposible de las portadas en una huella de memoria y denuncia. Sus investigaciones también son una base esencial para considerar la fuerza de la imagen como un espacio de resistencia. Más adelante, en el apartado de referencias menciono con mayor detalle su propuesta artística (Fig 8).

En este contexto, me interesa concebir el arte desde una dimensión política que, utilizando símbolos y metáforas, trascienda la representación directa. La teórica holandesa Mieke Bal defiende que el arte auténticamente político no solo se dedica a la ilustración, sino que también interviene en lo real, crea espacios en los cuales lo político (considerado como un lugar de antagonismo y desacuerdo) tiene la posibilidad de funcionar (Bal, 2009, p.42). Al mismo tiempo, quiero resaltar la perspectiva que desarrolla a partir de la obra de Doris Salcedo, artista colombiana. Dice que el sufrimiento no se expresa de manera directa, más bien, se manifiesta a través de indicios, huellas y ausencias que poseen una carga simbólica y política. Inspirada por esa lógica, mis fotografías proponen una práctica estética que invita a “compartir el dolor, [...] evocar, sugerir y connotar más que transmitir significados”, apostando por una poética de la huella (Bal, 2009, p.49).

También, quiero retomar una idea de la curadora y crítica de arte Suely Rolnik, quien plantea que el arte puede activar procesos subjetivos y encuentros que cuestionan las formas impuestas por el poder. Su estudio del trabajo de los artistas

Mauricio Dias y Walter Riedweg resulta inspirador: su “laboratorio poético-político” se basa en dispositivos que reflejan la otredad y trabajan con lo que Rolnik llama “subjetividades-basura”, desmontando el “velo identitario” que neutraliza su presencia y permitiendo que su “habla viva” gane cuerpo. Su propuesta, fundada en una “política de encuentro”, implica dejarse afectar por el otro y tejer nuevas tramas que interfieren en las micro y macropolíticas dominantes (Rolnik, pp. 1-18, 2003). *Coreografías del silencio* también piensa la práctica artística como un encuentro: un dispositivo para dejarse afectar sin apropiarse de la voz ajena y poniendo en el centro del proceso creativo la experiencia y la voz de las participantes.

En sintonía con esta mirada, el pensamiento feminista —como plantean Cabello y Carceller (2004)— ha transformado las prácticas artísticas al introducir otras preguntas, otros modos de mirar y de sentir. Preguntas que no buscan respuestas cerradas, sino que abren espacio para lo incierto, lo múltiple y lo situado. Mi trabajo se inscribe en esa búsqueda: no como afirmación definitiva, sino como un espacio de escucha y acción. Porque, como recuerda Rosa Olivares, “si no aceptamos que el arte está ligado a la sociedad [...] no se entiende qué es arte, para qué se hace arte, no se entiende qué es un artista.” (Olivares, 2004, p. 141)

Creo que a pesar de que las prácticas artísticas feministas de las décadas del 60 al 80 supusieron un cambio en la representación del cuerpo y la subjetividad, el hecho de que continúen las violencias de género muestra que los conflictos simbólicos que aquellas artistas denunciaron continúan presentes. *Coreografías del silencio* se sitúa en esa línea de resistencia, a partir de la fotografía. No solo busca una reflexión estética, sino también activar la fuerza política de la imagen como medio para denunciar, escuchar y educar a los demás sobre un problema que sigue afectando a nuestras sociedades.

## **Formato de entrega: el fotolibro como espacio íntimo y político**

El fotolibro fue la opción que elegí para esta propuesta, ya que brinda la posibilidad de crear un recorrido narrativo individual, en el cual las imágenes y los textos se suceden de manera pausada y personal. Su formato portátil invita a la observación atenta, a detenerse en los detalles, volver atrás o retomar más tarde, manteniendo un contacto físico y próximo con la obra.

La disposición del libro combina paisajes, retratos y fragmentos narrativos, lo que produce pausas y transiciones que se relacionan con la acción performática. El acto de pasar la página se incorpora al lenguaje del proyecto, estableciendo un ritmo que acompaña la lectura visual y emocional.

Como señalan Boisier y Simões (2019), el fotolibro es una “exploración editorial creativa” que combina elementos narrativos, estéticos y comunicativos. En *Coreografías del silencio*, cada retrato está acompañado por un texto en primera persona que une lo colectivo y lo autobiográfico, formando un archivo visual. De esta manera, el fotolibro no solo compila las imágenes, sino que también amplía el gesto político del proyecto, al brindar un espacio cuidadosamente diseñado en el que la memoria y la resiliencia se activan en la privacidad de la página.

En ese acto de contemplación y lectura, también se invita al lector a identificar su lugar dentro de esta narrativa: a observar desde la empatía, a reflexionar sobre su propia relación con las historias y, por último, a adoptar una postura ética y política frente a ellas. Entonces, el fotolibro se convierte en un dispositivo que, desde la intimidad del gesto personal, ofrece una oportunidad para el activismo, en el que leer y mirar también son formas de implicarse.

## Antecedentes y referencias estético-plásticas



Figura 3. De la serie *Living with the enemy*, 1988

La selección de antecedentes tiene como objetivo enmarcar esta propuesta dentro de una genealogía de trabajos que, a través de diferentes lenguajes visuales, han tratado la intersección entre sujeto, género, violencia y representación. Estas referencias entablan un diálogo con una tradición visual comprometida, en la que el arte contemporáneo y la fotografía funcionan como maneras de reflexión y denuncia.

El fotolibro "Living with the Enemy" (1991) de Donna Ferrato es un antecedente esencial (Figura 3). Elabora un testimonio visual de gran fuerza política, retrata escenas de violencia doméstica en Estados Unidos con una mirada directa y comprometida. La dureza del maltrato y su efecto a través de generaciones se condensan en imágenes como la de un niño apuntando a su padre mientras la policía lo esposaba, lo que evidencia cómo lo público irrumpió en el ámbito privado. (International Center of Photography, s.f.) Pese a que en mi trabajo de egreso utilice un lenguaje simbólico, me interesa esa capacidad de la imagen para interpelar inmediatamente y destacar verdades silenciadas.

El trabajo de Manuela Aldabe es otro antecedente destacable. Ella registra la ausencia de mujeres que han sido víctimas de femicidio en Uruguay con su proyecto *Toco tu piel* (2016) (Figuras 4 y 5). Utiliza objetos personales y espacios privados, crea una narrativa visual que despierta el recuerdo y el duelo desde un punto de



Figura 4. Andrea Jorajuria Riassotti,  
Colonia, 1978-2015, 2016



Figura 5. Anónima, Artigas,  
1978-2008, 2016

vista poético y sensible. La artista, con el fin de retratar las huellas que dejan las ausencias en la vida diaria, visitó a 19 familias en diferentes lugares del país (Aldabe, 2016). Según Guasch (2009, p.20), estas formas visuales actúan como “flashes de memoria”, que pueden condensar emociones e interpelar al espectador. En mi caso, el cuerpo de las mujeres está presente, pero intervenido por recursos simbólicos que activan nuevas lecturas y lo afirman como territorio de memoria y lucha.

Otro antecedente es *No violarás* (2016) de Jana Leo; en esta *performance*, viste una pieza de piel de cerdo cosida, marcada con números y letras rojas (ver Figura 6). Esta prenda “vestido-piel” convierte la corporalidad en espacio de denuncia al mostrar de forma cruda el abuso sexual y cuestionar la cultura de la violación y el sistema que la sostiene. Leo enfatiza que es necesario tener una educación preventiva que desafíe el modelo de masculinidad dominante y adopta un



Figura 6. *No violarás (Do not rape)*, 2016

enfoque crítico para visibilizar las dinámicas de poder y control presentes en la violencia de género (Leo, 2018). En *Rape New York* (2009), cuenta su propia experiencia de violación, y hace una crítica a nivel estructural que conecta la

violencia de género con la falta de estabilidad urbana y la especulación inmobiliaria. Mediante una obra autobiográfica y experimental, explora la manera en que las mujeres son vulnerables en los espacios arquitectónicos de una ciudad gentrificada y cómo las instituciones fallan en su deber de protegerlas (Leo, 2016).

Por otro lado, en octubre de 2024 tuve la oportunidad de registrar la muestra de la artista paraguaya Claudia Casarino (Figura 7 y 8), presentada en la Fundación Cervieri Monsuárez (FCM) de José Ignacio. *La paraguaya. De horizonte a horizonte* estableció un cruce simbólico y político entre Uruguay y Paraguay, articulando piezas textiles de Casarino con la pintura *La Paraguaya* de Juan Manuel Blanes.



Figura 7. Vista de sala. *Ellas 5*, 2024

Su trabajo, desde 1998, entrelaza la corporalidad, lo textil y la memoria a través de un lenguaje sutil y crítico. Se enfoca en el trabajo de las mujeres, sus desplazamientos y las violencias que experimentan. El vestido, núcleo de su poética, funciona como metonimia del cuerpo: indica ausencias presentes y subjetividades afectadas. El tul, que es etéreo y translúcido, se refiere a procesos de invisibilización sin eliminar la forma y deja que la vista lo atraviese como si estuviera buscando un cuerpo que ya no existe (Fundación Cervieri Monsuárez, 2024).

La ropa suspendida en las instalaciones exhibidas en FCM recuerda a cuerpos desplazados cuya memoria permanece. Esta dimensión afectiva y performativa de lo textil no muestra la hostilidad directamente, sino que la activa como experiencia sensible, creando presencias silenciosas que interpelan. Creo que

es relevante incluir su trabajo como antecedente porque por medio de un lenguaje visual sutil, Casarino rescata marcas históricas que han sido invisibilizadas, por ejemplo la violencia que sufrieron las mujeres paraguayas durante y después de la Guerra de la Triple Alianza. Esto deja en evidencia cómo esas huellas se transmiten a través de las generaciones y siguen influyendo en las subjetividades actuales.



Figura 8. Vista de sala. 2024

También me interesa cómo ciertos colectivos utilizan sus cuerpos como herramienta de denuncia en el espacio público. En este sentido, el trabajo de Mujeres de Negro Uruguay (Figura 9) —activo desde 2006 e integrante del movimiento internacional homónimo fundado en Jerusalén en 1988— resulta muy significativo. Sus performances, vestidas de negro y portando nombres o imágenes de víctimas de femicidio, transforman el luto en una intervención política del paisaje urbano. En ocasiones, estas intervenciones han incluido expresiones de fuerte carga simbólica, como recostarse en escaleras y explanadas para representar los cuerpos ausentes, o nombrar en voz alta a cientos de mujeres asesinadas, generando un clima de conmoción en red.

Considero que la labor de Mujeres de Negro está vinculada con mi proyecto porque emplea una estrategia parecida: ellas visibilizan la violencia por medio del cuerpo y la actuación performática en el espacio público, mientras que mi propuesta hace uso del cuerpo y el gesto para crear imágenes que condenan la violencia de género. Para Mujeres de Negro, el duelo se vuelve una acción política; en mis fotos,

los globos, la vestimenta y el paisaje toman significados que activan la reflexión. En ambas, el cuerpo se convierte en una herramienta crítica y la acción en una forma de expresión colectiva que hace visible lo que la sociedad muchas veces prefiere no mirar.



Figura 9. *Performance del colectivo Mujeres de negro en el Palacio Legislativo*, Javier Calvelo, 2010

En el plano internacional, resulta imprescindible destacar la exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985* (Figura 10), presentada en el Hammer Museum de Los Ángeles (2017) y en el Brooklyn Museum de Nueva York (2018), bajo la curaduría de Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta. La muestra reunió a 123 artistas de quince países y constituyó la primera revisión a gran escala de las aportaciones de artistas latinoamericanas al arte contemporáneo (Brooklyn Museum, 2018).

El núcleo de la exposición se organizó en torno al concepto de “cuerpo político”, abarcando líneas temáticas como: autorretrato, cuerpo en el paisaje, lo

erótico, el poder de las palabras, el cuerpo performático, resistencia y miedo, feminismos y espacios sociales. Las artistas —entre ellas figuras emblemáticas como Ana Mendieta, Marta Minujín y Lygia Pape, junto con creadoras menos reconocidas—, utilizaron el cuerpo como herramienta crítica frente a las dictaduras, los exilios, la censura y la violencia de género en América Latina, así como frente a la marginalización de comunidades latinas en Estados Unidos.



Figura 10. *Passing Through*, Babette Mangolte, 1977.

En palabras de las curadoras, se trató de una “revolución de los cuerpos”: un movimiento artístico que no solo amplió los lenguajes formales hacia el video, la *performance* y las prácticas conceptuales, sino que también desestabilizó las narrativas dominantes de la modernidad. *Radical Women* estableció así un marco de legitimación internacional para comprender el arte de mujeres en América Latina no como un capítulo periférico, sino como una contribución esencial al desarrollo del arte contemporáneo (Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill Sobre *Radical Women*, 2017). De allí que *Coreografías del silencio* prolongue ese gesto, al concebir el cuerpo como huella de la violencia y como un territorio de enunciación desde el cual desafiar los silencios impuestos.

En cuanto a las referencias estético-plásticas, quiero mencionar a Cindy Sherman y su serie *Untitled Film Stills* (1977–1980), en donde teatraliza el cuerpo de la mujer como una creación cultural, muestra los roles y estereotipos que han sido impuestos por los medios de comunicación y el cine en Estados Unidos. Me interesa

especialmente la composición de la imagen #48 (Figura 11), que muestra a una mujer sola, de espaldas y detenida en una carretera desierta. Concentra ambigüedad y tensión: no está claro si la figura espera ayuda, escapa de algo o está a punto de empezar un viaje. Esta obra me inspira para realizar los retratos en espacios abiertos, utilizando el color como símbolo (el rojo de los globos) para hablar sobre el tiempo, las heridas y la resiliencia, mientras el cuerpo de la mujer y el paisaje que la rodea se entrelazan, crean un diálogo que realza la fuerza crítica de la imagen.



Figura 11. *Untitled Film Still #48*, 1979

Luego, esta fotografía de Newsha Tavakolian, de la serie *Listen* (2010–2011) influye en mi elección de la paleta cromática y en la relación entre sujeto y espacio urbano (Figura 12). En esta serie, la artista retrata a cantantes iraníes silenciadas por las restricciones impuestas tras la Revolución Islámica, que les prohíben cantar en público sin la presencia de un hombre. Cada retrato fue concebido como la portada de un disco que no puede existir, subrayando la dimensión de censura. En la fotografía aquí mostrada, una mujer vestida de negro se ubica en el centro de una calle vacía, con guantes de boxeo rojos que contrastan con el entorno. La seriedad y frontalidad del gesto, junto a la inmovilidad corporal en el asfalto, remiten a una fuerza reprimida y a la violencia simbólica que se ejerce sobre la libertad de

expresión. Esta combinación entre puesta en escena, registro documental, estética sobria y mensaje político resuena formal y conceptualmente con *Coreografías del silencio*, que también busca trabajar entre lo que es visible y lo que es silenciado, así como lo íntimo y lo público (Artsy, s. f.).



Figura 12. De la serie *Listen*, 2010

En *Self-Portrait with Stone* (1982), Judy Dater se fotografía desnuda en posición fetal sobre un terreno seco, fusionando la resistencia con la vulnerabilidad (Figura 13). A pesar de que no uso el desnudo, encuentro en esta obra una fuente de inspiración estética y plástica para concebir el cuerpo como un signo y el paisaje como extensión emocional. Me interesa especialmente cómo Dater emplea el entorno natural como un contrapunto simbólico, algo que también busco en mis retratos al situar mujeres sobre paisajes que ellas mismas eligieron, como playas, calles o bosques, para destacar sus propias subjetividades y experiencias.

Algo similar me inspira la serie *The Girls at Bull's Pond* (1991) de Tuja Lindström, donde cuerpos femeninos flotan en aguas oscuras, generando una atmósfera ambigua que oscila entre la calma y la inquietud (Figura 14). Su tratamiento de la corporalidad femenina como un signo de fragilidad poderosa

resuena con mi propia búsqueda: construir retratos en los que el entorno y la postura del sujeto evoquen estados internos, sin necesidad de recurrir a lo explícito.



Figura 13. *Self-Portrait with stone*, 1982



Figura 14. De la serie *The Girls at Bulls Pond*, 1991

Y por último, dentro de las referencias estéticas y plásticas en el contexto uruguayo, considero fundamental mencionar al colectivo Diez de cada diez, creado en 2015 por la artista Valeria Píriz junto a un grupo inicial de diez mujeres. La performance surge en el marco del 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer, como respuesta a los femicidios de ese año en Uruguay. Su propuesta se desarrolla en el espacio público, como ferias, calles y plazas, con la intención de visibilizar y desarticular la naturalización de la violencia de género. A lo largo de los años, el grupo ha incluido a artistas de diferentes disciplinas, lo que ha permitido un trabajo colaborativo en el que se combinan la ocupación del espacio urbano, la acción escénica y los dispositivos visuales.



Figura 15. *Performance del colectivo Diez de cada diez en la avenida 18 de julio, Mara Quintero, 2017.*

La estética del grupo se caracteriza por el uso del color rojo como símbolo de denuncia y elemento unificador, así como por la intervención de lugares de circulación cotidiana, transformándolos en escenarios para la protesta. Sus acciones irrumpen en la rutina urbana para mostrar lo que no se quiere ver y para “poner el cuerpo” como herramienta de comunicación y contestación, resignificando el espacio público desde una mirada feminista.

Esta referencia resulta especialmente relevante para mi proyecto, ya que comparto con el colectivo la utilización de la corporalidad como soporte simbólico, el

uso del color rojo y la apropiación del espacio público como estrategia de visibilización y denuncia.



Figura 16. *Performance del colectivo Diez de cada diez en el Palacio Legislativo, Mara Quintero, 2020.*

## Metodología

El proceso de trabajo se llevó a cabo en varias etapas para asegurar orden y coherencia: elección de participantes, selección de locaciones, coordinación con las participantes, logística, dirección fotográfica, decisiones técnicas, y diseño y producción del fotolibro.

El proyecto comenzó con la invitación a mis amigas, colegas y familiares, creando un espacio de confianza para que compartieran sus relatos. Luego extendí la convocatoria por medio de la cuenta de Instagram [@feminismo.uy](https://www.instagram.com/@feminismo.uy), que es conocida por difundir contenidos vinculados al activismo y manifestaciones feministas. A mediados de 2024, les solicité a las organizadoras que compartieran un llamado para convocar mujeres interesadas en participar y contar sus historias para mi proyecto de grado de la Facultad de Artes. Muy amablemente publicaron una historia con la propuesta resumida en pocas líneas junto con mi nombre y mi cuenta personal para que pudieran contactarme.

Esa única publicación, que estuvo disponible apenas 24 horas, tuvo una repercusión mucho más amplia de lo que podría haber imaginado: decenas de

mujeres me contactaron. En esas primeras conversaciones les expliqué en detalle el propósito y la dinámica del proyecto, para que pudieran decidir libremente si querían participar. Con unas diez de ellas continué el diálogo durante un año y finalmente coordiné los encuentros. El primer paso con cada una fue generar confianza, lo cual era crucial para tratar el tema desde el arte y evitar la espectacularización del sufrimiento.

Mediante una serie de preguntas, creé una base de datos con información básica (nombre, edad, lugar de nacimiento) y elementos de su historia que estuvieran dispuestas a compartir: el tiempo transcurrido desde los hechos, la motivación para participar y las expectativas respecto al proyecto. También incluí preguntas sobre la selección de vestimenta, la disposición para ser fotografiadas con globos rojos y la disponibilidad horaria. Estos registros no solo fueron útiles para la organización logística, sino que además sirvieron como contenido para incluir fragmentos de sus relatos en el fotolibro. Dichos textos fueron revisados y aprobados por cada participante antes de su publicación, asegurando su consentimiento y acuerdo con la manera en que sus palabras serían presentadas.

La elección de las locaciones fue decisión de cada participante, priorizando escenarios que tuvieran alguna conexión simbólica o emocional, lo que contribuyó a dar mayor autenticidad y profundidad al proyecto. Surgieron entonces sitios diversos como el Prado, la rambla de Kibón, la Avenida 18 de Julio, el Parque Roosevelt, las dunas de Pinamar, las grutas de Punta Ballena o el bosque de Manantiales.

Siempre mantuve la opción de respetar a quienes prefirieran mantener el anonimato, ofreciendo la posibilidad de hacer los retratos de espaldas o con los ojos cubiertos por un pañuelo negro. Sin embargo, todas eligieron mostrar su rostro y nombre como un gesto de empoderamiento.

En cuanto a la vestimenta, propuse tres opciones monocromáticas: rojo, negro, blanco (o similar). Si bien la idea inicial era utilizar solo negro, tras una conversación con Valeria Píriz, directora del colectivo *Diez de cada diez*, incorporé el rojo como símbolo de vida y fuerza, y el blanco como un guiño a la performance inicial donde los globos eran blancos representando la inocencia. El intercambio con Píriz también derivó en la participación de algunas mujeres de su agrupación, como Silvia, Beatriz y Silvana.

En la mayoría de las sesiones trabajé con la presencia de una asistente que colaboraba sosteniendo o trasladando los globos y como un apoyo en general. Realicé tomas frontales y planos generales capturando el cuerpo entero y el entorno,

incluyendo los globos suspendidos. Además, varié con planos cerrados y detalles. Se buscó conservar un tono sobrio y documental, evitando decorados innecesarios.

Las imágenes se capturaron con un lente fijo de 50 mm f/1.8 y una cámara Nikon D850, todas en formato RAW. Se optó por trabajar con luz natural. En algunos casos las jornadas fueron nubladas, y en otros, soleadas; cuando había sol, las fotografías se realizaban antes de las 12:00 o después de las 15:00. La edición digital fue mínima: solo ajustes de color, contraste y exposición, manteniendo la coherencia estética y la naturalidad de la serie. Los archivos finales se exportaron en TIFF a 300 dpi.

Al mismo tiempo, llevé un registro escrito con anotaciones sobre problemas logísticos (viento, clima, garrafas de helio, coordinación horaria) y sobre las sensaciones compartidas a lo largo de las jornadas. Estos apuntes sirvieron como insumo para perfeccionar la metodología y como archivo de reflexión sobre el proceso. A su vez, se hizo un registro del detrás de escena de cada una de las sesiones, el antes, durante y después. Esas imágenes se incorporaron al final del fotolibro como testimonio del proceso del proyecto.

El desarrollo también implicó una importante inversión económica autofinanciada. Se utilizaron más de 200 globos rojos, tres garrafas de helio (de un costo aproximado de 100 dólares cada una), cinta roja y un gel especial para prolongar la flotación, además del combustible y trasladados en vehículo personal para realizar las sesiones en distintas locaciones. Dado que los globos flotan apenas un poco más de 24 horas, organicé el trabajo en jornadas intensivas de fin de semana, realizando hasta tres retratos por día, con sesiones de alrededor de dos horas cada una. En promedio, tomé entre 150 y 200 fotografías por participante, de las cuales seleccioné aproximadamente diez imágenes finales. Para prevenir interpretaciones subjetivas o jerarquías, el fotolibro organiza a las mujeres en un orden alfabético, lo que sugiere una lectura más equitativa de todas las historias.

Respecto a la diagramación y el diseño, trabajé junto a Josefina Borrelli, una amiga diseñadora utilizando Adobe InDesign, explorando fuentes, secuencias visuales y composiciones. Fue un proceso de experimentación que disfruté profundamente porque me brindó la oportunidad de crear la narrativa visual del libro, determinar qué imágenes dialogaban mejor entre ellas y cuáles debían estar en una doble página para que pudieran ser apreciadas en su totalidad. A pesar de que el trabajo fue en colaboración, siempre mantuve la decisión final en cada aspecto del diseño.

Antes de definir el formato final, llevé a cabo varias pruebas de impresión en una imprenta ubicada en el barrio La Comercial. Me asesoraron sobre diferentes tipos de papel, y después de analizar y comparar el color, la textura y el precio, opté por Opalina de 120 g porque ofrece un acabado fino y una superficie suave que es adecuada para las imágenes. Las pruebas resultaron ser un paso crucial, dado que la transición de la pantalla al papel conlleva cambios tonales significativos. Ajusté especialmente las sombras, que tendían a perder detalle al imprimirse. Luego de varias pruebas con las fotos más desafiantes, obtuve el mejor resultado posible y me quedé muy conforme con la calidad de impresión.

La encuadernación y el formato también fueron decisiones fundamentales. Para garantizar que las imágenes en doble página se vean completas sin perder continuidad en el pliegue, elegí una encuadernación artesanal que abre 180 grados. La tapa es dura, roja y minimalista, con el diseño de un globo blanco como guiño a la *performance* inicial que dio origen al proyecto. El título y mi nombre se ubican solo en el lomo, manteniendo la sobriedad y coherencia visual con la paleta de color que atraviesa toda la obra.

Finalmente, mi propia experiencia de haber atravesado situaciones similares me llevó a asumir una responsabilidad ética central, lo cual fue muy importante para garantizar un espacio seguro, de respeto y cuidado a lo largo del proyecto. Las decisiones estéticas nunca se impusieron, sino que se negociaron con cada una, resguardando su voluntad y poniendo en el centro del proceso creativo sus propias voces.

## Bibliografía

Bal, M. (2009). El caso. *Arte para lo político* (pp. 40-65).

Boisier, R., & Simoes, L. (Eds.). (2019). *De discursos visuales, secuencias y fotolibros*. Durango: Mugar.

Cabello, H., & Carceller, A. (2004). "Sujetos imprevistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán)". En D. Pérez (Ed.), *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (pp. 94-108). Barcelona: Gustavo Gili.

Cortés, J. M. G. (2004). "Acerca de la construcción social del sexo y el género". En D. Pérez (Ed.), *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (pp. 65-80). Barcelona: Gustavo Gili.

Freund, G. (1983). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili.

Guasch, A. M. (2009). *Autobiografías visuales: Del archivo al índice*. Madrid: Siruela.

Guasch, A. M. (2006). De la diferencia sexual al transgénero. En *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (1.ª ed., Vol. 6, pp. 529-556). Madrid: Alianza.

Olivares, R. (2004) "En cuerpo y alma" En D. Pérez (Ed.), *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (pp. 138-150). Barcelona: Gustavo Gili.

Pérez, D. (2004). *La certeza vulnerable: Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. (pp. 9-150) Barcelona: Gustavo Gili.

Rolnik, S. (2003). El laboratorio poético-político de Maurício Dias y Walter Riedweg. En *Alteridad a cielo abierto*.

Sherlock, M. P. (2004). "El doble del cuerpo". En D. Pérez (Ed.), *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (pp. 85-93). Barcelona: Gustavo Gili.

## Bibliografía web

Aldabe, M. (2016b). *Toco tu piel*. Manu Aldabe. Recuperado 20 de septiembre de 2024, de <https://manualdabe.com/project/toco-tu-piel/>

Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill sobre «Radical Women». (2017, 5 noviembre). *Artishock*. Recuperado 15 de agosto de 2025, de <https://artishockrevista.com/2017/10/05/andrea-giunta-cecilia-fajardo-hill-radical-women/>

Art in America [artinamerica]. (2024, 9 septiembre). *Behind the scenes with Fall 2024 cover artist Amanda Ba* [Vídeo]. Instagram. Recuperado 10 de septiembre de 2024, de [https://www.instagram.com/p/C\\_s31CfOzWb/](https://www.instagram.com/p/C_s31CfOzWb/)

Artsy. (s. f.-a). *Cindy Sherman*. Recuperado 11 de septiembre de 2024, de <https://www.artsy.net/artwork/cindy-sherman-untitled-film-still-number-48>

Artsy. (s. f.-b). *Newsha Tavakolian Iranian, b. 1981*. Recuperado 31 de agosto de 2024, de <https://www.artsy.net/artist/newsha-tavakolian>

Bolaño, E. (2020, 29 febrero). *Sin título (Tu cuerpo es un campo de batalla)*. Historia-Arte. Recuperado 3 de septiembre de 2025, de <https://historia-arte.com/obras/tu-cuerpo-es-un-campo-de-batalla>

Bukowskis. (s. f.). *Tuija Lindström (Finland, 1950-2017)*. Recuperado 31 de agosto de 2024, de [https://www.bukowskis.com/sv/auctions/582/201-tuija-lindstrom-the-girls-at-bulls-pond-kvinnorna-vid-tjursjon-1991-8-pieces?from\\_language=en](https://www.bukowskis.com/sv/auctions/582/201-tuija-lindstrom-the-girls-at-bulls-pond-kvinnorna-vid-tjursjon-1991-8-pieces?from_language=en)

Clair by Kahn. (s. f.). *Newsha Tavakolian*. Clair By Kahn. Recuperado 11 de septiembre de 2024, de [https://clairbykahn.com/mies\\_portfolio/tavakolian/](https://clairbykahn.com/mies_portfolio/tavakolian/)

Colorado, O. (2012, 18 agosto). *Cindy Sherman, la niña de los disfraces*. Oscar En Fotos. Recuperado 11 de septiembre de 2024, de <https://oscarenfotos.com/2012/08/18/cindy-sherman-la-nina-de-los-disfraces/>

Cooletivarte. (2023, noviembre). *DIEZ DE CADA DIEZ / GIRA EN DIÁLOGO*. Recuperado 8 de junio de 2025, de <https://cooltivarte.com/portal/diez-de-cada-diez-gira-en-dialogo/>

Contemporary And [C&]. (2017). *Shirin Neshat: Frauen in Gesellschaft*. Recuperado 10 de agosto de 2025, de <https://contemporaryand.com/exhibition/shirin-neshat-frauen-in-gesellschaft/>

Fouque, A. (2013). *Shirin Neshat 1957 | Qazvin, Iran* (T. Castro, Ed.). Aware. Recuperado 31 de agosto de 2024, de <https://awarewomenartists.com/en/artist/shirin-neshat/>

Fundación Cervieri Monsuárez. (2024). *Claudia Casarino: Exhibición Claudia Casarino desde el 12/10/2024 al 17/11/2024*. Recuperado 9 de marzo de 2025, de <https://fcm.com.uy/exhibiciones>

ICA Boston. (2014). *Untitled film still #48*. Recuperado 11 de septiembre de 2024, de <https://www.icaboston.org/art/cindy-sherman/untitled-film-still-48/>

International Center of Photography. (s. f.). *Donna Ferrato - Living with the Enemy*. International Center Of Photography. Recuperado 31 de agosto de 2024, de <https://www.icp.org/browse/archive/collections/donna-ferrato-living-with-the-enemy>

Leemis, R. (2022). *The National Intimate Partner and Sexual Violence Survey: 2016/2017 Report on Intimate Partner Violence*. Recuperado 24 de septiembre de 2024, de [https://www.cdc.gov/violenceprevention/pdf/nisvs/NISVSReportonIPV\\_2022.pdf](https://www.cdc.gov/violenceprevention/pdf/nisvs/NISVSReportonIPV_2022.pdf)

Leo, J. (2016b, marzo 18). *Project: Rape New York*. Jana Leo. Recuperado 28 de septiembre de 2024, de <https://janaleo.com/2016/03/18/rape-new-york/>

Leo, J. (2018, 10 septiembre). *Concept: No violarás (Do not rape)*. Jana Leo. Recuperado 24 de septiembre de 2024, de <https://janaleo.com/2018/09/10/concept-no-violaras-campana-de-educacion-para-la-prevencion-de-la-violacion-a-traves-de-material-artistico/>

Magnum Photos. (s. f.). *Look: Portraits of Iran's Middle-Class youth: Newsha Tavakolian*. Recuperado 4 de septiembre de 2024, de <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/newsha-tavakolian-look/>

Mapeo de la sociedad civil. (s. f.). *Colectivo Mujeres de Negro Uruguay*. Recuperado 8 de junio de 2025, de <https://www.mapeosociedadcivil.uy/organizaciones/mujeres-de-negro-uruguay/>

Ministerio del Interior. (2024, 14 marzo). *El Ministerio del Interior presentó los datos sobre violencia doméstica y de género del 2023* [Comunicado de prensa]. Recuperado 24 de septiembre de 2024, de <https://www.gub.uy/ministerio-interior/comunicacion/noticias/ministerio-del-interior-presento-datos-sobre-violencia-domestica-genero-del>

Modernism Gallery. (s. f.). *Judy Dater*. Modernism. Recuperado 11 de septiembre de 2024, de [https://modernisminc.com/artists/Judy\\_DATER/](https://modernisminc.com/artists/Judy_DATER/)

Newsha Tavakolian Photography. (s. f.). About. Recuperado 4 de septiembre de 2024, de <https://www.newshatavakolian.com/about>

Oficina de la Mujer, Corte Suprema de Justicia de la Nación. (2024). *Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina, edición 2023* [Conjunto de datos].  
<https://www.csjn.gov.ar/novedades/detalle/8323#:~:text=En%20promedio%2C%20en%20el%20pa%C3%ADs,5%20eran%20mujeres%20trans%2Ftravestis>

*Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*. (2018). Brooklyn Museum. Recuperado 14 de agosto de 2025, de [https://www.brooklynmuseum.org/es-US/exhibitions/radical\\_women](https://www.brooklynmuseum.org/es-US/exhibitions/radical_women)

Radio Pedal. (2020, agosto). *Diez de cada diez*. Recuperado 8 de junio de 2025, de <https://radiopedal.uy/track/diez-de-cada-diez-2/>

*Shirin Neshat, la artista censurada por Irán cuya obra inspira al movimiento "Women Life Freedom"*. (2022, 11 octubre). Mujer Hoy. Recuperado 7 de septiembre de 2024, de <https://www.mujerhoy.com/womennow/noticias/shirin-neshat-artista-censurada-protestas-iran-regimen-islamico-masha-amini-women-life-freedom-20221011140129-nt.html>

The Cleveland Museum of Art. (s. f.). *Self-Portrait with Stone*. The Cleveland Museum Of Art. Recuperado 11 de septiembre de 2024, de <https://www.clevelandart.org/art/1989.417>

The Metropolitan Museum of Art. (s. f.). *Self-Portrait at Craters of the Moon: Judy Dater, American, 1981*. The Metropolitan Museum Of Art. Recuperado 31 de agosto de 2024, de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/789238>

## Referencia de las imágenes

Figura 1. Botello, L. (2020). *Inocente*.

Figura 2 Shirin Neshat. (1996). AWARE. Recuperado 9 de agosto de 2025, de  
<https://awarewomenartists.com/en/artist/shirin-neshat/>

Figura 3. Ferrato, D. (1988). *Donna Ferrato*. International Center Of Photography.  
Recuperado 31 de agosto de 2024, de  
<https://www.icp.org/browse/archive/collections/donna-ferrato-living-with-the-enemy>

Figura 4. Aldabe, M. (2016). *Andrea Jorajuria Riassotti, Colonia, 1978-2015*. Manu Aldabe. Recuperado 20 de septiembre de 2024, de  
<https://manualdabe.com/project/toco-tu-piel/>

Figura 5. Aldabe, M. (2016). *Anónima, Artigas, 1978-2008*. Manu Aldabe.  
Recuperado 20 de septiembre de 2024, de  
<https://manualdabe.com/project/toco-tu-piel/>

Figura 6. Leo, J. (2016). *No violarás (Do not rape)*. Jana Leo. Recuperado 24 de septiembre de 2024, de  
<https://janaleo.com/2018/09/10/concept-no-violaras-campana-de-educacion-para-la-prevencion-de-la-violacion-a-traves-de-material-artistico/>

Figura 7. Vivo, F. (2024a, octubre). *Vista de sala*.

Figura 8. Vivo, F. (2024b, octubre). *Vista de sala. Ellas 5*.

Figura 9. Calvelo, J. (2010, noviembre). *Performance del colectivo Mujeres de Negro en el Palacio Legislativo*. La Diaria. Recuperado 8 de junio de 2025, de  
<https://ladiaria.com.uy/articulo/2010/11/seguimos-en-falta/>

Figura 10. *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*. (1977). Brooklyn Museum. Recuperado 14 de agosto de 2025, de  
[https://www.brooklynmuseum.org/es-US/exhibitions/radical\\_women](https://www.brooklynmuseum.org/es-US/exhibitions/radical_women)

Figura 11. Sherman, C. (1979). *Untitled film still #48*. ICA Boston. Recuperado 11 de septiembre de 2024, de  
<https://www.icaboston.org/art/cindy-sherman/untitled-film-still-48/>

Figura 12. Tavakolian, N. (2010). *from the «Listen» series*. Clair By Kahn.  
Recuperado 11 de septiembre de 2024, de  
[https://clairbykahn.com/mies\\_portfolio/tavakolian/](https://clairbykahn.com/mies_portfolio/tavakolian/)

Figura 13. Dater, J. (1982). *Judy Dater*. Judy Dater. Recuperado 11 de septiembre de 2024, de <https://judydater.com>

Figura 14. Lindström, T. (1991). *The girls at Bulls Pond*. Bukowskis. Recuperado 31 de agosto de 2024, de

[https://www.bukowskis.com/sv/auctions/582/201-tuja-lindstrom-the-girls-at-bulls-pond-kvinnorna-vid-tjursjon-1991-8-pieces?from\\_language=en](https://www.bukowskis.com/sv/auctions/582/201-tuja-lindstrom-the-girls-at-bulls-pond-kvinnorna-vid-tjursjon-1991-8-pieces?from_language=en)

Figura 15. Quintero, M. (2020). *Performance del colectivo Diez de cada diez en el Palacio Legislativo*. Recuperado 8 de junio de 2025, de

<https://cooltivarte.com/portal/diez-de-cada-diez-en-25n/>

Figura 16. Quintero, M. (2017). *Performance del colectivo Diez de cada diez en la avenida 18 de Julio*. Facebook. Recuperado 8 de junio de 2025, de

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=603384078444927&set=a.603384065111595>