

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

Mujeres que recortan y crean

Representación visual de los roles de género en el espacio doméstico a través del collage en Instagram

Evelyn Michelle Jaramillo Chango

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2026

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Evelyn Michelle Jaramillo Chango, autora del trabajo intitulado “Mujeres que recortan y crean. Representación visual de los roles de género en el espacio doméstico a través del *collage* en Instagram”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación con mención en Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 24 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

16 de julio de 2026

Firma: _____



Resumen

La presente investigación analiza la representación visual de los roles de género en el espacio doméstico en el *collage* creado por mujeres en Instagram, a partir de una metodología que combina el análisis formal y simbólico en diálogo con dimensiones sociales y políticas. Asimismo, incorpora un enfoque etnográfico, mediante entrevistas y elicitación de *collage* con cuatro autoras, para profundizar en sus procesos creativos y reflexiones en torno a la construcción de estas representaciones.

Los hallazgos revelan que el *collage* más allá de su dimensión estética, consolida su potencial crítico como una herramienta que interviene las imágenes provenientes de archivos dominantes, reconfigurando sus significados y permitiendo expresar aquello que originalmente no se le ha permitido decir antes.

A través de diferentes operaciones visuales, como la fragmentación, descontextualización y recomposición, las artistas confrontan el régimen visual hegemónico y trazan nuevos imaginarios sobre lo femenino.

Asimismo, la investigación revela los desafíos que enfrentan las creadoras en su relación con imágenes de la cultura impresa; así como las tensiones derivadas de la circulación de sus obras en entornos digitales caracterizados por la inmediatez y viralización efímera. En este contexto, el *collage* se posiciona como una práctica que se resiste a estas dinámicas, priorizando la reflexión crítica frente al consumo acelerado de imágenes.

Palabras clave: *collage* feminista, representación visual, espacio doméstico, trabajo de cuidado

A mi refugio en el caos, mi madre.

Agradecimientos

A Saray Barrantes, Lorena Córdova, Sandra Jiménez y Angie Lozano por compartir su obra y sus inquietudes compartidas en este hermoso y caótico mundo del *collage*.

A Alex Schlenker, mi tutor, por su guía y acompañamiento en este trabajo de investigación.

A mis amigas por las palabras de aliento, chistes y todas las veces que me sacaron de mi fase de tesista ermitaña y a Coco, compañero de paseos reflexivos y desvelos.

Tabla de contenidos

Figuras.....	13
Introducción	15
Capítulo primero: Bases teóricas sobre representación visual y roles de género	17
1.Representación visual: una práctica constante de sentido	17
2.La representación de lo femenino y su reappropriación	21
2.1.Lo femenino: mujer-doméstica y mujer-objeto	21
2.2.Reappropriación de sentidos desde el arte	24
2.3.Representaciones de lo femenino frente al algoritmo.....	30
3.Espacio doméstico: primer lugar donde las desigualdades de género se hacen visibles	33
Capítulo segundo: El <i>collage</i> como testimonio visual de los roles de género en el espacio doméstico	37
1.Presentación del corpus y las artistas.....	39
2.Primer nivel de análisis: Lo denotativo	51
3.Segundo nivel: campo visual compartido	56
3.1.El espacio doméstico: un dispositivo de control.....	57
3.2.Trabajo reproductivo: el engranaje que sostiene al sistema productivo	58
3.3.Descentralizando la domesticidad.....	62
3.4.Estrategias de resistencia visual frente a la mirada masculina	63
Capítulo tercero: Perspectivas y reflexiones detrás del <i>collage</i> hecho por mujeres	69
1.Experiencias situadas de las mujeres: el detonante creativo.....	69
2.Reflexiones sobre el espacio doméstico y el trabajo reproductivo	71
3.Decisiones visuales de las artistas.....	72
4.Debates dentro del <i>collage</i> femenino contemporáneo	78
Conclusiones	81
Obras citadas	85
Anexo 1. Ejemplo de fichas de análisis de <i>collages</i>	91

Figuras

Figura 1. <i>Collage</i> “La novia”	26
Figura 2. Fotomontaje “Los sueños de evasión” para la revista argentina Idilio	27
Figura 3. Fotomontaje “Cortinas limpias” de la serie Casa Hermosa: Trayendo la Guerra a Casa.....	28
Figura 4. Fotomontaje “Tu cuerpo es un campo de batalla”, exhibido junto a un cartel pro vida.....	29
Figura 5. <i>Collage</i> 1 “Las mujeres tenemos toque de queda todos los días”	40
Figura 6. <i>Collage</i> 2 Sin título	41
Figura 7. <i>Collage</i> 3 “Momfluencers, tradwives, and the perils of modern motherhood”	42
Figura 8. <i>Collage</i> 4 “Cualquier cosa podría suceder cuando la feminidad deje de ser una ocupación protegida” cita de Virginia Woolf.....	43
Figura 9. <i>Collage</i> 5 “Towards a room of one's own”	44
Figura 10: <i>Collage</i> 6 "Evas"	45
Figura 11. <i>Collage</i> 6 “Teletrabajo”	46
Figura 12. <i>Collage</i> 7 “Empezar de nuevo”	47
Figura 13. <i>Collage</i> 8 “Tejiendo caminos”	48
Figura 14. <i>Collage</i> 9 “A la orilla de madre”	49
Figura 15. <i>Collage</i> 10 “Perspectivas generosas”	50

Introducción

Las representaciones visuales con las que crecí destinaban a la identidad femenina a opciones que se circunscriben en el espacio de lo doméstico, como único guion posible para nuestras vidas. Esta limitación generó en mí una profunda inconformidad frente a las formas en que las mujeres hemos sido representadas y frente a las narrativas que parecían determinar aquello que debíamos ser. Fue en la búsqueda por encontrar un lugar para crear narrativas propias a través de la imagen, donde el *collage* emergió como respuesta. Más allá de una técnica, encuentro un lenguaje para darle forma a mi propia voz, pensar críticamente las imágenes heredadas, intervenirlas y reconstruirlas desde mi mirada y experiencia. Es en el acto de elegir, recortar y recomponer las imágenes, que encuentro una forma de disputar los sentidos que históricamente han configurado la representación de las mujeres.

Desde este lugar de enunciación, la presente investigación parte de un interés personal y situado por analizar la representación visual de los roles de género en el espacio doméstico a través del *collage* creado por mujeres artistas en Instagram. A partir de una mirada feminista, esta expresión permite intervenir imágenes provenientes de archivos visuales marcados por discursos históricos que han naturalizado desigualdades de género y formas de opresión sobre los cuerpos y las identidades femeninas. A través de la fragmentación, ensamblaje y resignificación de imágenes, las artistas construyen narrativas que cuestionan las formas tradicionales de representar a las mujeres y abren posibilidades para imaginar otros modos de habitar lo femenino.

En ese sentido, se propone visibilizar la producción artística y las reflexiones de creadoras que encuentran en el *collage* un lugar donde conectar con la materialidad para negociar con las imágenes heredadas del pasado, desprenderlas de su significado original y darle una nueva forma a partir de experiencias situadas. Asimismo, reflexionar sobre los desafíos que enfrenta el *collage* en el mundo digital, cuya circulación se encuentra atravesada por tensiones entre la visibilidad, censura, consumo inmediato de contenido.

La pregunta central que guía esta investigación es: ¿Cómo las mujeres representan visualmente los roles de género en el espacio doméstico, a través del *collage* en Instagram? Cuestionamiento que permite explorar cómo las artistas utilizan esta expresión artística como estrategia crítica frente a las estructuras que perpetúan las

desigualdades de género dentro del hogar y en otros espacios asociados históricamente al trabajo femenino. Para abordar esta pregunta, se articularon los siguientes objetivos específicos. En primer lugar, caracterizar la representación visual de los roles de género en el espacio doméstico a través del *collage* en Instagram. En segundo lugar, analizar cómo estas obras cuestionan, reproducen o resignifican los roles de género en el espacio doméstico.

La investigación adopta un enfoque cualitativo que combina el análisis visual de las obras con entrevistas semiestructuradas realizadas a las artistas, con el fin de profundizar en los significados, decisiones y reflexiones inmersos en estos procesos creativos. Metodológicamente, el estudio articula herramientas de análisis semiótico de la imagen para examinar los elementos formales, materiales y compositivos de las obras, así como una lectura desde sus dimensiones culturales, ideológicas y de género.

El corpus de estudio está conformado por once obras difundidas en Instagram entre el 2020 y 2025, seleccionadas por su relación con las categorías: representación de lo femenino, roles de género y espacio doméstico, centrales de la investigación. Se considera esta temporalidad por el contexto de la pandemia por COVID-19 y sus efectos en las dinámicas del hogar.

La investigación se organiza en tres capítulos. El primer capítulo, establece un marco teórico que sustenta el estudio, considerando categorías como representación visual, con énfasis en la construcción de la imagen femenina en los medios masivos, así como su resignificación y reapropiación a través del arte. Asimismo, se analiza al espacio doméstico, como una estructura que sostiene y naturaliza las desigualdades de género; abordándolo desde sus raíces históricas que atraviesan lo económico e ideológico.

El segundo capítulo desarrolla el análisis de las obras seleccionadas, abordando las representaciones del espacio doméstico, los roles de género y las formas en las que el *collage* cuestiona o resignifica imaginarios tradicionales sobre lo femenino. A partir de ello, se examinan dimensiones como el espacio doméstico, el trabajo reproductivo y las posibilidades de pensar lo femenino más allá de los límites tradicionales de la domesticidad.

Finalmente, el tercer capítulo profundiza en las voces y reflexiones de las creadoras entrevistadas, para comprender cómo sus experiencias personales, contextos y posicionamientos atraviesan la creación de sus obras. A partir de ello, el *collage* se consolida como un medio accesible para representar y resignificar experiencias vinculadas a la vida cotidiana de las mujeres.

Capítulo primero

Bases teóricas sobre representación visual y roles de género

1. Representación visual: una práctica constante de sentido

Durante el desarrollo de nuestras actividades cotidianas nos exponemos a un flujo incesante de imágenes, mismas que acompañan nuestra vida diaria en la televisión, el cine, las revistas y el internet; configurando así nuestro universo simbólico (Ardèvol 2004), que nos permite entender y dar sentido al mundo que nos rodea. En el contexto en el que estamos interactuando con lo visual, las imágenes cada vez se han ido consolidando como una de las formas de representación predilectas para relacionarnos con la realidad.

En este marco, conviene detenernos en el concepto mismo de *representación* que permite la comprensión del poder influyente de la imagen como portadora de información y verdad, entender cómo opera en la vida social.

Para ello, conviene citar a uno de los exponentes más importantes de los estudios culturales, Stuart Hall (2010), quien define a la representación como la “producción de sentido de los conceptos en nuestra mente mediante el lenguaje” (448). En este proceso se interrelacionan dos sistemas. El primero se refiere a los conceptos —concretos y abstractos— que cada persona proyecta en su mente para interpretar el mundo. El segundo, corresponde a un lenguaje común —en este caso el lenguaje visual— de una cultura compartida y regulada por convenciones sociales dentro de un contexto histórico y cultural que posibilita el intercambio de puntos de vista (449). Desde esta lógica, Hall asegura que “siempre necesitamos sistemas por medio de los cuales representar para nosotros mismos o para otras personas qué es lo real” (208).

Por la importancia que tiene en la construcción de sentido y la combinación de sistemas —entre lo que vemos y lo que significa— al situarnos en el lenguaje visual, compuesto en la actualidad por la fotografía, la ilustración, los comics, el video, e incluso los memes que forman parte de la cultura digital; si bien tiene semejanzas con la realidad, no es fiel a ella; por lo que precisa de códigos culturales que permitan interpretarlos. Así cuando la imagen sale del contexto de lo real, requiere de una lectura recontextualizada que “se enriquece con la percepción de otros elementos visuales” (Bandrés Goldáraz 2014, 15), adquiriendo nuevas capas de sentido.

Por otro lado, conviene resaltar que las prácticas de sentido a través del lenguaje no son neutras, están mediadas por discursos desde donde se construye la realidad y se disputa el poder. Para Michel Foucault (2012), los discursos regulan el comportamiento de las personas y protege el orden social. Asimismo, la “voluntad de verdad apoyada en una base y una distribución institucional, tiende a ejercer sobre los otros discursos [...] una especie de presión y de poder de coacción” (22) que va constituyendo un régimen de verdad; y, a través de mecanismos de saber-poder se determina en la sociedad la legitimidad sobre qué es verdadero o falso (Foucault 2008, 37) y cómo se recepta sobre los sujetos.

Continuando con la línea de ideas desde el posestructuralismo, el pensamiento de Jean Braudillard (1999), muestra desde la economía política del signo que, este al estar inserto en las lógicas del mercado, posee un “valor de cambio (el discurso de la comunicación) y valor de uso (el descifrado racional y el uso social distintivo) (171)”;

que en contexto del consumismo masivo, el signo- mercancía¹ bajo su valor de cambio no está fijado por las condiciones en las que se produce, sino que está supeditada a una lógica aspiracional, de prestigio y estatus que le otorga al sujeto al tenerlo, esta imposición que es atravesada por la ideología, se apoya en los medios de comunicación, la publicidad y ahora en las redes sociales, donde la representación de la realidad es reemplazada por una simulación de ella.

Así, la creación de sentido se da, por un lado sin la mínima señal de opresión física, la coacción simbólica e intenta la normalización e incluso el auto disciplinamiento que nos mantiene en los marcos de la norma y por otro lado, desde la lógica mercantil, el signo-mercancía no solo esconde la realidad material sobre las condiciones de explotación en su producción, sino que se maquilla para alcanzar ese deseo aspiracional dentro de la sociedad y “el enmascaramiento de la realidad en beneficio de la dominación de clase” (Ardèvol 2004, 259).

Ahora, ubicándonos en el caso de las tecnologías visuales,² el discurso está atravesado por la intención de su creador o creadora que se “expresa en su composición formal o en su selección y disposición de los objetos para ser mirados” (Ardèvol 2004, 19), ordenando la comprensión del mundo desde cómo deben ser interpretados. Mientras

¹ En la *Economía política del signo* de Jean Braudillard, se refiere a que el objeto dentro de las lógicas del consumismo ya no puede entenderse solo como signo o mercancía, sino que se les atribuye las dos cosas a la vez y ello converge en el valor de uso, valor de cambio y valor/ signo.

² Se entiende a cualquier forma de aparato diseñado para ser mirado como la pintura, la fotografía, el internet, etc.

que el consumismo desmedido direcciona a “que interese su imagen, imagen artificial que sofisticadas técnicas de marketing se encargan de publicitar para provocar su consumo por la vía de una cierta erótica del deseo” (Guasch 2001, 383).

Frente a los planteamientos que se han expuesto, nuestra comprensión del mundo se configura a partir de los discursos prefabricados por determinadas instituciones y actores que están atravesados por lo económico y estructural. Sin embargo, es necesario añadir que la producción de sentido no es ni única, ni inquebrantable, se transforma en el tiempo. Según lo propone Ferdinand de Saussure (citado en Hall 2010, 459) los conceptos “cambian, históricamente, y cada cambio alterna el mapa conceptual de la cultura, llevando a diferentes culturas, en diferentes momentos históricos, a clasificar y pensar el mundo de manera diferente”. Roland Barthes (2006) coincide con Saussure al articular esta reflexión en la mitología, pues ante los mitos que se presentan como naturales y eternos, es necesario construir nuevos a partir de la apropiación del primero, como una suerte de mito artificial desde donde se construyen nuevos significados (124) y precisamente este dinamismo no sería posible sin la creación, negociación y disputa de los sujetos, a través de diferentes prácticas significantes.

Cuando las prácticas están supeditadas a una ideología dominante, se construyen narrativas que imponen formas de interpretar los objetos, lugares, acontecimientos y cómo actuar frente a ellos, como ya lo hemos visto. De acuerdo con esta idea, la construcción de este tipo de narrativas que se sostienen por los medios masivos de comunicación, como pilar fundamental en la transmisión de saberes, ideologías y representaciones sociales, debido a su alcance y su aparente veracidad a la hora de interpretar los hechos, pues “no niegan la realidad de que aquello que muestran las imágenes existe u ocurrió, pero desplaza el significado hacia una interpretación oficial y, por tanto, dirigida. Pasamos de vivir en una realidad cotidiana a vivir en una realidad mundial, expandida” (Bandrés Goldáraz 2014, 120) donde las imágenes son estandarizadas, manipulables, piezas clave que alimentan la sociedad del espectáculo (Debord 1995) en la que vivimos.

Por otro lado, emergen espacios donde las prácticas significantes se resisten y desmonta el andamiaje hegemónico para crear representaciones alternativas y emancipadoras que ponen en tensión el sentido desde su complejidad. De ahí que se conecte con la teoría construccionista, que Hall aborda por el potencial que supone la construcción de sentido a partir de las personas quienes utilizan los sistemas representacionales y culturales disponibles para entretejer significados y “para

comunicarse con otros, con sentido, sobre ese mundo” (Hall 2013, 454). De ahí que el arte juegue un papel relevante en romper la representación tradicional de la realidad por medio de la apropiación, crítica y desestructuración, tomando como punto de partida las representaciones que circulan en los medios de comunicación, como lo hicieron los movimientos vanguardistas como el cubismo, dadaísmo, constructivismo ruso, entre otros.

En diálogo con esta postura, la pensadora estadounidense, Susan Buck-Morss (2009, 38), plantea sobre las imágenes que:

La fuerza de la imagen ocurre cuando se saca de su contexto. Ella no pertenece a la forma de la mercancía y de los bienes, incluso si la encontramos [...] en la publicidad. Las imágenes son utilizadas para pensar, por lo que su atribución a alguien o algo se torna irrelevante. Su creación es desde el inicio la promesa de un acceso infinito a ella [...] Son un término que media entre las cosas y el pensamiento, entre lo mental y lo no mental. Las imágenes permiten la conexión. Arrastrar una imagen y hacer clic en ella es apropiársela, pero no como el producto de alguien más, sino como un objeto de nuestra propia experiencia sensorial [...] La imagen es percepción congelada. Ella provee el armazón para las ideas. Las imágenes, ya no vistas como copias de un original que es propiedad privada, se mueven hacia el espacio público como su propia realidad, donde su ensamblaje es un acto de producción de sentido.

Así el *collage* materializa una forma de lenguaje visual basada en la descontextualización y ensamblaje de imágenes que, desde miradas contra hegemónicas, se convierte en una herramienta de producción de sentido. A través de la reapropiación de códigos simbólicos impuestos por la cultura dominante y replicados por los medios de comunicación, el *collage* los resignifica desde perspectivas propias, desafiando a quienes controlan cómo debe ser mirada la realidad.

Además de lo anterior el *collage*, dentro del campo de representación posee una particularidad, a partir de la fragmentación y recomposición de elementos, romper con la perfección de la imagen porque le interesa cuestionar lo que se ve, exponer contradicciones y visibilizar lo que está oculto; así lo menciona Rosalind Krauss (2002, 167):

Su carácter de fragmento es esencial para el *collage*, le permite actuar sobre las pretensiones de integridad de cualquier tipo de representación. La representación más realista pone siempre en juego un conjunto de ausencias: el volumen del modelo original, su textura, su escala -ninguno de estos elementos está presente-. El elemento pegado, debido a su condición imperiosa de fragmento, llama la atención sobre esa cualidad de ausencia,- haciendo que la ausencia esté presente, revelando la verdadera naturaleza de la representación que es sólo apariencia, reducción, sustituto, signo.

Si bien el *collage* no es una representación uniforme y prolija de la realidad como la que presenta la fotografía, el cine o la televisión, es en esa recombinação de imágenes donde radica su autenticidad. Esto permite conectar con el gesto alegórico, como es la lectura que hace Walter Benjamín (1990, 83) para referirse a la alegoría barroca, concebida “como ruina, como fragmento” que posee un objeto. En el caso del *collage* ese fragmento permite construir a partir de las ruinas del pasado, donde se yuxtaponen múltiples instantes de un espacio y tiempo discontinuos, como una suerte de revelar las fisuras del sentido.

Para Hal Foster (2002), esta noción le permitió pensar las prácticas artísticas como las de los años setenta y ochenta, en especial en el arte feminista, cuya premisa fue la reapropiación, que rompían con la lógica de signo (objeto / mercancía) y así por ejemplo, “Barbara Kruger puso en tela de juicio los mitos de la masculinidad y la feminidad que funcionaban tanto en el mundo del arte como en la cultura popular”(96) y muchas otras mujeres artistas se reapropiaron para denunciar, cuestionar y desestabilizar los mandatos de género que las imágenes de los medios masivos intentan imponer. Porque ¿Qué sucede cuando las imágenes que nos han dicho quiénes debemos ser, las usamos para contar quiénes realmente somos?

2. La representación de lo femenino y su reapropiación

La pregunta planteada en líneas anteriores, nos permite trazar un camino para entender cómo las representaciones que los medios de comunicación, el cine y la publicidad proyectadas sobre las mujeres, construyen estereotipos que las enmarcan en un rol que las cosifica y relega al ámbito del hogar y cómo frente a ello los movimientos artísticos vanguardistas, tomando como materia prima las imágenes de la cultura impresa —como es en el caso de esta investigación— para crear narrativas visuales que muestran nuestras diversas vivencias, cuestionamientos y preocupaciones, donde podemos ser honestas, auténticas, desde la posibilidad de mostrarnos críticas y desde una posición activa de representación que enriquezcan la mirada.

2.1. Lo femenino: mujer-doméstica y mujer-objeto

Las representaciones de las mujeres construidas a través de la imagen naturalizan y consolidan narrativas que sostienen una estructura permeada por la dominación masculina. En este contexto, “la mujer [...] habita la cultura patriarcal en tanto que significante para el otro masculino, aprisionada por un orden simbólico en el que el

hombre puede dar rienda suelta a sus fantasías y obsesiones a través de órdenes lingüísticas que impone sobre la silenciosa imagen de la mujer” (Mulvey 1975, 366). Es así que las representaciones que surgen de la mirada masculina determinan cómo se habla y se entiende a la mujer y sobre ellas se trazan las condiciones para ver la realidad, recluyéndola a ser portadora de sentido y no creadora de sentidos, a partir de sus propios intereses y deseos.

Rita Segato (2020) en *Las estructuras elementales de la violencia*, desde la dimensión simbólica de la violación, aborda a la mirada fija masculina, como la alegoría por excelencia de la violación, pues esta usa y abusa del cuerpo del otro sin consentimiento. Este encuadra, fragmenta y depreda simbólicamente la corporalidad de la mujer, reduciéndola a un objeto de consumo (41).

Si dirigimos el foco al campo del cine, encontramos los planteamientos de Laura Mulvey (1975), fundamentales para entender cómo los papeles asignados a la mujer en las narrativas visuales también están atravesados por la mirada masculina, tanto delante como detrás de cámara. Desde esta perspectiva, la representación se configura a partir del placer de ver, dirigiendo la mirada hacia la mujer —tanto por los personajes como por los espectadores— como un objeto de deseo y no un sujeto con capacidad de decidir (371); de tal manera que esta mirada excluye a lo femenino y refuerza estereotipos tradicionales.

No obstante, Bell Hooks (1999) amplía la lectura de Mulvey, basada en la experiencia blanca europea que excluye e incluso omite la representación de la mujer negra. En su ensayo “La mirada oposicional: espectadoras negras”, Hooks desarrolla esta mirada oposicional, como una forma de resistencia a las representaciones visuales pasivas, desde donde se puede “evaluar críticamente la construcción del cine de la feminidad blanca como objeto de la mirada falocéntrica y elegir no identificarse ni con la víctima ni con el perpetrador” (122). De manera que se asume una agencia que habilita la producción de nuevas representaciones visuales de las mujeres, que cuestionen los discursos hegemónicos en torno a raza y género.

En el caso de los medios de comunicación, sin olvidar las contribuciones tanto para informar, entretener y educar, su rol como constructores y mediadores en la representación de la realidad no ha sido inocente; pues han consolidado discursos que delimitan los márgenes de lo visible, aceptable y deseable en una sociedad frente a ciertos temas. No es casualidad encontrarse repetidamente con imágenes donde la representación delimitada de las mujeres figura dentro de dos instancias: amas de casa entregadas al cuidado de la familia o como figuras decorativas dentro de la publicidad, siendo

complemento para embellecer y, aún más, con cuerpos instrumentalizados para el deseo y consumo.

Betty Friedan (2009) en *La mística de la feminidad*, sentó un precedente sobre la representación de género en los medios de comunicación al analizar las revistas femeninas estadounidenses de los años sesenta e identificar “el problema que no tiene nombre”(37), refiriéndose a la inconformidad de las mujeres que habían asumido el rol de amas de casa, mientras los medios de comunicación se empeñaban en reforzar estos mandatos, evidenciando que:

Gracias a esa refinada trampa logra sencillamente convertir ciertas facetas domésticas, concretas y limitadas de la vida femenina –tal como era la vida para aquellas mujeres cuya existencia estaba limitada por necesidad a cocinar, limpiar, lavar y tener hijos–, en una religión, en un modelo por el cual todas las mujeres deben regirse de ahora en adelante, o renunciar a su feminidad. (77)

Asimismo, Friedan identificó que estos contenidos idealizados, destinados al público femenino, respondían a que las salas de redacción estaban conformadas mayoritariamente por hombres, quienes decidían a qué tipo de información podían acceder estos públicos, con el fin de mantener el *statu quo*, aceptar el rol tradicional como la opción disponible e invisibilizar la presencia y potencial de las mujeres en otros ámbitos.

Partiendo de estas observaciones, el artículo “La aniquilación simbólica de las mujeres por los medios de comunicación de masas” de Gaye Tuchman (2012) presenta cómo en Estados Unidos durante los años sesenta y setenta —periodo en el que la mujer conquistó ciertos derechos y el acceso al campo laboral— la televisión, periódicos, publicidad y revistas mantuvieron la posición de subordinamiento de lo femenino en la sociedad. Las mujeres no eran vistas desde cargos de poder, ni fueron tomadas en cuenta como expertas, ni se configuraron narrativas desde su capacidad de agencia o eran condenadas por querer asumirla y no seguir los roles tradicionales. Según Tuchman, esta “aniquilación simbólica y trivialización” (53), las infravalora e impacta significativamente en la percepción externa y su autopercepción.

El contexto estadounidense descrito anteriormente, hace eco, pero también se contrasta significativamente con el caso latinoamericano. Resulta revelador revisar *De memorias: imágenes públicas de las mujeres ecuatorianas de comienzos y fines del siglo veinte*, trabajo de Ana María Goetschel, Andrea Pequeño, Mercedes Prieto y Gioconda Herrera (2007), quienes analizan las representaciones visuales de las mujeres durante dos

olas del feminismo en Ecuador (1900-1940 y 1980-2004). Si bien el estudio ecuatoriano comparte mecanismos similares de aniquilación simbólica en el primer periodo, existe un giro en el segundo periodo (1980-2004) que sobrepasa lo descrito por Tuchman; y es que las mujeres comenzaron a disputarse sus propias representaciones.

Pese a que el uso del cuerpo femenino mantuvo su presencia desde un rol instrumental dentro de la publicidad, se empiezan a gestar estrategias de resistencia en la representación y auto representación alrededor de la maternidad, la familia y la nación desde espacios de producción mediática alternativa. Estas representaciones, hechas por mujeres mestizas, indígenas y afroecuatorianas que “politizan sus identidades específicas, asumen la voz y el poder de imaginarse y de definirse” (Goetschel et al. 2007, 127), incorporan así una perspectiva interseccional donde la clase, la raza y la etnia convergen con el género; incluyendo una perspectiva postcolonial, misma que no es considerada por las autoras estadounidenses.

Como hemos visto, el contexto de la cultura patriarcal configura y naturaliza las formas de pensar y representar la diferencia sexual que ubica a las mujeres como seres inferiores. Esta jerarquía ha contribuido a que se amplíen las brechas de género y se perpetúe la desigualdad y la violencia, misma que se manifiesta a través de diferentes formas sobre el cuerpo de las mujeres.

Estas violencias no solo se muestran desde la cotidianidad, sino que se reproducen en los medios de comunicación, la publicidad y el cine, los cuales ocupan un lugar central en la sociedad como creadores de sentido y que se encargan de moldear la realidad social.

Frente a este contexto, se precisa de representaciones que rompan el cerco desde el que se ha fabricado una mirada hegemónica del mundo; es por eso que “al arte le ha correspondido rasgar el velo del espectáculo y mostrar así el dominio y la explotación del mundo por parte de las narrativas visuales oficiales” (Garro Larrañaga 2011, 305). De ahí la urgencia de tomar una postura crítica sobre cómo se construye la realidad, para lo cual es necesario colocarse los lentes que nos permitan mirar desde una perspectiva interseccional las desigualdades que atraviesan las mujeres; así como generar espacios críticos de producción mediática y artística, donde se disputen las representaciones y hagan frente a la mirada patriarcal dominante.

2.2. Reapropiación de sentidos desde el arte

En Europa y Estados Unidos durante la década de 1960 con el auge de la segunda ola del movimiento feminista, se comenzó a gestar un proceso de reivindicación social

estructural atravesado por “la redefinición del concepto de patriarcado, los orígenes de la opresión de la mujer, el rol de la familia, la división sexual del trabajo y el trabajo doméstico, la sexualidad, la reformulación de la separación de los espacios público y privado –a partir del eslogan “lo personal es político”– y el estudio de la vida cotidiana” (Gamba 2019, 35).

Frente a las temáticas que formaron parte de esta agenda feminista, se deben sumar las representaciones visuales que empezaron a incomodar y a ser cuestionadas por encajar en modelos irreales de belleza y la limitada capacidad de acción que las confina al espacio doméstico, como formas camufladas de consolidar la mirada patriarcal y reproducir las desigualdades. Es así que, también se creó una producción artística importante realizada por mujeres como: Miriam Shapiro, Cindy Sherman, Hannah Wilke, Marta Rosler, Barbara Kruger, entre otras, que, desde el performance, la fotografía, la pintura y el *collage* se disputaban espacios dentro del arte.

Entre el interés por reaccionar a la mirada masculina, el uso de los mismos medios masivos que lo reproducen se convirtió en la materia prima para prácticas artísticas. En este contexto, el *collage*³ como técnica material y discursiva se ajusta por las posibilidades de fragmentar imágenes para desmontar sentidos problemáticos y reconstruir nuevos sentidos, “es un síntoma, una estrategia y una forma de resistencia” (Rosler 2007, 96).

Conviene abrir un paréntesis para entender que, si bien el origen de esta técnica se remonta al siglo pasado, es a partir de las vanguardias del siglo XX, que en “manos de artistas creativos se transforma en un nuevo medio de expresión”(Wescher 1980, 22) y mujeres como Hannah Höch (1889-1978), fue la única mujer en el movimiento dadaísta que utilizó el *collage* como provocación para explorar temas como la emancipación de la mujer, la identidad, los roles de género y la opresión patriarcal. En su obra “La novia”, utilizó el óleo como medio y la técnica del *collage* para cuestionar y desmontar con la representación visual idealizada alrededor de la institución del matrimonio como destino natural de plenitud, felicidad y meta que la mujer debe alcanzar para cumplir con lo que dicta su rol.

³ *Collage* es una técnica manual que consiste en recortar imágenes, textos o cualquier elemento de papel que se lo sacará de su contexto original para yuxtaponer, ensamblar y generar una nueva imagen con un sentido totalmente distinto al original. Es una de las técnicas más accesibles que ha llegado a convertirse en una herramienta utilizada por movimientos contraculturales para criticar a la sociedad de consumo.



Figura 1. *Collage “La novia”*
Fuente: Höch (1930)

También es preciso mencionar a Greta Stern (1904-1999), artista del movimiento Bauhaus, quien hurgó sobre las tensiones entorno al rol de la mujer y el inconsciente. Su serie “Sueños”, que fue publicado por la revista *Idilio* en Argentina, representó desde una postura crítica el mundo onírico de las mujeres, donde se expresa la opresión que viven bajo el patriarcado y la esperanza de pensar un mundo posible para vivir libres, independientes y dueñas de sí mismas.

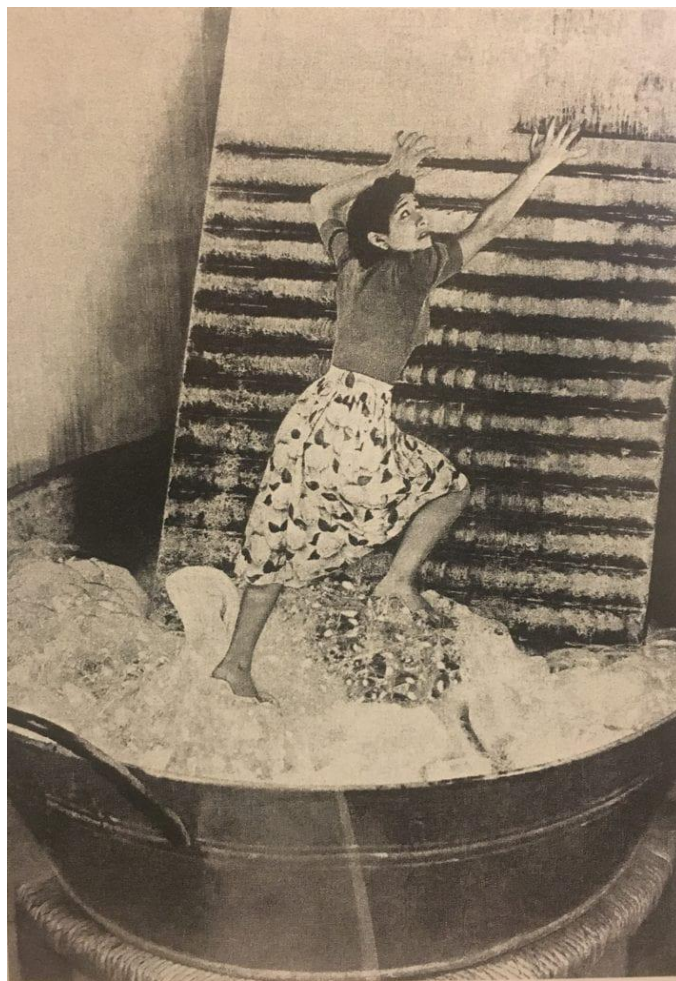


Figura 2. Fotomontaje “Los sueños de evasión” para la revista argentina *Idilio*
Fuente: Stern (1950)

Retomando las líneas anteriores sobre la producción artística feminista en los sesenta, más adelante el arte fue tomando una postura crítica; y en ese sentido el *collage* es adoptado por el apropiacionismo⁴ como estrategia de denuncia social que en ella, como lo menciona Ana María Guasch (2001): “No se trata tanto de sustituir la realidad por su representación, sino de rehacerla, en el sentido de que cada imagen y cada procedimiento pasan a ser espejo del mismo procedimiento y de la misma imagen [...] desde una posición que tenía tanto de analítica como de irónica” (380) y qué mejor manera que con las propias armas con las que opera el poder dominante.

Con la utilización de materiales como recortes de revistas, papel, fotografías, entre otros materiales, se abrió paso a la construcción de estas nuevas visualidades críticas, en el que el acto de cortar, pega y ensamblar junto con el juego textual, van construyendo sentido, transformándose en un “laboratorio para las ideas, un campo de batalla sin fin, la

⁴ El apropiacionismo nace a finales de los años setenta en Nueva York que toma elementos visuales de los medios de comunicación, la publicidad y la moda para deconstruirlas y cuestionar su sentido original.

suma de estratos y capas de nuestra historia, una forma de reinventarse a partir de la propia experiencia”(García - López 2020).

Entre esas infinitas posibilidades, las artistas feministas encontraron en el *collage* un lenguaje propio, con cuyas propuestas estéticas y políticas han ido tomando su rumbo, visibilizando problemáticas que atraviesan las mujeres. De ahí que el caso particular como Martha Rosler, artista norteamericana, quien utilizó el *collage* para conectar la experiencia doméstica con problemáticas políticas y sociales más amplias como su serie “Casa bonita. Traer la guerra al hogar”, Rosler combina en veinte fotomontaje imágenes de amas de casa con escenas de guerra para, por un lado, poner en contraste la macropolítica con el conflicto entre Estados Unidos y Vietnam, en medio de la indiferencia social y el cerco mediático que ocultaba la realidad de la guerra, con la micropolítica, evidenciando cómo el conflicto bélico puede también insertarse dentro de las dinámicas de lo doméstico, donde se perpetúan diferentes tipos de violencias contra las mujeres.

La obra “Cortinas limpias” pone en tensión la representación de la mujer como ama de casa que realiza tareas de limpieza dentro del hogar, mientras afuera la violencia de la guerra se revela como el espacio de los hombres.

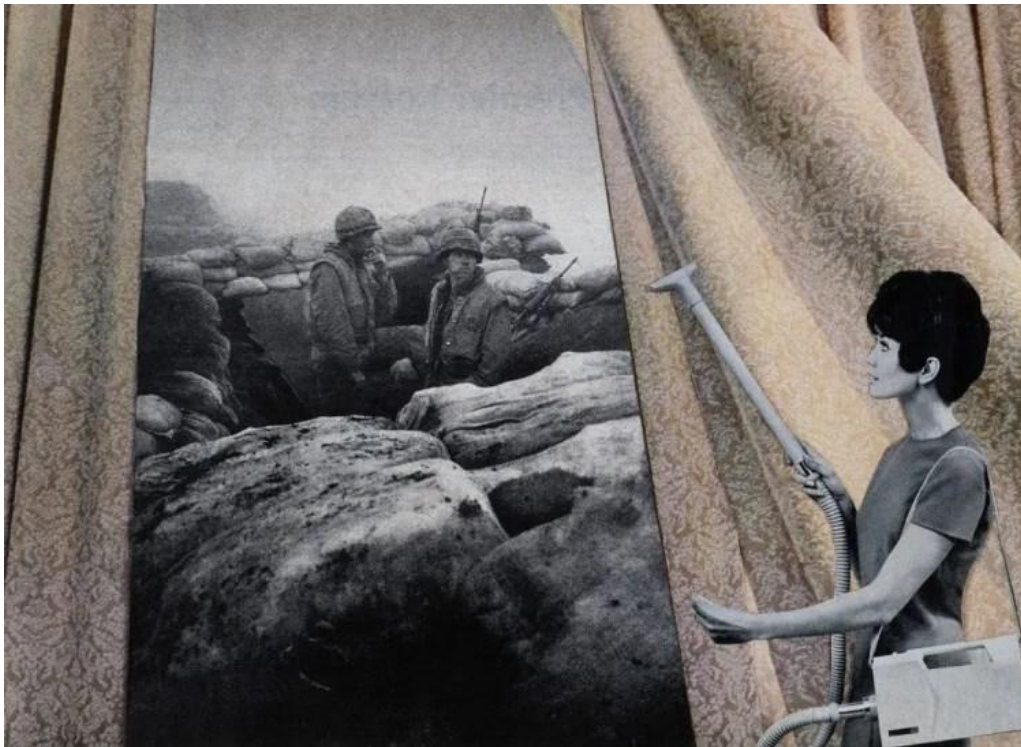


Figura 3. Fotomontaje “Cortinas limpias” de la serie Casa Hermosa: Trayendo la Guerra a Casa
Fuente: Rosler (1967)

Por otro lado, la artista estadounidense, Barbara Kruger, desde el arte y el activismo, utilizó el *collage* para combinar imágenes de medios impresos con textos que exponen y disputan —a manera de contra anuncio publicitario— las narrativas como el aborto, un tema que cobró mayor relevancia fue en 1989 por la ley de Missouri, que obstaculizaba y limitaba las condiciones para que las mujeres accedan a servicios de aborto. Este suceso generó la activación de los movimientos feministas en el espacio público y el arte de Kruger con “Sin título (Tu cuerpo es un campo de batalla)”, que más que una obra fue una táctica para comunicar de manera frontal que el derecho de las mujeres a decidir no está en negociación, dio nombre y visibilidad a quienes estaban siendo vulneradas y aunque no se logró eliminar la Ley, si se eliminaron artículos considerados inconstitucionales.



Figura 4. Fotomontaje “Tu cuerpo es un campo de batalla”, exhibido junto a un cartel pro vida
Fuente: Kruger (1990)

Estas artistas utilizaron el fotomontaje⁵ para dismantelar las imágenes dominantes, arrebatar a la publicidad sus propias tácticas para exponer sus contradicciones y aunque las problemáticas sobre las que trabajaron siguen tan vigentes en la actualidad, sus obras han impactado profundamente y se han convertido en una brújula para las artistas y activistas contemporáneas.

La práctica del *collage* en la actualidad sigue una continuidad más allá de los circuitos artísticos e instituciones, gracias a diversos movimientos contraculturales como el *Do-It-Yourself* (DIY, “Hágalo usted mismo”), el *punk*, plataforma Adbusters y por supuesto el feminismo, (García López y Gómez Vaquero 2009) donde se ha consolidado como una herramienta de resistencia visual, cada vez más accesible, simbólicamente potente y cargado de posibilidades comunicativas que lo convierte en una herramienta crítica y creativa de creación ilimitada.

Como lo revisamos en líneas anteriores, en el auge de la segunda ola del feminismo no solo hubo conquistas en materia de derechos, también a nivel visual provocó una reacción a la mirada patriarcal sostenida por los medios de comunicación. Gracias al rol activo y crítico que ejercieron las mujeres para reescribir historias invisibilizadas y representarse a sí mismas por fuera de los moldes establecidos, marcaron precedentes hacia las futuras generaciones, permitiendo ocupar espacios que antes les eran negados. Sin embargo, vemos que en la actualidad hay un resurgimiento de los discursos conservadores que nuevamente quieren relegar a las mujeres al ámbito doméstico y que se ha expandido a manera exponencial a través de las redes sociales. Es por eso que ubicarnos en el entorno digital es importante para comprender qué representaciones o discursos están tomando relevancia dentro de dinámicas de inmediatez y viralización, propios del ecosistema de las redes sociales.

2.3. Representaciones de lo femenino frente al algoritmo

El contexto digital se ha convertido en uno de los principales escenarios donde se disputa la construcción de sentido. En los últimos años el auge global de la ultra derecha y la expansión de la agenda anti *woke*⁶, lo femenino ha vuelto posicionarse en el centro

⁵ Una variante del *collage* que a partir de la influencia del artista alemán John Heartfield, sobrepasa su sentido estético presente en el dadaísmo, para tomar una postura política al yuxtaponer elementos históricos y sociales, convirtiéndola en una herramienta destinada a la difusión de ideas de la clase trabajadora.

⁶ Término utilizado por la comunidad afrodescendiente de Estados Unidos para referirse a una forma de estar alerta, movilizarse y exigir el cumplimiento de derechos frente a los abusos e injusticias raciales.

del debate público, a través de la difusión masiva de representaciones visuales cargadas de valores conservadores. Entre estos fenómenos se destaca el movimiento *tradwife*⁷, que promueve la idealización de roles tradicionales donde las mujeres priorizan lo doméstico, el cuidado y la subordinación, abandonando espacios históricamente conquistados en términos de autonomía y participación.

Estas representaciones femeninas, visualmente atractivas, prolijas y completamente aspiracionales, muestran la belleza estandarizada y estilos de vida relacionados a la entrega, la maternidad y el servicio emocional hacia la familia. Su creciente presencia en internet no es casual, sino que responde a grandes corporaciones que controlan y gestionan los flujos de información o contenidos por algoritmos y cuya finalidad se basa en “una enorme capacidad de control y vigilancia sobre las grandes masas de la población mundial” (Monje, Segura, y Bolaño 2021, 280) y que bajo estas lógicas configura lo que Eli Pariser (2017) denomina una “burbuja de filtros”, una forma de encapsulamiento de contenidos e información acorde a nuestros intereses y los comportamientos e interacciones que los usuarios registran. Esta dinámica, marcada por sesgos, “bloqueará a menudo aquellos aspectos de nuestra sociedad que sean complejos o desagradables, con independencia de que sean importantes” (250), favoreciendo discursos conservadores por encima de ideas y voces críticas, diversas o alternativas.

De manera que como lo menciona José Van Dijk (2016, 13) “las plataformas y prácticas sociales se constituyen mutuamente” Además, en esta aparente red de conexiones entre usuarios lo que realmente sucede es una “socialidad tecnológicamente codificada [que] convierte las actividades de las personas en fenómenos formales, gestionables y manipulables, lo que permite a las plataformas dirigir la socialidad de las rutinas cotidianas de los usuarios” (18). Estas dinámicas responden a lógicas de visibilidad, viralización y monetización que condicionan qué imágenes circulan, cuáles alcanzan notoriedad y cuáles permanecen invisibilizadas.

Con el tiempo el término abarca las luchas de otros grupos históricamente excluidos como las mujeres, la comunidad LGBTIQ+, entre otros y a sus ideas políticas de izquierda. Actualmente grupos alineados a la ultraderecha encabezado en Estados Unidos por Donald Trump y en América Latina por el actual presidente de Argentina, Javier Milei, lo utilizan de manera despectiva para deslegitimar sus derechos conquistados y aplicar medidas regresivas para estos grupos e incluso descalificar o perseguir a distintas organizaciones.

⁷ Movimiento que se popularizó durante la pandemia por COVID-19 en Estados Unidos, es promovida por mujeres *influencers* blancas de clase media alta, que muestra en sus redes sociales como TikTok e Instagram un estilo de vida dedicada a la familia, sostenida por una representación visual idílica y romántica centrada en ser madres, esposas y amas de casa perfectas. Este movimiento se ha convertido en una tendencia masiva que cada día tiene mayor alcance gracias a los algoritmos.

En este contexto, las imágenes contemporáneas existen dentro de circuitos acelerados de circulación donde su valor no depende de su contenido, sino de la capacidad de captar la atención, reproducirse y mantenerse visibles dentro del flujo digital. Como lo señala Hito Steyerl (2020, 33) en “Los condenados de la pantalla”, las imágenes actuales son “comprimidas, reproducidas, *ripeadas*, remezcladas, copiadas y pegadas”, donde su valor radica en su circulación permanente más que en la originalidad. Bajo esta lógica, las representaciones femeninas asociadas a modelos conservadores adquieren ventaja algorítmica porque se convierte en un producto de consumo inmediato y viral; así se favorecen contenidos emocionales simples, estandarizados y fácilmente compartibles por encima de discursos críticos.

A este escenario se suma el auge reciente de herramientas de inteligencia artificial, capaces de producir imágenes hiperestétizadas, a través de “prompts que automatizan determinados ámbitos de la producción creativa” (Steyerl 2025, 166), cuestionando así la idea de que el arte sea exclusivamente una producción humana. La producción contemporánea de imágenes ya no depende de creadores, sino también de sistemas automatizados capaces de reproducir imágenes masivamente y a una velocidad que ninguna práctica manual la puede igualar.

En este contexto es importante problematizar cómo las herramientas de inteligencia artificial son entrenadas, pues mucha de la información que se carga en ella contiene sesgos culturales y de género, por lo que tienen a reforzar modelos normativos de feminidad que las amplifican. En ese sentido, las representaciones visuales de lo femenino no solo condicionan qué imágenes deben circular en las plataformas digitales, sino también cuáles cobran relevancia.

Desde otra perspectiva, las redes sociales también deben entenderse como espacios simbólicos de presencia y permanencia donde sean, como lo señala Marta G. Franco (2025, 22) “lugares donde se disputa el sentido de los cuerpos, las vidas y las formas de estar en el mundo”. Desde esta mirada, los *collages* compartidos en una plataforma como Instagram operan como intervenciones visuales, que no solo denuncian formas de opresión, sino que también construyen afectos, comunidad y memorias colectivas de resistencia. Y frente a contextos donde predomina la individualidad, es necesario espacios de encuentro para pensar en colectividad.

Frente a la circulación masiva de imágenes hiperestetizadas para el consumo rápido y la homogeneización visual promovida por los algoritmos y la inteligencia artificial, el collage aparece a sabotear e irrumpir con esa estética limpia y a cuestionar

esos imaginarios hegemónicos sobre lo femenino y la forma de producir, mirar y consumir que está presente en estos espacios digitales.

Estas narrativas hegemónicas que se expanden por su alcance y viralización a través del internet, evidencian que su interés es mantener el orden establecido que sostiene estructuras como los roles de género y que pretende ubicar a la mujer en el espacio doméstico, como espacio de control social y político. Por ello, resulta necesario revisar cómo han sido contruidos y naturalizados estos mandatos, así como las formas en las que las prácticas visuales buscan desestabilizarlos.

3. Espacio doméstico: primer lugar donde las desigualdades de género se hacen visibles

Las representaciones visuales con las que crecimos y determinaron la forma en la que entendemos y actuamos en el mundo, son el resultado de cómo la historia de la humanidad ha estado escrita, una historia que se ha contruido desde el punto de vista masculino, exaltando su protagonismo y eclipsando el rol que ejercían las mujeres y sus contribuciones en acontecimientos sociales y políticos.

Bajo esta estructura jerárquica se ha determinado cómo comportarnos, qué espacios ocupar y qué actividades desarrollar y qué expectativas se esperan de ser hombre o mujer. Esta idea ha permanecido “filtrada por todo el sistema de representaciones culturales que nos rodea, y se nos inculca desde la crianza con las prácticas, no siempre de manera consciente, y también con el lenguaje y los afectos”(Lamas 2021, 25); de la mano de los diferentes contextos que nos atraviesan como raza, clase y orientación sexual.

Considerando lo mencionado, es importante entender la reproducción de desigualdades desde sus raíces históricas. Friedrich Engels (2006) en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, señala que con la acumulación de la riqueza y el surgimiento de la propiedad privada, “el primer antagonismo de clases que apareció en la historia coincide con [...] la primera opresión de clases, con la opresión del sexo femenino por el masculino” (72). Esta división reconfiguró también las relaciones de género, desplazando a las mujeres al ámbito doméstico y asignándoles un rol subordinado dentro del hogar. Así, las tareas de crianza, cuidado y trabajo doméstico se naturalizaron como obligaciones inherentes a la mujer, reforzando la división sexual del trabajo que se sostiene desde el “ocultamiento del trabajo no pagado de las mujeres [que] ha permitido al capitalismo ampliar inmensamente “la parte no pagada del día de trabajo”, y usar el salario (masculino) para acumular trabajo femenino” (Federici 2010, 196).

Este modelo de dominación, aunque tiene sus bases en lo económico, no podría sostenerse sin lo ideológico. Kate Millett (1995), en *Política sexual*, analiza cómo la revolución sexual en la época victoriana intentó transformar la posición de las mujeres en la sociedad, enfrentándose a los abusos estructurales a los que eran sometidas. Aunque no atravesó en lo más profundo del sistema patriarcal sí logró avances con el derecho al sufragio, la educación y el acceso al mercado laboral. Por otro lado, Millett expone la representación de la mujer desde la función de cuidadora y reproductora de valores morales y pone en contraposición las ideas de pensadores quienes afianzaron el papel de la mujer en el espacio doméstico como una elección cuando en realidad era una imposición. Pensadores como John Stuart Mill, y John Ruskin, sostenían la subordinación desde supuestas virtudes femeninas ligadas al sacrificio disfrazado de afecto y contención emocional dentro del hogar.

Ese mandato que rige sobre las mujeres de manera desproporcionada, se sostiene a nivel externo y mayormente es interiorizada por las propias mujeres, como lo señala Simone de Beauvoir (2011, 865) al mencionar que:

Al hombre le parece natural que sea ella la que lleve la casa, se ocupe sola del cuidado y la educación de los hijos. La propia mujer considera que al casarse asume unas cargas de las que no le dispensa su vida personal; no quiere que su marido se vea privado de las ventajas que hubiera encontrado al asociarse a una «mujer, mujer»: quiere ser elegante, buena ama de casa, madre abnegada como suelen ser las esposas. Es una tarea que pronto resulta abrumadora.

Partiendo de esta premisa, el rol femenino se construye y naturaliza como algo inevitable. En *La dominación masculina*, Pierre Bourdieu (2007) señala que las estructuras de poder no desaparecen, sino que se interiorizan y reproducen en la vida cotidiana manifestándose sutilmente a través de la “violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento” (11). Así, el hogar sigue funcionando como un espacio de dominación simbólica, donde las mujeres no solo están relegadas a ciertas tareas, sino que muchas veces terminan aceptándolo como parte natural de su identidad.

Ahora, situándonos dentro del espacio doméstico como un lugar de sumisión femenina, Soledad Murillo (1996, 18), en su texto *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*, marca una diferenciación entre hombres y mujeres sobre el uso del espacio privado:

La privacidad es una circunstancia con una variedad infinita de posibilidades, entre ellas: la cualidad de despilfarrar o gestionar el tiempo. Cuando el varón se incluye en la vida familiar, aliviado de las obligaciones sociales, lo hace para descansar [...] [pero] no son éstas las jugadas que rigen lo privado en femenino, su significado carece de valor personal y creativo.

En ese sentido el espacio privado - doméstico no es un espacio autónomo para las mujeres, mucho menos un espacio de descanso de las actividades cotidianas que le son, por naturaleza, asignadas o un espacio para dedicarse a actividades que le permitan desarrollarse individual y colectivamente. Por el contrario, es el espacio de tareas interminables que le permite “mantener y generar las condiciones [...] adecuadas para que los niños puedan vestirse, educarse, estudiar, recrearse y descansar para que los hombres puedan trabajar sin mayores preocupaciones domésticas” (Thomasz 2021, 102).

Frente a estas construcciones y representaciones del espacio doméstico y la idea de que el trabajo de las mujeres se debe asumir como parte de su naturaleza y rol en la sociedad para mantener las estructuras de poder, el arte ha sido una herramienta de resistencia y como lo vimos en líneas anteriores, a través de distintas manifestaciones artísticas, ha permitido, por un lado, visibilizar cómo el hogar sigue siendo un espacio de reproducción de desigualdades y cómo el trabajo no remunerado que no se inserta en las dinámicas de producción, sigue siendo invisibilizado. Al desmontar estas representaciones mediante la práctica artística se revelan la sobrecarga de tareas y las violencias que ocurren en esos ámbitos.

Finalmente, permite disputar espacios dentro de lo privado, como el lugar que las mujeres necesitamos para construir nuestra individualidad. Y, en lo público a través de la historia, reapropiándonos de los discursos dominantes que han definido las maneras de ver, pensar y sentir; así como también interpelar tanto a mujeres como a hombres a reflexionar sobre la organización del hogar desde una perspectiva más equitativa.

En el siguiente capítulo se caracterizará la representación visual de los roles de género en el espacio doméstico en once *collages* creados por mujeres que han sido publicados en la red social Instagram. Para dicho fin, se hará un análisis de componentes de los *collages* seleccionados y un análisis comparativo de representación, por ejes temáticos que permitan entender cómo dialogan las obras en torno al espacio doméstico, la división sexual del trabajo y la crítica a la mirada masculina.

Capítulo segundo

El *collage* como testimonio visual de los roles de género en el espacio doméstico

Esta investigación, de carácter cualitativo, analiza once *collages* realizados por mujeres y difundidos entre los años 2020 y 2025 en la red social Instagram, seleccionadas a partir de su relación con las categorías centrales de este estudio: representación visual y espacio doméstico. El número de obras responde a la necesidad de contar con una muestra suficientemente amplia para identificar recurrencias o patrones en la representación y a la vez permita incorporar diversidad de contextos geográficos y experiencias en que el *collage* creado por mujeres aborda.

La conformación del corpus se realizó en dos etapas: En la primera fase se efectuó una revisión general en perfiles de colectivos de *collage* donde se difunden los trabajos de *collagistas* de varios países de Latinoamérica, entre ellos Argentina, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador y Perú. Posteriormente se desarrolló una búsqueda más específica, a través del uso de *hashtags*,⁸ vinculados al *collage* y a las categorías de análisis, lo que permitió identificar las obras de *collagistas* de países como España, Estados Unidos e Italia. Aunque el estudio parte de una preocupación situada en América Latina, donde las desigualdades de género vinculadas al trabajo doméstico y de cuidado tienen características estructurales similares, se incorporaron obras de otros contextos geográficos debido a que Instagram funciona como una plataforma transnacional de circulación visual donde las representaciones sobre lo femenino dialogan más allá de las fronteras regionales.

Un criterio importante de delimitación es la temporalidad de las obras, que toma como punto de partida el confinamiento generado por la pandemia del COVID-19, periodo que no solo alteró lo social y económico a nivel global; sino también las dinámicas dentro del hogar, exponiendo las desigualdades de género vinculadas al trabajo doméstico y de cuidado (ONU Mujeres y NU. CEPAL 2020). Asimismo, esta temporalidad permite observar en los *collages* las continuidades o transformaciones que

⁸ Los *hashtags* utilizados para la búsqueda fueron: #mujeresquecortanypegan #miradademujercollage #collagepandemia #feministcollage #collagelatinoamerican #collageencuarentena #trabajodomestico

ha tenido la representación de los roles de género en el espacio doméstico, más allá del contexto del confinamiento.

El análisis de las obras combina varios niveles de lectura de la imagen. En el primer nivel, se efectuará un análisis semiótico de la imagen, tomando como referencia la propuesta de Roland Barthes (1995) en su texto *Lo obvio y lo obtuso*, comenzando por lo denotativo, que permitirá una decodificación literal de los elementos que conforman los *collages*. Para ello, se elaboró una ficha de análisis para registrar aspectos relacionados a la composición, fragmentos, objetos, cuerpos y relaciones entre imágenes que configuran estas obras (ver Anexo 1).

Asimismo, este análisis incorpora la noción de *studium*, propuesta por Barthes (1990) en *Cámara Lúcida: Nota sobre la fotografía*, entendida como el campo cultural e histórico que permiten interpretar las imágenes para ser leídas dentro de determinados códigos sociales e ideológicos. Desde esta perspectiva, se identificaron recurrencias visuales que dieron lugar a tres dimensiones de análisis; mismos que se agrupan y visibilizan problemáticas comunes, descritos a continuación:

1. **La domesticidad:** examina la construcción visual del hogar como escenario de vigilancia, sobrecarga y relaciones de poder desiguales.
2. **Trabajo reproductivo:** analiza las labores domésticas y de cuidado como labores esenciales para el sostenimiento cotidiano, históricamente asignados a las mujeres e invisibilizado dentro del sistema productivo.
3. **Descentralizando la domesticidad:** explora horizontes alternativos más allá de los límites tradicionales del espacio doméstico y proponen otras posibilidades de habitar la identidad femenina.

Estas dimensiones se articulan con una lectura crítica feminista de la imagen, apoyada en autoras tales como Mulvey (1975) y Hooks (1999), con el propósito de examinar, de manera transversal, cómo a través de varias estrategias visuales utilizadas por las *collagistas* se cuestionan, intervienen y resignifican la mirada hegemónica masculina y reconstruyen formas alternativas de mirar y representar.

El estudio también incorpora entrevistas semiestructuradas, apoyadas en elicitación visual de los *collages* seleccionados, con el fin de complementar el análisis visual de las obras con los significados, procesos de creación y reflexiones que atraviesan los procesos creativos de las artistas, para enriquecer la comprensión de las representaciones de los roles de género en el espacio doméstico.

1. Presentación del corpus y las artistas

Como preámbulo al análisis de los *collages*, resulta pertinente contextualizar brevemente a las obras seleccionadas y a situar a las autoras y las líneas temáticas que atraviesan su producción visual.

Durante el proceso de selección de las obras, se identificaron artistas que provienen de distintos contextos geográficos y trayectorias diversas. Como investigadora, al conocer más sobre sus obras, me encuentro con respuestas a preocupaciones compartidas sobre las representaciones visuales heredadas de lo femenino y la necesidad de cuestionar esas estructuras que sostienen los roles de género para moldear la identidad de las mujeres dentro y fuera del espacio doméstico. Así, con el *collage* como herramienta crítica para resignificar imágenes, construyen nuevas narrativas que cada una lo consigna desde distintos procesos creativos de intervención y materiales.

Encuentro la obra de Angie Lozano, *Collage 1*: “Las mujeres tenemos toque de queda todos los días”(2020), publicada en el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer y compartida en el perfil de la Red de Collage Perú. La artista, más conocida como *Collages Silvestres*, es una artista visual peruana radicada en Madrid, cuya producción en *collage* explora la relación entre lo femenino, el cuerpo y la naturaleza a través de composiciones analógicas. Su trabajo combina imágenes fragmentadas y ensamblajes que construyen una estética orgánica, atravesada por tensiones vinculadas a la identidad y las representaciones de las mujeres.



Figura 5. *Collage 1* “Las mujeres tenemos toque de queda todos los días”
Fuente: Lozano (2020)

Sobre Nicole Delaine, existe poca información pública. Sin embargo, su obra digital *Collage 2: “Sin Título”* (2021), publicado en el perfil de la Red de Collage Perú, permite conocer su abordaje en torno a la representación del espacio doméstico y los roles de género desde una mirada surrealista.



Figura 6. *Collage 2 Sin título*
Fuente: Deline (2021)

La búsqueda me lleva a “Momfluencers, tradwives, and the perils of modern motherhood”(2024) una obra publicada por Jackie Lay que se convirtió en la portada del episodio homónimo del *Podcast* “Code Switch” de la cadena NPR en Estados Unidos. Lay es directora de arte e ilustradora. Su trabajo combina ilustración y *collage* para abordar problemáticas contemporáneas complejas en narrativas visuales accesibles.



Figura 7. *Collage 3* “Momfluencers, tradwives, and the perils of modern motherhood”
Fuente: Lay (2024)

La obra titulada “Cualquier cosa podría suceder cuando la feminidad deje de ser una ocupación protegida”(2022) —cita del libro “Una habitación propia” de Virginia Woolf—creado por la diseñadora, ilustradora y *collagista* chilena, Lorena Córdova. Woolf inspiró a la autora a crear uno de sus primeros *collages* digitales. Su obra se caracteriza por el uso de fotografías antiguas, e imágenes de libros o piezas recicladas donde predomina el blanco y negro y la utilización del bordado con los que explora la relación entre cuerpo, memoria, género, maternidad.



Figura 8. *Collage 4* “Cualquier cosa podría suceder cuando la feminidad deje de ser una ocupación protegida” cita de Virginia Woolf
Fuente: Córdova (2022)

También en diálogo con Virginia Woolf, encuentro el *collage* “Towards a room of one's own. What you call love is unpaid work”(2021) publicada por Giulia Cerioli, artista visual y *collagista* italiana que trabaja sus obras desde una mirada feminista, donde cuestiona el cuerpo humano y no humano, la sexualidad femenina y la violencia sexual; también hace un tributo a la vida de mujeres que la historia oficial las ha ocultado.



Figura 9. *Collage 5* “Towards a room of one's own”
Fuente: Cerioli (2021)

Durante la búsqueda encuentro una versión contextualizada al Ecuador de la obra “Casa bonita. Traer la guerra al hogar” de Martha Rosler. Se trata de la obra “Evas”, *collage* digital creado por Marcela Ribadeneira, escritora y artista visual ecuatoriana, cuya obra se caracteriza por la narrativa literaria. Sus composiciones abordan al cuerpo, cuestionamientos a los roles de género y las contradicciones sociales, construyendo escenas surreales que han llegado a ilustrar portadas de obras literarias.



Figura 10: *Collage 6 "Evas"*
Fuente: Ribadeneira (2022)

“Teletrabajo”(2021) es un *collage* digital publicado en el perfil del Colectivo de *Collage* de Chile, como resultado del Segundo Encuentro de Collage en Vivo que se desarrolló en torno a temas como: ecofeminismo, feminismo en relación al día del trabajo y feminismo y pandemia. Fue creado por Daniela Zúñiga, más conocida como Danizeta, collagista, docente e investigadora en arte y educación chilena. Sus *collages* y video *collages*, combinan fragmentos de imágenes de temporalidades distantes para ponerlos a dialogar sobre diversas problemáticas sociales desde una postura crítica y reflexiva.



Figura 11. *Collage* 6 “Teletrabajo”
Fuente: Zuñiga (2021)

En diálogo con la obra anterior, encuentro al azar “Empezar de nuevo”(2021), obra publicada por la artista visual y fotógrafa argentina, Micaela Carbonari. Una parte de su trabajo visual está dedicado al *collage* análogo, donde reivindica el valor de cortar y armar a mano. Articula imágenes de paisajes, escenas cotidianas o retratos con textos simples que insta a la reflexión.



Figura 12. *Collage 7 “Empezar de nuevo”*
Fuente: Carbonari (2021)

Desde una mirada situada y apostando por la tridimensionalidad, “Tejiendo caminos”(2025), es una obra creada por Johanna Boya Rodríguez, periodista, fotógrafa y artista visual afrocolombiana residente en Chile. Sus composiciones hablan sobre migración, territorio, antirracismo y la situación de las mujeres afrodescendientes, dignificando la representación de las mujeres negras y conectando con su ancestralidad.



Figura 13. *Collage 8 “Tejiendo caminos”*
Fuente: Boya Rodríguez (2025)

Profundizando en esa tridimensionalidad, encuentro en “A la orilla de madre”(2024) de Sandra Jiménez, conocida artísticamente como Mirada de Mujer *Collage*, actriz, dramaturga y *collagista* española. Su propuesta traspasa los límites del papel para integrar elementos tridimensionales de la cotidianidad doméstica y fotografías de archivos familiares, para crear escenarios teatrales que den una nueva vida a fragmentos de objetos desechados y dialoguen sobre feminismo, los roles de género y la dignificación de las tareas de cuidado que recae en las mujeres.



Figura 14. *Collage* 9 “A la orilla de madre”
Fuente: Jiménez (2024)

Finalmente el *collage* “Perspectivas generosas”(2023), parte una investigación académica relacionada al trabajo doméstico no remunerado, que se derivó en una exposición denominada *Collage: género y uso del tiempo*, organizada por la Universidad de Costa Rica. La autora de este trabajo es Saray Barrantes, una artista plástica, diseñadora y educadora costarricense. Su trabajo artístico incluye la producción de collage analógico que combina imágenes y fragmentos textuales, tratando tópicos como trabajo reproductivo e identidad femenina.



Figura 15. *Collage* 10 “Perspectivas generosas”

Fuente: Barrantes (2023)

Luego de este acercamiento a las obras y de conocer brevemente a las creadoras y los temas con que articulan sus discursos visuales, es posible adentrarse con mayor profundidad en el análisis de los collages. Estos elementos son importantes para entender mejor cómo las artistas están interviniendo las imágenes para cuestionar y problematizar los temas que aborda esta investigación.

2. Primer nivel de análisis: Lo denotativo

La representación del espacio doméstico tiene una lógica compositiva abierta, que expone a la mirada y difumina la división visible de espacios destinados al descanso y privacidad.

El *Collage 1*: Las mujeres tenemos toque de queda todos los días, creado por la Angie Lozano, muestra una mujer desnuda con su cabeza inclinada hacia abajo y su rostro cubierto completamente por su cabello. Detrás de ella una casa campestre con paredes de cristal que permiten la visibilidad de todos sus espacios. Sobre la fachada se ubica una intervención manual con fragmentos de papel con la frase escrita a mano: “Las mujeres tenemos toque de queda todos los días”, destacándose con tinta roja la expresión “toque de queda”.

Este mismo tratamiento del espacio continúa desarrollándose en el *Collage 2*: Sin título, un *collage* digital surrealista creado por la artista peruana Nicole Deline. En este caso, la casa de dos pisos de estilo victoriano se muestra vacía, directamente con paredes inexistentes. En conjunto el hogar puede verse como un solo cuerpo, donde la casa opera como un tronco. De los brazos se desprenden de las ventanas, el primero desde el lado derecho de la planta baja, sosteniendo una lupa —en cuyo centro tiene una “pantalla de ruido”, como si se tratara de una televisión sin señal—. En el segundo piso del lado izquierdo se desprende la segunda mano sosteniendo un reloj antiguo roto. En el mismo piso se ubica una ventana-mirador, que en su centro está situado un ojo humano con una pupila en forma de cerradura.

Finalmente, la casa es sostenida por las extremidades inferiores de una pareja adulta que es visible por las características de su vestimenta. La pareja se encuentra atada en una de sus piernas por una cuerda. Bajo ellos, una madeja de lana roja que descansa junto a una llave antigua.

En el caso del *Collage 3*: Momfluencers, tradwives, and the perils of modern motherhood, creado digitalmente por la artista estadounidense Jackie Lay, la recurrencia de abrir la mirada para mostrar la intimidad del hogar se mantiene, pero con una variación. Se retrata como una puesta en escena relacionada con el movimiento *tradwife*, centrado en mostrar fragmentos idealizados de la vida doméstica y el cuidado donde el espacio doméstico está cuidadosamente ordenado, con colores pastel y una ambientación que evoca la iconografía publicitaria de los años cincuenta.

Así, su composición muestra una mujer que posa frente a una refrigeradora donde está colocado un celular gigante que graba video. La puerta de la refrigeradora está repleta

de comida y bebidas ordenadas de manera prolija. En el área del comedor, una silla y mesa de madera sobre la que está sentado un bebé mientras toma un pedazo de pastel, a su lado, un pavo preparado. En el piso hay un canasto lleno de frutas y verduras.

Frente a la exposición del espacio doméstico detallada hasta ahora, el *Collage 4*: “Cualquier cosa podría suceder cuando la feminidad deje de ser una ocupación protegida” Virginia Woolf, creado de manera digital por la diseñadora y *collagista* chilena, Lorena Córdova, propone en su composición ubicar al hogar como un espacio privado, pero cerrado por una cerradura metálica antigua, algo oxidada y a nivel escalar es más reducido frente a la figura imponente de la mujer adulta de la época victoriana, que se la distingue por el estilo de su vestido con mangas largas, corsé que entalla a la cintura y la falda voluminosa con bordados de tipo botánico en la parte inferior de la falda.

Otro detalle sobre la figura femenina es que en sus manos sostiene un libro y entre sus brazos una llave antigua gigante. Detrás de la falda se desprenden algunos elementos botánicos como la flor de pasiflora y varias hojas. En el fondo se encuentra el fragmento de un mapa celeste antiguo utilizado para localizar constelaciones, estrellas, nebulosas, galaxias y planetas, y en sobre este un colibrí de garganta rubí sobrevolando.

A partir de estas operaciones visuales que van configurando la manera en cómo se representa el espacio doméstico se hace visible el tratamiento del cuerpo femenino.

En ese sentido el *Collage 5*: Towards a room of one's own. What you call love is unpaid work - Hacia una habitación propia. Lo que llamas amor es trabajo no remunerado de la artista italiana Giulia Cerioli, muestra una sucesión de catorce escenas cotidianas vinculadas a tareas domésticas y de cuidado realizado por mujeres.

En todas las escenas de momentos cotidianos y eventos familiares, la figura femenina está despojada de su identidad para reducirse a una silueta, en una suerte de tiempo eterno de lo doméstico, donde no hay una posibilidad de superación que permitan pensar en escenarios donde se destine un espacio y tiempo para sus propias metas y aspiraciones profesionales o personales.

En algunas tareas domésticas —planchar, secar los platos, cocinar y servir la comida— se conserva elementos parciales de la vestimenta específica a las labores como mandil, guantes y la presencia de los alimentos. Asimismo, cuando la figura femenina aparece en pareja, se destacan detalles del vestido elegante o el velo de novia en la escena del matrimonio.

El *Collage 6*: Evas de Marcela Ribadeneira muestra una parte de la ilustración de Georges Lepape, diseñador de las portadas de la revista de moda Vogue en la que aparece

una mujer de clase alta de los años 20 en Estados Unidos, viste un conjunto de falda, suéter y sombrero de campana amarillo. Entre sus accesorios usa un collar de perlas, guantes blancos y una cartera negra que sostiene en su mano derecha, mientras que en la izquierda sostienen una manzana roja a la que permanece mirando.

Detrás de los barandales de una ventada se observa, como fondo, una fotografía de paisaje que corresponde a una zona cercana al volcán Cotopaxi, ubicado en el centro-norte del Ecuador. En las faldas del volcán se ubican cinco mujeres indígenas campesinas, dos de ellas de mediana edad y una adulta mayor que se encuentran arando la tierra con sus azadones, una mujer que mira fijamente al frente mientras sostiene unas hierbas y al lado una mujer sentada que está desgranando una mazorca de maíz en una tina, a su lado derecho un balde con más mazorcas de maíz.

Por otra parte, el *Collage 7: Teletrabajo* creado por la artista chilena Daniela Zúñiga se aparta de la operación visual de desprender la identidad femenina y en este caso la oculta parcialmente por el uso de mascarilla para protegerse del COVID-19 para optar por duplicar las extremidades de la mujer para exponer la simultaneidad de actividades productivas y reproductivas. Así se expone a la mujer a teletrabajar desde su computadora, participar en una videollamada con su celular y al mismo tiempo cocinar para su familia en una olla humeante.

Como recurso visual para remarcar o diferenciar la ejecución de cada actividad, la autora utiliza el color violeta para dirigir la atención hacia los brazos duplicados e incluye un reloj de pulsera en sus muñecas para controlar el tiempo. En este *collage* se evidencia la presencia de elementos como una palma decorativa al costado derecho y sobre esta una señal de Wi-Fi conviviendo en un solo espacio que enfatiza la disolución del hogar y el espacio de trabajo.

Esta obra en particular tiene una similitud al video performance de “Semiotics of the Kitchen” que Martha Rosler, por la forma de criticar la saturación y frustración femenina, a través de los utensilios de uso doméstico e incorporando los artefactos del entorno laboral que se suman a esas jornadas extenuantes y ausente de corresponsabilidad.

En contraste con la obra anterior, en el *Collage 8: Empezar de nuevo*, de la artista argentina Micaela Carbonari, el énfasis se desplaza hacia la superposición sencilla de tres elementos que cambian totalmente el sentido de la imagen de base. Se observa la combinación de la imagen principal de una mujer, manteniendo este ocultamiento de su identidad, portando un delantal verde con un estampado floral. Frente a un fregadero la figura femenina restriega con una esponja la imagen de un reloj blanco, que reemplazada

a un plato y en una pared de azulejos amarillos se ubica el recorte de la frase: “Empezar de nuevo”, remarcando el bucle eterno de las labores domésticas.

A diferencia de las obras anteriores donde la identidad de la mujer era difusa e incluso desprendida, el *Collage* 9: Tejiendo caminos da mayor relevancia a mostrar la identidad femenina.

La artista afrocolombiana, Johanna Boya Rodríguez, sitúa en un marco ornamental dorado, como forma de otorgar visibilidad histórica a las mujeres negras en el arte. La mujer negra dentro del cuadro se sitúa concentrada frente a una máquina de coser de tipo manual, sosteniendo con sus manos una prenda de vestir desde la cual nace un muelle que crea un efecto de tercera dimensión al sacarlo del cuadro con fondo de agua en movimiento, símbolo de la diáspora africana originada por la trata trasatlántica.

Por su parte, en el *Collage* 10: A la orilla de madre, se exhibe la continuidad del trabajo de cuidado como práctica que rebasa la arquitectura doméstica, encarnado por los objetos que forman parte de la composición.

La obra creada por la *collagista* española, Sandra Jiménez, combina la materialidad de la fotografía análoga de una mujer con su bebé sobre las cerdas de un cepillo de cabello, cuyo mango está envuelto por el fragmento de un tejido blanco e hilos de bordar de color azul. Detrás de estos elementos descritos, se observa un babero de tela blanca y bordados azules sostenidos por dos alfileres de cabeza azul.

A diferencia de las representaciones anteriores, el *Collage* 11: Perspectivas generosas de la artista costarricense, Iris Saray Barrantes, utiliza la superposición acumulada de imágenes, sin jerarquía visible de mujeres desempeñando labores de cuidado, algunas posando, agradables a la mirada masculina, e imágenes de hombres realizando trabajos de fuerza o en escenas familiares que se complementan con textos y cuestionamientos alrededor de la situación de la mujer en la inserción laboral, estos tomados de titulares de revistas o libros.

Para describir la serie de imágenes que conforman este *collage*, es necesario dividirla en dos partes y se la describirá de izquierda a derecha:

Lado superior

Primero se muestra el texto en vertical de “Perspectivas generosas”, seguido del fragmento de la imagen de un hombre sentado, frente a él una mujer hincada que pareciera que le retira los zapatos, la acción no se logra divisar porque está sobrepuesta la imagen del retrato de una mujer racializada con un fondo de vegetación. A modo de división de la sección de fotografías descritas anteriormente, se ubica la pregunta en vertical “¿Cómo

se prepara la mujer para el futuro?”. Contiguo hay una mano sosteniendo varios billetes simulando un abanico junto al fragmento de dos obreros trabajando en un ambiente industrial. Seguidamente, la imagen del fragmento del mural Salone dei Mesi (Salón de los Meses) del palacio Schifanoia del Renacimiento Italiano, Francesco del Cossa. A su lado, el retrato de una mujer joven bailarina de ballet sonriendo. Esta sección se cierra con el texto en horizontal “La división del trabajo” en la parte superior.

Lado inferior

En el borde inferior se encuentra el fragmento de texto más grande del *collage*: “¿Dónde puede trabajar la mujer?”. En las capas posteriores se ubican varias imágenes: hacia la izquierda está la figura femenina vestida con un poncho de tejidos geométricos. El rostro de esta figura está desprovisto de identidad, sobre el rostro se ubica la frase “Protección de la madre–preocupación de la sociedad” y una salchicha como reemplazo de la boca. Al lado izquierdo se encuentra la imagen de una mujer bailarina de danza brahmánica⁹, se trata de Mata Hatari, bailarina que realizó en Francia labores de espionaje a favor del ejército alemán durante la Primera Guerra Mundial y al ser descubierta fue fusilada en 1917.

Al lado derecho, se ubica la representación religiosa de “La Virgen en la media luna” del artista alemán, Alberto Dürero. A modo de una escena maternal clásica, la Virgen María sostiene a un niño Jesús sobre sus piernas, mientras ella está sentada dentro de una luna creciente.

Seguidamente, una imagen de un hombre dando un golpe con sus guantes durante una práctica de box; cerca aparece una fotografía en blanco y negro, rasgada manualmente, de una familia numerosa. En el centro está una mujer sonriente sentada en un sillón sosteniendo a un bebé, atrás de ella un hombre mayor, al lado derecho una adolescente y una niña, al lado izquierdo un preadolescente y otra niña. Debajo de los dos elementos mencionados se encuentra un recorte de texto más grande que pregunta: “¿Dónde dejamos a nuestros hijos cuando nos vamos al trabajo?”. Finalmente, bajo este texto, una fotografía a color de una pareja de ancianos afuera de una casa de madera. La mujer de pie abraza al hombre que está sentado y delante de él se ubica un andador metálico.

Más allá de sus diferencias formales, los *collages* comparten similitudes en los materiales que utilizan en su composición. En el caso de los *collages* análogos, se utilizan

⁹ Danza clásica de la India que posee un carácter religioso y mitológico. Esta danza interpreta la divinidad del Dios de la creación y la danza eterna y dinámica del cosmos.

predominantemente imágenes que provienen de revistas femeninas o publicitarias ambientadas en Europa o Norteamérica de los años cincuenta o sesenta. También se usan fotografías de archivos familiares y extraídos de la prensa o libros históricos de diferente época y está presente el uso de revistas de diseño de interior o arquitectura, revistas de arte, enciclopedia botánica, científica y catálogos de antigüedades. Además, para la inserción de tipografías se emplearon recortes de titulares, títulos de libros o artículos periodísticos e incluso textos trazados manualmente. Se destaca el *Collage* 10, que a diferencia de las obras construidas a través del papel, incorpora objetos tridimensionales reales como cepillos de cabello, hilos, tejidos, baberos bordados y alfileres.

Al analizar los cortes en lo analógico, se precisa de tijeras para cortes más irregulares y con bordes visibles, rasgados intencionales que revelan su intervención manual como es el caso de algunos elementos del *Collage* 11; o el uso de bisturí para cortes más prolijos como es evidente en el *Collage* 5.

En el caso de *collage* digitales se utilizan iconos, imágenes y texturas de repositorios libres de derechos de autor; así como varias operaciones digitales como duplicación de elementos, fragmentación, modificaciones en las escalas para modificar imágenes originales o crear unas nuevas con el uso de ilustraciones. Otra operación digital presente son los cortes de los objetos que se logran de manera precisa con la ayuda de programas como Photoshop o Illustrator.

Al referirnos al ensamblaje, en las obras análogas son similares, las piezas se van sobre poniendo a manera de capas en composiciones organizadas o en superposición caótica muy alineado al estilo de un fanzine. En lo digital, el procedimiento se basa en capas múltiples con ajustes de iluminación, color y fusión que permita integrar todos los elementos en un estilo uniforme.

A partir de este primer nivel de análisis donde se decodificaron los elementos formales, técnicas, materiales y composiciones presentes en estas obras, se abre paso a un análisis simbólico y comparativo centrado en dos ejes temáticos: el espacio doméstico, el trabajo reproductivo, en estrecha relación con los roles de género.

3. Segundo nivel: campo visual compartido

Los *collages* seleccionados comparten una narrativa visual transversal, donde el imaginario dominante de lo doméstico, como refugio o espacio seguro, toma distancia y para configurarse como un dispositivo que regula el tiempo, el cuerpo y las aspiraciones

de las mujeres; mostrando además cómo se adapta a los nuevos contextos contemporáneos.

3.1. El espacio doméstico: un dispositivo de control

En los collages de este primer apartado es recurrente la representación del hogar como una estructura que restringe y regula la experiencia femenina, tanto de manera física como simbólica. Por medio de composiciones con espacios transparentes, elementos de vigilancia, las obras fracturan la idea tradicional de la domesticidad como lugar de refugio y protección compartida equitativamente por a todos los miembros de la familia, imaginario presente en las representaciones publicitarias y mediáticas del hogar.

Este aspecto lo comparte el *Collage 1*: “Las mujeres tenemos toque de queda todos los días” y el *Collage 2*: “Sin título” que se configuran a través de la transparencia y el encierro. Las fachadas traslúcidas impidiendo cualquier sensación de intimidad, exponen permanentemente a la mirada externa. La presencia de ojos vigilantes, transforma al hogar en una arquitectura de control que no se sostiene desde la violencia explícita pero sí desde la supervisión moral y afectiva. Cabe añadir que aunque las obras no muestran de manera literal estructuras como las de una prisión, si producen la sensación de confinamiento que limita la autonomía femenina dentro del espacio doméstico.

En ambos *collages*, las llaves, ataduras y consignas que se refieren a restricciones a la libre circulación, se trasladan a un nivel estructural; de manera que se va configurando una lógica normalizada de control de los cuerpos femeninos en nombre de la seguridad. En cuanto al ensamblaje de imágenes de diferentes contextos en las composiciones, transforman los objetos asociados al cuidado y protección a una dimensión opresiva que se ejerce especialmente sobre los cuerpos femeninos.

Asimismo, las autoras complejizan la imagen del hogar que desde el punto de vista inmobiliario y publicitario asocia la vivienda a una promesa de estabilidad, bienestar y realización familiar, para visibilizar las dinámicas de desigualdad, agotamiento y violencia que atraviesa la experiencia cotidiana femenina, especialmente en un contexto como el confinamiento por COVID-19. De este modo el colocar la presencia femenina sobrepasada por el cansancio y absorbidas por el espacio doméstico, demuestran cómo el hogar puede convertirse en un lugar de desgaste físico y emocional.

Por otro lado, la fusión de cuerpo y arquitectura elimina todo rasgo de separación entre la mujer y el espacio doméstico para convertirse en una extensión física donde se diluye la identidad femenina. Así con elementos como el reloj y las ataduras en la

composición, el cuerpo pasa a ser una estructura funcional atravesada por mecanismos de vigilancia y control del tiempo femenino sin posibilidad de desplazamiento y autonomía.

Esta lógica de vigilancia y regulación no desaparece en el *Collage 3*: “Momfluencers, tradwives, and the perils of modern motherhood”, se reconfigura dentro del ecosistema digital. A diferencia de los collage anteriores, donde el control se configura dentro de estructuras arquitectónicas visibles, aquí la vigilancia se traslada a las plataformas digitales y las dinámicas de exposición constante de lo cotidiano. La presencia de cámaras de celular registrando minuto a minuto la intimidad del hogar y encuadrando qué escenarios mostrar y cuáles ocultar, evidencia cómo la domesticidad se transforma en una imagen cuidadosamente producida, como un producto de consumo y el control que se inscribe a una lógica panóptica basada en la autovigilancia (Foucault en Bentham 1978) interiorizada en una narrativa aspiracional atravesada por criterios de perfección constante, productividad y feminidad tradicional.

De esta manera, este collage pone en evidencia cómo la vigilancia y el control ya no operan desde una autoridad superior sino que se interioriza a través de mecanismos de regulación sobre la apariencia física del cuerpo y las formas de habitar lo doméstico. Este contexto ha sido propicio para el resurgimiento de discursos asociados a las *tradwives*, donde el retorno a los roles tradicionales se presentan como una elección libre aunque se reproduzcan expectativas históricas de lo femenino.

En conjunto, estas obras desestabilizan la narrativa idealizada del hogar como lugar seguro y neutral, mostrando cómo la domesticidad opera desde mecanismos de monitoreo y regulación permanente sobre la experiencia femenina. A través de arquitecturas que eliminan todo tipo de privacidad, cuerpos inmovilizados y dispositivos de exposición digital, los *collages* muestran diferentes lógicas de autodisciplinamiento e instrumentalización de los cuerpos femeninos que se ha ido adaptando a las dinámicas contemporáneas de las redes sociales. Es así que el ideal de la feminidad, la vida doméstica continúan reproduciéndose bajo discursos de libertad de elección, éxito y realización personal, que lejos de desarticular las desigualdades de género, las reconfigura y legitima para asegurar, de manera camuflada, la reproducción del sistema.

3.2. Trabajo reproductivo: el engranaje que sostiene al sistema productivo

En este apartado, las obras dialogan alrededor del trabajo reproductivo como engranaje que garantizan el sostenimiento de la vida cotidiana a nivel físico, mental y

emocional de los miembros de la familia a costa del bienestar de las mujeres. Esta economía del cuidado¹⁰ históricamente infravalorada que recae desproporcionadamente sobre las mujeres, expone lógicas de explotación que sobrepasan sus capacidades y que se encubren detrás del mandato de la maternidad que exige dedicación a la familia de tiempo completo y en todos los espacios posibles.

De este modo, en el *Collage* 7: “Teletrabajo” y el *Collage* 8: “Empezar de nuevo”, el trabajo doméstico se construye visualmente como un ciclo ininterrumpido, donde el tiempo femenino aparece completamente absorbido por la lógica de la productividad no remunerada vinculada al cuidado, mantenimiento del hogar y sostenimiento cotidiano de la vida, que exige disponibilidad permanente.

La incorporación de relojes que reemplazan objetos cotidianos, brazos que se duplican para desempeñar múltiples actividades de manera simultánea, producen una sensación de sobresaturación que evidencia el desbordamiento de los límites entre el trabajo, el descanso y la vida personal dentro del hogar. Mientras el tiempo del hombre representa tiempo libre y recuperación de la jornada laboral, las obras ponen en evidencia cómo el trabajo reproductivo y de cuidado que asumen las mujeres no representa una pausa a sus labores diarias, sino la continuidad incesante de tareas domésticas y cuidado que al estar vinculadas al sostenimiento de la vida y no a la producción directa de mercancías, permanece históricamente desvalorizado pese a ser tan indispensables para el funcionamiento social y económico.

Además, la superposición y acumulación de actividades elimina las fronteras entre el trabajo doméstico y el asalariado de las mujeres, transmitiendo visualmente la disponibilidad que dificulta el descanso, ocio o tiempo personal, pues la simultaneidad de tareas evidencia cómo la interrupción de cualquiera de estas labores implica el colapso de la otra, sobre todo en contextos donde las mujeres no solo sostienen el espacio doméstico y tareas de cuidado, sino que también debe asumir económicamente los gastos del hogar.

Esta imposibilidad de parar se intensifica en el *Collage* 10: “A la orilla de madre”. Aimée Vega Montiel (2007) señala que la labor doméstica no “presenta variaciones en fines de semana, días festivos ni vacaciones [...] no representan una disminución del trabajo doméstico que realiza la mujer ama de casa, por el contrario, lo incrementan”(9). La obra traduce visualmente la continuidad ininterrumpida del cuidado al representar una

¹⁰ Término que engloba el trabajo remunerado y no remunerado que implica actividades que mantienen la calidad de vida. Además, busca el reconocimiento al aporte de las labores de cuidado y domésticas en la economía.

maternidad, que aún en contextos culturales asociados al descanso, su disponibilidad corporal, emocional y afectiva se expande. A través de objetos relacionados a la domesticidad, el cuidado cotidiano, el collage muestra las labores maternas en actividad permanente, aún en contextos destinados al ocio familiar.

Esta sensación se refuerza con lo que el recuerdo de la autora evoca sobre esta representación: “Del verano siempre recuerdo cómo las madres se deshacen en cuidados con sus hijxs, como la espuma de un mar en constante vigilancia. Del verano siempre recuerdo a las madres peinando y echando crema, abriendo las neveras que alimentan los días de descanso. Para todxs, menos para ellas [...]” (Jiménez 2024). La imagen desplaza así la idea tradicional del descanso vacacional para evidenciar que, mientras otros miembros de la familia interrumpen temporalmente sus obligaciones, para las madres el cuidado continúa funcionando como una tarea permanente de planificación, atención, cuidado permanente y resolución de necesidades ajenas.

Tejiendo una perspectiva del cuidado que traspasa los límites tradicionales del hogar, el *Collage 6: Evas* amplía la noción de trabajo reproductivo hacia otras formas de sostenimiento de la vida vinculadas al trabajo agrícola y al cuidado de la tierra. Así, la composición muestra una tensión entre las distintas formas de habitar la domesticidad y el cuidado, según las condiciones sociales y materiales que atraviesan a las mujeres desde la yuxtaposición de imágenes. Mientras una de las figuras femeninas está inserta en representaciones de comodidad, orden y acceso a recursos, la obra contrapone la presencia de mujeres vinculadas a tareas agrícolas y de producción de alimentos, como actividad que se suma a las labores diarias dentro del hogar; así estas mujeres no solo cocinan, maternan también siembran, cosechan y sostienen a comunidades enteras. Esta tensión visual muestra cómo el cuidado y sostenimiento de la vida exceden el espacio doméstico tradicional y se extienden hacia labores históricamente invisibilizadas, pese a ser fundamentales para la vida.

Más que representar experiencias opuestas, esta obra evidencia relaciones de interdependencia dentro de los imaginarios de la vida doméstica. El bienestar y comodidad asociados en ciertos espacios urbanos aparecen sostenidos por trabajos domésticos realizados por otras mujeres pero también al cultivo de alimentos y cuidado de la tierra. De modo que la obra no solo amplía la noción de trabajo reproductivo, sino que cuestiona las desigualdades materiales y territoriales de quienes sostienen cotidianamente la vida y bajo qué condiciones lo hacen.

Profundizando en las experiencias heterogéneas que atraviesa lo femenino, el *Collage 11: Perspectivas generosas* profundiza en las condiciones desiguales con respecto al trabajo productivo y reproductivo. Por medio de la yuxtaposición de imágenes -que recopila diversas representaciones de mujeres en diferentes épocas, contextos, trabajos y cuerpos, evidencia que el trabajo reproductivo no solo es invisible sino jerarquizado.

En este *collage* los cuestionamientos ocupan un lugar relevante, pues profundizan las tensiones entre el ámbito laboral y las tareas de cuidado. Partiendo por: ¿Dónde puede trabajar la mujer? ¿Dónde dejamos a nuestros hijos cuando nos vamos al trabajo?, manifiestan una clara diferencia de clase y raza que limita el acceso a oportunidades laborales y cómo ello también expone una cadena de cuidados que siempre es sostenido por otras mujeres que generalmente provienen de contextos precarios, lo que “incrementa el esfuerzo de la mujer en tanto que la obliga a generar estrategias para no dejar de realizar las actividades domésticas” (Vega Montiel 2007, 11) y a la vez reproducir desigualdades estructurales. Además, se suma la pregunta ¿Cómo se prepara la mujer para el futuro? que coloca la responsabilidad de las mujeres a adaptarse a los contextos actuales en lugar de cuestionar o transformar la estructura económica y política que le aseguren una vida digna. Y al adherir la frase “Protección de la madre-preocupación de la sociedad”, reduce a la mujer solo a su función reproductiva mientras ironiza una preocupación social que se limita a la maternidad y no a las condiciones laborales que aseguren el bienestar de las madres e hijos.

Finalmente, el *Collage 5: “Towards a room of one’s own”*, introduce una operación visual distinta al desaparecer las figuras femeninas de las escenas cotidianas domésticas y dejar únicamente una silueta vacía de su presencia. La permanencia de símbolos asociados históricamente a lo femenino —el vestido, mandil, guantes de cocina, etc. — incluso tras la desaparición visible de las figuras femeninas produce una sensación inquietante donde la domesticidad llega a ser tan naturalizada como responsabilidad inherente a las mujeres. En ese sentido, el *collage* permite cuestionar la naturalización de los roles de género dentro del espacio doméstico y las estructuras de desigualdad que sostiene la distribución del cuidado. Tal como lo señala Rita Segato (2019, 42), “el capitalismo necesita del orden patriarcal [...] y desmontar este orden [...] demostraría que es posible eliminar la primera pedagogía de desigualdad, el orden de género”. De modo que la desaparición simbólica que propone el *collage* no solo muestra la dependencia y funcionamiento estructural del hogar hacia el trabajo de las mujeres, sino

también su fragilidad cuando estas labores deja de asumirse como una obligación propia de lo femenino..

En ese sentido. Las obras analizadas en este apartado desplazan el trabajo reproductivo y de cuidado, que permanecía silenciado e invisibilizado en las representaciones tradicionales de la feminidad para nombrar escenas de agotamiento, sobresaturación y disponibilidad permanente que sucede en la cotidianidad del espacio doméstico y que desborda la capacidad de los cuerpos femeninos.

Mediante la reapropiación y ensamblaje de imágenes provenientes de diferentes contextos, las autoras no solo visibilizan las situaciones dentro del hogar, sino que cuestionan la naturalización del cuidado como una responsabilidad inherentemente femenina y confrontan las condiciones en las que se desarrolla ese trabajo que es tan fundamental para sostener la vida cotidiana.

3.3. Descentralizando la domesticidad

Si bien las obras anteriores fragmentan el modelo doméstico mostrándolo como dispositivo de control o infraestructura del trabajo reproductivo, en este apartado se desplaza de manera crítica la representación tradicional del hogar como único horizonte de sentido e identidad femenina para resignificarlo desde sus propias herramientas.

En el *Collage 4*: Cualquier cosa podría suceder cuando la feminidad deje de ser una ocupación protegida, la representación visual del hogar pierde centralidad. En la composición, la casa, aparece escalarmente inferior frente a la figura femenina, siendo insuficiente para los deseos, capacidades y aspiraciones de las mujeres. El mapa celestial de fondo, la llave y el libro que sostiene la mujer operan como elementos que configuran un horizonte de conocimiento y autonomía que desarticula el ámbito doméstico como destino natural y mira al exterior como un campo de posibilidades. Sin embargo; es preciso mencionar que, esa posibilidad de desplazarse fuera del plano doméstico solo es posible o se les es permitido a las mujeres que cuentan con las condiciones materiales para hacerlo; exponiendo que esa independencia que sugiere el *collage* no es universal, sino que está sujeto a ciertos privilegios que atraviesan las jerarquías estructurales.

Por su parte, en el *Collage 9*: Tejiendo caminos se introduce una variación significativa al distanciarse de las representaciones que reiteran el desgaste físico y mental o el sacrificio asociado a estas labores. En lugar de ello, se centra en mostrar el acto de reparar una prenda como una actividad productiva que sobresale al interior doméstico como se evidencia en el muelle que nace a partir de la prenda reparada y sale del cuadro.

De esta manera, sin desconocer la historia de explotación del trabajo reproductivo racializado, el *collage* le atribuye otro sentido que no se limita a la reproducción familiar, sino que se muestra cómo un saber manual históricamente feminizado se convierte en resistencia y fuente de autonomía económica que permite pensar en otras posibilidades más allá del marco doméstico.

Así estos *collages* desplazan la domesticidad como destino único de la experiencia femenina y la convierten en un espacio de tensión, negociación y resignificación. Más que proponer una ruptura con la domesticidad, las obras reconocen las relaciones de poder y subordinación que se gestan en su interior, pero abre fisuras por las que mirar y proyectar otros usos del espacio, del tiempo y autonomía femenina, más allá de las asignadas históricamente.

En conjunto, el corpus de la investigación comparte una narrativa transversal que revela un malestar doméstico en la que el hogar no se exhibe como espacio de autonomía o realización, sino como un escenario reiterativo de tensión con los mandatos tradicionales de género que limitan la construcción de identidad femenina; por medio de operaciones visuales como la fragmentación y superposición de imágenes que evidencian el desajuste entre los mandatos y las condiciones materiales actuales. Esta reiteración opera como síntoma de un modelo doméstico en crisis y tensiona la ilusión que se construye alrededor del hogar y expone el costo estructural de su naturalización.

Hasta aquí hemos visto cómo estas dimensiones dan cuenta que el modelo doméstico se configura como dispositivos que regulan y explotan los cuerpos femeninos. Frente a esas tensiones alrededor del malestar doméstico, el análisis se dirige hacia las estrategias visuales que complejizan la mirada y desactivan su consumo inmediato, habilitando otras formas de comprensión sobre los roles de género y la agencia femenina.

3.4. Estrategias de resistencia visual frente a la mirada masculina

En este apartado se evidencian una serie de acciones que se aplican en las representaciones y actúan como detonantes que desarticulan la mirada masculina, cuestionando la objetualización del cuerpo femenino y rehaciendo nuevas representaciones desde posiciones de agencia.

3.4.1. Desarticulación del cuerpo como objeto de consumo

En los *collages* seleccionados, los cuerpos femeninos toman distancia de la identidad estereotipada que se le atribuye a la mujer. Sus cuerpos son difíciles de

consumir, algunos se inscriben como abyectos (Kristeva 2015), porque son incómodos, opuestos al orden estético y a la posibilidad de ser consumidos visualmente.

Esta lógica se observa en el *Collage 1*, donde la desnudez de la mujer no se asume como un objeto de consumo, sino “como un sujeto particular, propietario de sus propios deseos” (Garro Larrañaga 2011); es decir, un cuerpo que decide mostrar su vulnerabilidad a través de la postura corporal, sentada en el suelo con el rostro y la mirada oculta, impidiendo cualquier posibilidad de participar en la fetichización corporal y en su lugar denuncia el agotamiento corporal y mental provocado por la violencia simbólica que opera dentro del hogar.

Esto se vuelve a manifestar en el *Collage 2*, donde la identidad de dos cuerpos se anula a través de la fragmentación haciendo visible piernas y brazos, articulando un cuerpo híbrido entre lo humano y lo arquitectónico. Se desvanece la noción de sujetos autónomos para convertirlos en piezas que, al sostener la casa sobre sus extremidades, ocupan un lugar subordinado en el funcionamiento del sistema mientras el ojo vigilante en la ventana controla y opera sobre esos cuerpos.

Mientras el *Collage 5* y *Collage 7* funcionan como un recurso metafórico del agotamiento por medio de operaciones visuales opuestas. El primero elimina completamente los cuerpos femeninos, dejando solo siluetas y el segundo se desborda en múltiples tareas hasta el punto en que se multiplica sus brazos, convirtiéndose en un cuerpo que supera sus capacidades para cumplir con todas las tareas simultáneas. Ambos *collages* ejemplifican cómo el cuerpo femenino se desdibuja, deja de ser para estar al servicio de otros y desplaza la atención desde el cuerpo hacia las condiciones materiales y estructurales del trabajo doméstico y del trabajo remunerado en las que son explotados esos cuerpos, evidenciando cómo estos también pueden ser reemplazados y controlados.

Por otro lado, el cuerpo femenino en el *Collage 3*, no se inscribe como abyecto, ni se sitúa como objeto de consumo masculino directo, sino como cuerpo duplicado y autovigilado que se debe mantener estéticamente perfecto e instrumentalizado para desempeñar exclusivamente labores domésticas, reflejando obediencia, complacencia para acceder a los beneficios económicos que las redes sociales le retribuyen.

Al situarse en medio de dos escenarios, el primero es un cuerpo performático centrado en el mundo digital donde una mujer normativa de postura erguida, vestimenta, cabello y rostro impecable, lista para ser registrada por la cámara de un celular gigante y capturar una parte la cotidianidad del espacio doméstico. Tras bastidores de esta puesta en escena se revela el mismo cuerpo en medio caos doméstico real con alimentos

dispersos como utilería y un bebé apartado, exponiendo esa feminidad idealizada, marcada por la fatiga, desorden, autoexigencia y añadiendo más control dentro de la esfera doméstica.

Sumando a los párrafos precedentes, la desarticulación del cuerpo femenino que niega cualquier posibilidad de placer escópico, también es evidente a través de la apropiación de imágenes de la cultura mediática y la inclusión de elementos ligados a lo doméstico con representaciones femeninas inscritas en las narrativas dominantes que son sacadas de contexto y vaciadas de su función original para reinventar otro relato.

En el *Collage 4* se manifiesta visualmente a través de una mujer adulta, clase alta de la época victoriana que a nivel escalar es más grande con respecto al hogar cerrado con una cerradura oxidada. Este cuerpo de postura erguida y serena, al portar consigo una llave gigante y un libro en sus manos, dota de autonomía a la mujer, que además es la única que ocupa un lugar en el espacio público. Esta representación abre el campo para pensar nuevas representaciones donde la mujer recupera su identidad más allá de los límites del hogar y disputa un lugar en los espacios de participación de lo público.

En el *Collage 11*, se produce una apertura visual al incluir cuerpos femeninos diversos en diferentes contextos históricos desde corporalidades religiosas de culto, cuerpos que forman parte de obras de arte que siguen cánones clásicos de belleza, cuerpos femeninos jóvenes que posan y se disponen a ser mirados hasta figuras más contemporáneas muy cercanas a la cotidianidad y a contextos urbanos y rurales, donde se las ve trabajando o cuidando, pero también se encuentran corporalidades que se acercan a lo abyecto con la figura femenina de cabello corto con un rostro despojado de identidad, su único rasgo visible es un embutido que reemplaza la boca, reduciendo la presencia femenina a un ente grotesco silenciado.

Por su parte el *Collage 6*, organiza corporalidades diferenciadas que visibilizan desigualdades materiales y territoriales entre las mujeres representadas. Mientras la representación del cuerpo de la mujer urbana toma una posición central en la composición y aparece rodeados de elementos vinculados a la comodidad y domesticidad desde una posición de privilegio, los cuerpos de las mujeres rurales son representados en menor escala, impidiendo divisar claramente sus identidades y trabajando la tierra o cosechando sus frutos, destinados en su mayoría al consumo en las grandes urbes.

Esta diferencia marcada en la representación visual no solo establece jerarquías dentro de la composición sino que también evidencia qué cuerpos son visibles, protagonistas y cuáles permanecen ligados al anonimato. En ese sentido el *collage* revela

las diferencias estructurales en las que habitan los cuerpos y las relaciones de dependencia que suelen estar ocultas en las representaciones tradicionales.

Estas corporalidades femeninas se ponen en tensión al vincularlos con cuestionamientos sobre la división sexual del trabajo y adquieren un sentido político al poner en el foco las desigualdades del trabajo reproductivo y las condiciones de las mujeres trabajadoras en distintos territorios.

En el *Collage* 9, en cambio se introduce una ruptura significativa al centrar el cuerpo femenino de una mujer negra, que no pretende aparecer como objeto disponible de consumo o bajo dinámicas de explotación, sino de creación. Su postura no es performativa, sino que se encuentra concentrada en su hacer frente a la máquina de coser, su mirada está dirigida hacia su trabajo sin buscar la validación del espectador. A diferencia de las obras anteriores, donde las manos realizan actividades simultáneas o de servicio hacia los demás, aquí las manos dominan técnicamente una labor tradicionalmente doméstica como la costura y que están dispuestas a cruzar los límites de las labores de cuidado, direccionándose hacia el trabajo productivo. Adicionalmente, es preciso destacar que el enmarcado, como una obra de arte, reivindica a la mujer negra, devolviéndole dignidad donde tradicionalmente la mirada occidental y colonial la exotizó, hipersexualizó y excluyó.

Finalmente, hay una diferencia marcada en el *Collage* 10 representado por un cuerpo materno con su bebé proveniente de un archivo fotográfico familiar que rompe con las representaciones de cuerpos femeninos de contextos mediáticos que refuerzan estereotipos. La fotografía captura una escena cotidiana, sin estetizar ni idealizar. El cuerpo femenino, sin pretensiones, está dispuesto en un momento de cuidado genuino; sin embargo, se tensiona y dialoga con los objetos que forman parte de las tareas de cuidado en momentos de aparente descanso funcionando como una extensión del cuerpo materno y demostrando su disponibilidad permanente al cuidado.

A partir de estas operaciones visuales se hace visible una construcción narrativa que desmonta las estructuras normativas para abrir nuevos horizontes de significado (Arceo-Arévalo 2025) donde la pasividad histórica femenina pasa a tomar agencia y poder sobre sus acciones, tanto como sujeto representado como espectador.

Asimismo, es necesario mencionar que en la configuración de los cuerpos femeninos está presente una mirada crítica por parte de las creadoras como negativa frente a la carga estereotipada de los archivos mediáticos que forman parte de la materia prima para construir un *collage*. Así se puede ver un interés por anular toda forma de

fetichización sobre los cuerpos femeninos para destruir el placer y deseo masculino como una forma de “abrir una grieta en el patriarcado con las herramientas que él mismo nos suministra”(Mulvey 1975, 366). Ello se expresa en la manipulación de imágenes digitales para satirizar o modificar el cuerpo hasta que no encajen en el molde al que le es asignado originalmente o intervenir en los archivos fotográficos familiares, acciones que revierten la carga simbólica de estas imágenes.

Por otro lado, si bien el *collage* otorga esta potestad a las creadoras para reescribir el campo de representación que están presentes en los *collages*, resulta particularmente significativo que el *Collage 9* recurra a una operación visual distinta al mantener íntegra la imagen del cuerpo negro y desde la misma romper con los patrones de representación que exotizan y victimizan. Con este gesto la mirada se activa como un acto de resistencia (Hooks 1999, 116) frente a un régimen visual dominante y reclama su espacio en la producción de sentido.

3.4.2. Fuera de encuadre: las ausencias y límites en la representación del espacio doméstico

El análisis visual no se agota en aquello que está visible en las obras, sino que exige orientarse a lo que está fuera de foco y ha sido excluido hacia los márgenes de la representación. De este modo, se considera a las ausencias como una estrategia visual que también comunica e incluso genera malestar al espectador.

Las representaciones hacen evidentes las condiciones para desarrollar el trabajo doméstico, limitando el descanso y de un espacio propio para el ocio que les permita desconectarse de sus preocupaciones diarias y construir su identidad, más allá de los roles que se le han asignado como un atributo natural. Esta ausencia de tiempo propio y descanso se conecta con la carente corresponsabilidad masculina, inscrita visualmente en la presencia secundaria y en menor escala frente al protagonismo de las mujeres. Asimismo, se omiten la presencia de cuerpos masculinos cansados, desbordados por cumplir las necesidades físicas, emocionales y afectivas de los miembros de la familia.

Del mismo modo, en el análisis se revelan los límites de estas representaciones, en especial el de las diversidades sexo genéricas, las mujeres con discapacidades y adultas mayores que quedan fuera de foco. Esta ausencia responde tanto a los propios archivos visuales disponibles, atravesados por la mirada hegemónica como a las lógicas de circulación en lo digital. De modo que estas limitaciones no anulan el potencial crítico y reflexivo del *collage*, pero sí traza interrogantes sobre alternativas visuales para

cuestionar la mirada hegemónica e impidan la posibilidad de revelar las problemáticas y desigualdades que atraviesan a las diversas identidades; en tiempos que se pretenden invisibilizarlas o deslegitimarlas.

El análisis de los *collages* a través de distintas dimensiones permite construir una mirada integral de representaciones que parten de la experiencia femenina y disputan los relatos visuales históricamente naturalizados sobre el espacio doméstico.

Estas piezas hacen visible aquello que las representaciones mediáticas tienden a omitir, desplazando la mirada desde la idealización hacia los conflictos que la atraviesan y su impacto directo en la vida o el bienestar de las mujeres. Así, estas imágenes irrumpen la narrativa y exponen su dimensión política.

En ese sentido, la desarticulación de la mirada masculina, la (re)apropiación crítica de imágenes y la activación de ausencias dentro del campo visual permiten que el *collage* funcione como un contra-dispositivo visual y político, capaz de tensionar las narrativas hegemónicas sobre el modelo doméstico y el trabajo reproductivo, al tiempo que propone formas de resistencia simbólica desde la experiencia cotidiana. A partir de estas operaciones, las obras analizadas no solo denuncian las opresiones históricamente naturalizadas, sino que también insinúan la posibilidad de reconfigurar los sentidos heredados y de imaginar otros modos de habitar, mirar y representar lo doméstico.

En el siguiente capítulo, se analizarán los significados que las creadoras atribuyen a sus obras en relación con esas dinámicas dentro del espacio doméstico y el trabajo reproductivo y cómo se relacionan con su contexto personal y político y el papel del *collage* como una herramienta accesible y simbólica, capaz de representar y resignificar experiencias que interpelan a las mujeres en su cotidianidad.

Capítulo tercero

Perspectivas y reflexiones detrás del *collage* hecho por mujeres

En el capítulo anterior se analizaron los elementos que configuran las obras y se interpretaron las narrativas que se construyen alrededor del espacio doméstico, el trabajo reproductivo, escenarios alternativos que descentralizan la domesticidad y estrategias de resistencia para desarticular la mirada masculina.

Ahora es necesario incorporar las voces de las artistas para matizar la interpretación simbólica de los *collages*, para ello se realizaron entrevistas y elicitación de *collage* con las artistas Saray Barrantes, Lorena Córdova, Sandra Jiménez y Angie Lozano. Su selección respondió a un seguimiento previo de su trabajo en redes, que permitió identificar en cada una propuesta singular y un tratamiento sobre la representación de lo femenino. Por otro lado, se consideró la diversidad geográfica que permite contrastar perspectivas e identificar aspectos comunes.

De manera que al conocer sus experiencias, reflexiones entorno a decisiones, estrategias y desafíos detrás de sus representaciones, se enriquezca la comprensión que el análisis visual no los explicita.

1. Experiencias situadas de las mujeres: el detonante creativo

Con cada artista la conversación se abrió identificando en su proceso creativo el punto de partida que determinó el concepto que tendría su *collage*. En la práctica, tener una imagen definitiva desde el inicio no es común, porque es a través de la exploración del archivo visual y la experimentación que esta se va develando y en ese proceso, inicialmente caótico, va cobrando fuerza a medida que se atraviesa por un flujo de decisiones que van a construir la narrativa visual.

Cuando el detonante surge de una experiencia que pasa desapercibida en la cotidianidad, la obra se convierte en una respuesta hacia aquello que es asumido como parte de la norma dentro de las dinámicas sociales. Así el detonante creativo para Angie Lozano, autora del *Collage 1: Las mujeres tenemos toque de queda todos los días*, surgió desde una fricción que se produjo al escuchar una repetida queja masculina referida a no poder salir o sentirse limitados al permanecer en casa, debido a las restricciones por el COVID-19, esto la sorprendió porque se refería a una situación que como mujer lo vive

constantemente. En ese sentido, la respuesta a través de su *collage* fue un: “Hola, bienvenido a toda mi vida, a toda mi manera de moverme en el mundo, que es siempre estar alerta [...] siempre en toque de queda” (2026, entrevista personal). De este modo, su experiencia cotidiana de inseguridad, acoso y peligro que vive individualmente en las calles, se vuelve una consigna colectiva en un contexto determinado y que expone la complejidad de lo cotidiano desde la visión femenina.

Desde otro contexto, pero compartiendo el mismo gesto, Saray Barrantes, autora del *Collage 11: Perspectivas generosas*, encontró el detonante creativo al revisar revistas, periódicos y archivos antiguos, donde encontró la pregunta: ¿Dónde puede trabajar la mujer? La interrogante la desconcertó por considerarla innecesaria porque las mujeres “deberíamos poder trabajar en cualquier espacio” (2026, entrevista personal), señaló. Sin embargo, decidió incorporarla con un tono sarcástico que visibilizara estos cuestionamientos que solo una mujer debe hacerse al querer incorporarse al mundo laboral, condicionada por la responsabilidad de conciliar con la vida doméstica, sin descuidarla.

Por otro lado, el detonante también puede partir por una palabra o un elemento en particular que resuena en la mente de la creadora; así la obra converge entre contextos, historias, una vida propia que en el presente vuelve a darle un nuevo sentido. Así el *Collage 4*: “Cualquier cosa podría suceder cuando la feminidad deje de ser una ocupación protegida”, frase que a propósito es atribuida a “Una habitación propia” de Virginia Woolf fue el punto de partida para esta obra. La artista chilena, Lorena Córdova buscó inspiración en la literatura escrita por mujeres y se encontró con esta frase del ensayo que le resonó. Con ello construyó una narrativa visual que revirtió la idea que nuestra feminidad la “teníamos que dejarla guardada en el fondo y teníamos que ser una más como ellos [...]” (2026, entrevista personal). Por ello en su obra le otorga agencia a la figura femenina para mostrarla como dueña de su propia llave, de su propio destino.

A este desencadenante se suma la materialidad como punto de partida. Para Sandra Jiménez, autora del *Collage 10: A la orilla de madre*, un cepillo de cabello y su uso vinculado a la cotidianidad doméstica y al cuidado materno fue lo que evocó en la autora un interés por trabajar en lo que menciona ser “el símbolo de la civilización [...]” (2026, entrevista personal). De ahí que su obra articule una narrativa visual inspirado en una de las innumerables actividades cotidianas que sostiene la vida diaria.

Lo que comparten las artistas es que el punto de partida, ya sea una fricción con la cotidianidad normalizada o el encuentro con la palabra o la materialidad que remueve,

está atravesada por la experiencia femenina, que configura una manera particular de entender y habitar el mundo desde diversos contextos. Desde esta perspectiva, el *collage* aparece como un medio que permite que la incomodidad, las tensiones y cuestionamientos que están contenidos dentro de la experiencia cotidiana tomen forma a través de las imágenes y sin la pretensión de tener todas las respuestas o soluciones, se posibilite la construcción de nuevas posibilidades de nombrar desde lo visual.

2. Reflexiones sobre el espacio doméstico y el trabajo reproductivo

Para profundizar en la comprensión de la dimensión doméstica que manejan los *collages*, es importante entenderla desde su heterogeneidad, que cambia de acuerdo a los contextos específicos que atraviesan a las mujeres. En ese sentido para Lozano (2026, entrevista personal) el espacio doméstico se ubicó en una ambivalencia como espacio seguro, de pertenencia, pero también un lugar hostil para las mujeres que vivían en contextos de violencia, que se intensificó durante la pandemia, donde “las mujeres tenían que estar en este hogar, que no es su refugio [...] sino al contrario, cárcel [donde permanecían] con su agresor”. De modo que el acto de “quedarse en casa”, que suponía una medida de cuidado preventivo se convirtió en un mecanismo que exacerbó la violencia sobre los cuerpos feminizados.

El abordaje que hace Córdova (2026, entrevista personal), por otro lado, plantea una nueva configuración de lo doméstico que revierte ese encierro histórico en que las mujeres han sido sometidas y han configurado su identidad para estar al servicio de los otros, de manera que deja de ser un destino impuesto, para otorgar a las mujeres agencia y la facultad de decidir sobre su lugar y permanencia entre lo privado y lo público, desarticulando así la asociación fija entre lo femenino y la domesticidad. Así. En su obra “lo doméstico [...] es parte de su contexto, es un antecedente, pero no la determina como persona [...] ella es mucho más que eso”.

Desde una dimensión política orientada a visibilizar y revalorizar el trabajo que sostiene la vida, así como cuestionar el sistema que lo sostiene, Barrantes (2026, entrevista personal) problematiza la feminización del cuidado, como una distribución desigual de tareas que garantiza la reproducción social a costa del trabajo infravalorado de las mujeres en condiciones precarias, pues como lo señala la autora: “no importa si la mujer está enferma [...] se tiene que hacer cargo de los hijos, de la pareja [...] dejándose a ella para el final”.

Además, cuando las condiciones materiales son profundamente desiguales, sus oportunidades se limitan no solo para ingresar en mercado laboral, sino durante el desempeño de sus actividades; ya intensifica la carga mental derivada de la capacidad de conciliar entre la vida doméstica y la profesional.

Articulando esta carga estructural, Jiménez (2026, entrevista personal) lo traslada a una dimensión histórica; por lo que a través del *collage* encuentra el medio para expresar su homenaje a la labor que las mujeres han asumido por generaciones desde el anonimato. Así, con un gesto que no idealiza el trabajo reproductivo, sino que lo politiza al dignificar lo indispensable que es sostener la vida. La autora señala que este tributo nace de cómo ha impactado esos cuidados en ella: “si yo he podido estudiar, ir a la universidad es porque tenía casa limpia, comida caliente, y de eso se han ocupado hegemonícamente las mujeres”, revelando que las condiciones vitales invisibilizadas hacen posible el acceso y participación a otros espacios. Además, enfatiza que “sin el cuidado [...] solo existe barbarie” y en un contexto como el actual “estos cuidados representan como una especie de trinchera” de resistencia cotidiana.

Las perspectivas que exponen las autoras muestran que el espacio doméstico y el trabajo reproductivo no puede entenderse como experiencias homogéneas, ni estáticas. En las representaciones visuales aparecen simultáneamente como refugio, lugar donde se ejerce violencia, estructura de agotamiento pero también como espacio donde se sostiene formas de resistencia cotidiana. De esta manera, los *collages* irrumpen con las representaciones tradicionales y se revelan desde una dimensión política atravesada por desigualdades, donde las condiciones materiales, el género y las relaciones de poder determinan la organización de la estructura que sostiene la vida a costa de la explotación de los cuerpos feminizados.

3. Decisiones visuales de las artistas

En el capítulo dos se identificaron las operaciones visuales presentes en la construcción narrativa del corpus de estudio que posibilitaron desmontar las estructuras normativas hegemónicas. Ahora se traslada el análisis hacia las operaciones visuales y decisiones concretas que las *collagistas* aplicaron para construir nuevas narrativas.

3.1. El problema del archivo visual

En la práctica del *collage* existen varios momentos decisivos antes del resultado final. Este apartado se detiene en la elección del material visual, considerando que el

collage trabaja con imágenes provenientes de archivos visuales contruidos a través de una mirada hegemónica sobre lo femenino. Bajo ese contexto, las artistas comparten distintas estrategias de selección, descarte, intervención y resignificación para negociar con las representaciones que muchas veces resultan ajenas o limitadas frente a sus propias experiencias.

Frente a la subrepresentación de las mujeres y la presencia de estereotipos alejados de la realidad en los medios impresos, Barrantes (2026, entrevista personal) recuerda que, durante la revisión exhaustiva de archivo, encontró representaciones visuales donde los hombres tenían mayores posibilidades de asumir diferentes roles y ocupar espacios diversos. A partir de ello, vio la necesidad de incorporar representaciones femeninas más amplias, alejadas de los cánones tradicionales. Así, desde su experiencia vinculada al contexto rural, valoró especialmente incluir la imagen de la mujer campesina, “que normalmente es una imagen que no se muestra o que no gusta mostrarse porque no es la mujer perfecta [...] ni la mujer blanca hegemónica”. Aunque en su obra están presentes corporalidades hegemónicas, la autora las utiliza con el fin de subvertirlas y establecer tensiones entre lo que se espera de la mujer y las realidades que atraviesan sus vidas.

En el caso de Lozano (2026, entrevista personal), la ausencia de representación dentro del archivo visual dominante la llevó a desarrollar estrategias propias de intervención sobre las imágenes. Frente al predominio de figuras femeninas blancas y estereotipadas, comenzó a modificar corporalidades y rasgos físicos, pintando el cabello con plumón, alterando las figuras para distanciarse de esos moldes y encontrar otras formas de comunicar. Este gesto volvió a su *collage* “más honesto con ella misma, con lo que está pasando, con lo que le preocupa e interpela”. La autora reconoce en su práctica que el tratamiento crítico con el archivo fue desarrollándose con el tiempo junto con su acercamiento al feminismo, pues en sus inicios no identificaba plenamente en las imágenes las cargas simbólicas presentes en las representaciones femeninas.

Este descontento frente a la ausencia de representaciones cercanas a la realidad de las mujeres también lo comparte Jiménez (2026, entrevista personal), pues frente a los límites del archivo visual disponible y su convicción por dignificar lo femenino desde una postura política, la autora migró de las revistas al uso de fotografías reales y cotidianas, muchas de la posguerra española, mujeres que en sus *collages* no sean hegemónicas, al contrario sean “esas mujeres [...] reales, anónimas que no van [...] a salir en ninguna revista y a las que nadie va a rendir ningún tributo porque en el fondo no han hecho nada [...] pero lo han hecho todo”. Asimismo, reconoce que este proceso también implicó

cuestionar críticamente su propia mirada, reconociendo la persistencia de patrones patriarcales y coloniales aprendidos a través de la imagen. Frente a ello, la autora opta por dirigir la atención hacia todo lo que los marcos formales deciden excluir: cuerpos, actividades y objetos que no tienen valor dentro de las representaciones dominantes.

Por su parte, Córdova (2026, entrevista personal) adopta una postura diferente al archivo visual estereotipado porque confía en el potencial del *collage* como “detonante de significantes establecidos”. Desde esta perspectiva, las imágenes no permanecen estáticas en su sentido inicial, sino que pueden ser descontextualizadas y reorganizadas para generar nuevos significados. Esta reflexión, va de la mano con la apropiación como otra alternativa a la hora de narrar visualmente, donde hay un paso sustancial de “reinterpretación por apropiación” para crear un nuevo sentido cuestionando al original.

Frente a un archivo visual construido mayoritariamente por imaginarios hegemónicos sobre lo femenino, las artistas desarrollan estrategias para negociar con los significados previos de las imágenes y esta operación pone en evidencia que en el *collage* tratar con imágenes no es neutral, sino que está detrás un cuestionamiento, confrontación y toma de decisión constante con los límites, las ausencias y estereotipos que históricamente han organizado la representación de las mujeres.

3.2. El *collage* como lenguaje visual

Entender al *collage* como un lenguaje visual implica reconocer que su capacidad no se centra en representar la realidad sino en rehacerla, desmontando y reorganizando significados de imágenes para que digan algo distinto a lo que fueron creadas. En ese proceso, los significados originales no se conservan sino que se intervienen, se fragmentan para ponerlos en tensión y desestabilizar el discurso visual dominante desde adentro.

En ese sentido, lo que distingue al *collage* de otras prácticas artísticas es que ese lenguaje que no se planifica antes de empezar sino que emerge en el proceso de construcción. Barrantes lo experimenta como apertura a la creatividad, algo que no sucede con otras disciplinas como la ilustración o la pintura donde una idea previa guía el proceso en el *collage* es posible partir de cero y dejar que la composición se vaya revelando. Lozano, por su lado, lo describe desde un carácter lúdico e intuitivo donde probar innumerables e inesperadas formas de asociar las imágenes e intentar en el error, deshaciendo lo que no funciona y volviendo a intentar hasta encontrar en la composición aquello que se pretende expresar.

Sin embargo, más allá de la dimensión experimental, el *collage* como lenguaje también se puede construir desde su dimensión material. En el *collage* analógico, sobre todo, se necesita de una interacción continua con las imágenes y objetos como parte del proceso de reconfigurar los sentidos. Córdova (2026, entrevista personal) profundiza en esta idea al concebir al *collage* como un “detonador de significantes establecidos”, donde el acto de descontextualizar una imagen hace que su significado inicial explote y desaparezca por completo, para dar paso a una narrativa totalmente distinta con la recomposición de sus fragmentos. Pero ese proceso no equivale al azar sino a una serie de operaciones deliberadas que tienen que ver con: la elección de la imagen, el tipo de corte, el modo de pegar, “todo tiene mucho que ver con la cabeza que hay detrás”. Para Córdova hablar del azar “no le hace justicia a la técnica” porque elimina todo el trabajo intelectual que lo sostiene.

Sumando la dimensión material, inseparable del *collage* analógico, Córdova describe el acto de cortar y pegar como un acto performático donde “hay una simbiosis presente entre la mano y la tijera”, la herramienta es una extensión del cuerpo que toma una serie de decisiones sobre los fragmentos que se incluyen o descartan en el nuevo relato visual. Jiménez (2026, entrevista personal) concuerda que en ese construir manual hay una conexión con la materialidad, que se expresa como una “manera de tejer el mundo con retazos, [...] con naufragios” que se recuperan de lugares donde han sido descartados para ser resignificados. Esa materialidad, para la autora, produce una suerte de misticismo que la inteligencia artificial nunca podrá replicar, porque ninguna máquina que reproduce imágenes puede cargar con la historia y experiencia que envuelve a los objetos. De manera que el lenguaje del *collage* no solo opera sobre las imágenes sino también sobre la memoria que los materiales guardan.

Desde estas perspectivas, emerge un hallazgo interesante sobre el *collage* como lenguaje visual, y es el vínculo que tiene con la expresión femenina y es indudable reconocer. Córdova (2026, entrevista personal) rastrea ese vínculo desde lo histórico, con Hannah Höch, la primera mujer del movimiento dadaísta, quien usó el *collage* como forma de protesta para desafiar los mandatos de género e incomodar al poder. Desde ahí se traza la línea hasta el presente, donde la libertad y accesibilidad del *collage* ha permitido que las mujeres encuentren un lugar para expresarse sin necesitar formación artística para “hablar o preguntarnos cosas que no tenemos otro espacio donde hacerlo”. Por ello cuando en la conversación aparece la referencia de Virginia Woolf, Córdova la recoge y lo afirma: “el *collage* es nuestra habitación propia”.

Jiménez también llega a la misma idea desde otro punto de partida que tiene que ver con las labores manuales que realizaban las mujeres históricamente, bordar, tejer, hacer encajes, que al estar asociado con actividades domésticas, fueron considerados de valor inferior, cuando también fueron una forma de escribir sus historias desde el silencio. De ahí que la artista conserve estas piezas como si se trataran de libros que dan cuenta de un “legado de tradición, intento plasmarlos en los *collages* porque creo que merecen estar en un lugar importante”. En ese gesto el lenguaje se expande entretejiéndose de otras materialidades que, a diferencia de las imágenes de revista, cargan una historia sentimental que no ha sido contada. A esta tradición manual se suma lo que Córdova (2026, entrevista personal), señala como el acto de cortar y pegar, que desde hace siglos fue confinado al espacio doméstico como manualidad sin valor, se transmuta con el *collage* en un acto creativo y “conceptual que opera sobre ideas” con intensión crítica para alzar la voz.

En el caso de las obras que conforman esta investigación el gesto de rehacer la realidad generar una discontinuidad en los discursos visuales tradicionales, reorganizando significados para abrir nuevas posibilidades de representar lo femenino desde las mismas voces que la construyen y lo habitan. El *collage* no habla sobre la experiencia femenina desde lo ajeno, la produce desde adentro con la misma paciencia y el mismo cuidado que esa experiencia ha usado a lo largo de la historia para existir.

3.3. Construcción de la narrativa visual de lo femenino

La centralidad que adquiere la figura femenina dentro de la composición, fue un rasgo que comparten las obras de las entrevistadas; sin embargo, no se expresa de la misma manera, cada una lo construye desde una posición distinta de su concepción sobre lo femenino y su relación con la representación.

Jiménez y Córdova, coinciden en que la mujer en sus *collages* es la protagonista y motor de la historia, rodeada de diálogos, tensiones y tramas que se entretejen con imágenes u otros elementos, como si se tratara de una obra de teatro donde cada elemento es fundamental para la narrativa. Lozano comparte esta forma de conferir a las mujeres protagonismo dentro de la composición, pero añade una dimensión muy importante que tiene que ver con el punto de vista femenino, que determina la representación. Así lo detalla la autora: “muchas de las mujeres [en mis *collages*] son muy poderosas, me gusta que tengan mucho poder [...] intento que sea desde cómo me gustaría a mí ser representada”. (2026, entrevista personal)

En el caso de Barrantes expande ese protagonismo hacia una diversidad de mujeres que amplía el espectro de representación, más allá de la mujer hegemónica; por ello incluye la presencia de mujeres cuidadoras, campesinas, madres desempeñando sus labores cotidianas que pasan desapercibidas o no tienen espacio visible en los medios de comunicación tradicionales donde proyectar su voz. Esta diversificación responde a un interés personal de la autora por visibilizar los distintos roles que realizan las mujeres de la mano de los cuestionamientos que deben hacerse cuando intenta ingresar a espacios laborales y a las condiciones a las que pueden acceder, una realidad que empata con su contexto, sus vivencias propias y de las mujeres de su familia. De manera que la representación toma una postura política sobre quienes merecen ser vistas y en qué condiciones.

La toma de postura política en la temática de los *collages* también está presente en el proceso de producción. Para las artistas la narrativa visual de lo femenino no es deliberada sino que va de la mano de un proceso cargado de decisiones y negociaciones constantes, en medio de las mismas estructuras desiguales que cuestionan sus obras. Córdova (2026, entrevista personal) reconoce que en ese proceso de pensar qué y cómo representar durante la producción de la obra existen “cuestionamientos que se dan más en el mundo femenino”, y que no surgen de la misma manera en quienes no comparten esa experiencia.

Jiménez (2026, entrevista personal) complementa esta postura al mencionar que las mujeres en el proceso de producción se enfrentan a otro tipo de condiciones que sus colegas masculinos, todo el tiempo con la presión de tener un “*feedback* positivo, aceptación [...] y no nos arriesgamos, no nos mostramos del todo”, situación que no sucede con los *collagistas* hombres porque “son más libres, no tienen nada que perder”. Por esta razón, la autora señala la importancia de asumir el costo de tener agencia sobre la representación, “nuestra emancipación pasa por permitirnos cosas que tal vez todavía incluso no nos estamos permitiendo” y es precisamente lo que vuelve más consciente la práctica del *collage* y la representación de lo femenino.

Por medio de estas composiciones no solo se define cómo las mujeres aparecen y actúan dentro de la imagen, sino como una posición que construye la mirada, que parte de la experiencia de ser mujer y se materializa en cada decisión y negociación de producción. Es esa posición la que permite configurar nuevas narrativas sobre lo femenino desde posiciones críticas con la autoridad de quienes los han habitado. Asimismo, reconozco esas tensiones y esa responsabilidad en mi propia práctica del

collage porque en medio de esos intentos por autocensurarme o callarme, al nombrarlo a través del ensamblaje del papel marca un primer paso para irrumpir con el silencio, como acto político.

4. Debates dentro del *collage* femenino contemporáneo

En la actualidad el *collage* contemporánea creado por mujeres ha encontrado en las redes sociales un espacio de circulación que ha ampliado significativamente su alcance. La posibilidad de compartir obras, procesos y reflexiones ha permitido no solo una mayor visibilidad para las artistas, sino también la formación de comunidades creativas y el acercamiento de nuevas generaciones a esta práctica. Sin embargo, esa expansión también ha traído consigo tensiones vinculadas a las lógicas de consumo visual y a los algoritmos que organizan la visibilidad. Acercarme al *collage* como consumidora me permitió notar esa diferencia, las redes ofrecían imágenes con técnicas impresionantes y estéticamente agradables, inspiradoras a la hora de empezar a experimentar con las innumerables combinaciones que ofrece la técnica, pero eran más escasas las propuestas que se centran en crítica y reflexión, que circulaban principalmente a través de la difusión de colectivos de *collage* de cada país. En esos perfiles era posible conocer a varios artistas con las mismas afinidades y otra forma de conocerlos era buscando a través de *hashtags* relacionados a temas específicos que abría una puerta para conocer el ecosistema artístico de todo el mundo del *collage*. Esa experiencia dejó en evidencia que las artistas entrevistadas también señalan y es que las plataformas no distribuyen las obras de manera homogénea sino que organizan qué tipo de imágenes merecen ser vistas.

Este fenómeno resulta relevante dentro de la práctica del *collage* porque implica que desde su producción hasta la publicación está atravesado por cuestionamientos que se ajustan a las dinámicas de las plataformas digitales donde miden no solo su contenido, sino la capacidad de captar la atención y reproducirse constantemente en el *feed*. De ahí que se favorezcan imágenes estéticamente consumibles frente a otras que producen incomodidad o un cuestionamiento crítico.

En esta línea, Córdova y Jiménez identifican una propagación de imágenes con fórmulas visuales repetitivas dentro del *collage*, en particular aquellas que encajan en una feminidad romantizada, como las “cabezas de mujeres llenas de flores”. Señalan que este tipo de imágenes tienen potencial estético y consumible, pero el problema no radica solo en la presencia de lo estético, sino también en la forma en que estas representaciones neutralizan la complejidad de las experiencias que atraviesan a las mujeres para adaptarse

a las dinámicas digitales. Las imágenes que proyectan escenas que complejizan la cotidianidad exponiendo enojo, cansancio y dolor, generan incomodidad y apatía por mostrar con crudeza la experiencia femenina que se asume como mandato natural e innecesario politizar.

Frente a este contexto, Jiménez enfatiza la necesidad de tomar una postura más rigurosa en la práctica del *collage*, “tenemos que ser también escrupulosas con eso, con el hecho de no producir por producir [...] necesitamos imaginarios más transgresores o que utilicen otros caminos, otros mecanismos” (2026, entrevista personal).

Este escenario se intensifica con el auge del fenómeno *tradwife* en redes sociales, que promueven un retorno a los roles de género tradicionales con un alcance significativamente mayor que el de las producciones críticas. A esto se le suma el auge de herramientas de inteligencia artificial capaces de producir imágenes hiperestetizadas en el menor tiempo posible. Estas herramientas al estar entrenadas con grandes volúmenes de imágenes atravesadas por sesgos culturales y de género, no inventan nuevas representaciones sino que tienden a reforzar modelos normativos de feminidad asociados a la belleza hegemónica, la domesticidad y la sexualización del cuerpo femenino que el *collage* crítico intenta desestabilizar.

Por otro lado, las tensiones que atraviesan el *collage* se relacionan con la censura que opera sobre las obras dentro de las plataformas digitales como forma de control. En este punto, el algoritmo que selecciona y prioriza la difusión de contenidos que merecen más atención. Lozano (2026, entrevista personal) lo ha experimentado directamente: “el algoritmo no te muestra, muchas veces, te censura. [...] varias veces me han llamado la atención por algún *collage* donde se ve un pecho”. Esta situación revela cómo los mecanismos de moderación de las redes sociales continúan operando desde criterios que regulan la visibilidad de los cuerpos y limitan determinadas formas de representación visual producida por mujeres. Sin embargo, las artistas reaccionan a estos intentos de censura y persisten. Lozano lo resume cuando menciona que su resistencia es seguir porque el *collage* es su forma de “comunicar al mundo lo que siento y pienso”, demostrando que la práctica del *collage* ocurre dentro de las tensiones de las estructuras y dinámicas digitales actuales.

Pero frente a estas formas de censura y de homogeneización visual, la comunidad que se ha construido con el *collage*, como forma de resistencia colectiva desborda la lógica de las plataformas. Así varios colectivos se organizan para encontrarse en espacios con el interés de crear, experimentar, romper con la individualidad en talleres,

convocatorias y acciones colectivas que surgen en fechas clave del movimiento feminista, como el 8M¹¹ haciendo que los espacios sean más colaborativos donde no solo se pueda crear imágenes, sino también compartir experiencias, memorias, malestares comunes y formas de organizarse. Lozano, observa que las nuevas generaciones han empezado a hacer *collage* con consciencia no solo de lo que les pasa como mujeres sino incorporando las problemáticas sociales y políticas que ocurren específicamente en sus países. Además, destaca el acceso a mayor información, herramientas y comunidades digitales que encuentran en el *collage* una forma de expresarse desde una posición crítica frente a la realidad.

Sin embargo, establecer que lo político dentro del *collage* femenino radica únicamente en la crítica, la confrontación y la denuncia implicaría definir criterios de validación sobre qué obras merecen reconocimiento y cuáles no. Las obras centradas en lo íntimo, lo emocional o incluso lo decorativo también pueden constituirse como formas de expresión y agencia femenina legítima. En ello radica uno de los potenciales más genuinos del *collage* y es que no precisa de autorización, exigencias ni aprobación para dar forma a una voz entre fragmentos del exterior que reorganizan experiencias y percepciones propias. En el contexto actual, marcado por la saturación visual, la homogeneización de contenidos y la producción masiva de imágenes mediante inteligencia artificial, el gesto de crear desde una sensibilidad propia ya es una forma de resistencia frente a las dinámicas de silencio y pasividad. Reconozco ese gesto en mi propia práctica y la decisión de no producir para el algoritmo sino para nombrarse, aunque eso signifique menos alcance y más incomodidad, es también una forma de no pedir permiso.

En consecuencia, el *collage* contemporáneo creado por mujeres se encuentra atravesado por tensiones que van entre visibilidad, crítica y circulación digital. Lejos de reducirse a una práctica meramente estética, el *collage* se configura como un territorio de disputa simbólica donde se negocian las formas de representación y donde muchas mujeres han encontrado un espacio para narrarse, imaginarse y hacerse visibles dentro de un entorno condicionado por las dinámicas de consumo y atención.

¹¹ Se refiere al 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer.

Conclusiones

Esta investigación comenzó con una pregunta sobre la representación de los roles de género en el espacio doméstico en el *collage* hecho por mujeres, pero en el trayecto también fui examinando mi propia práctica como creadora. Antes de este proceso entendía al *collage* como un espacio de exploración visual, intuición y libertad creativa. Sin embargo, al analizar las obras y conversar con las artistas se fue transformando mi manera de mirar las imágenes, de relacionarme con los archivos visuales y de comprender mejor el acto mismo de crear.

Uno de los aspectos más importantes que atraviesa esta investigación es que las representaciones construidas por mujeres cargan sensibilidades y tensiones que difícilmente surgirían desde una mirada ajena a esa experiencia. Así, en los *collages* aparecen preguntas que forman parte de la cotidianidad femenina y que muchas veces determinan nuestra forma de entender y movernos en el mundo como: el miedo al habitar el espacio público, la carga desproporcionada del cuidado, la disponibilidad constante dentro del hogar, el agotamiento físico y emocional, la imposibilidad de disponer de tiempo propio o el conciliar continuamente entre el deseo personal y las responsabilidades domésticas sin ser señaladas. De este modo, aunque las artistas pertenecen a contextos distintos, sus obras son un reflejo de un malestar que revela que no son experiencias aisladas, sino estructurales.

Asimismo, uno de los aspectos más complejos de la investigación está en el espacio doméstico, que lejos de representarse únicamente como refugio o lugar de pertenencia, los *collages* lo muestran como un territorio atravesado por relaciones de poder, desgaste y desigualdad. Las obras evidencian también cómo el trabajo reproductivo y de cuidado continúa organizando la vida de las mujeres desde la disponibilidad permanente que limita sus posibilidades de descanso, autonomía y desarrollo por fuera de ese espacio. Sin embargo, las artistas no solo denuncian la existencia de estas tensiones; también imaginan otras formas posibles de habitar lo doméstico, desplazándolo de su condición de destino inevitable para convertirlo en un espacio que puede resignificarse.

En ese proceso, la investigación permitió comprender al *collage* más allá de una técnica visual para ubicarlo como un lenguaje capaz de desmontar representaciones dominantes, reconfigurar sentidos desde otras experiencias y abrir nuevas posibilidades de representar lo femenino desde las mismas voces que la construyen y lo habitan. En ese proceso de construcción de nuevas narrativas visuales sobre lo femenino, conviene destacar que en las etapas de producción del *collage*, el cortar una imagen, intervenirla, desplazarla de contexto o combinarla con otros elementos no son acciones neutrales, ya que implican decidir qué significados permanecen, cuáles se rompen y cuáles pueden transformarse. De este modo, las artistas entrevistadas mostraron que trabajar con imágenes también significa negociar críticamente con un archivo visual que hereda históricamente a mirada masculina, donde los cuerpos femeninos aparecen limitados por estereotipos, idealizaciones o ausencias.

Este aspecto transformó mi propia relación con el *collage*. Antes de esta investigación utilizaba las imágenes principalmente desde su potencia estética o compositiva, ahora entiendo que cada imagen arrastra una historia, una intención y una carga ideológica que debe ser cuestionada. De ahí la importancia de empezar a detenerme frente al archivo visual, observar qué cuerpos aparecen, cuáles son omitidos y qué lugar ocupa cada representación dentro de la composición final e incluso decidir no utilizar una imagen constituye una toma de posición crítica.

Otra tensión importante que atravesó esta investigación al conversar con las entrevistadas fue cuestionar la producción de obras que se ubican entre lo estético y lo político. Al empezar esta tesis, medía la obra en cuánto explícitamente podía ser crítica o confrontativa para tener cierta legitimidad, esa idea encasillaba y reducía el valor del *collage* únicamente a las obras de denuncia, limitando las posibilidades de expresión y particularmente condicionaba, desde mi propia práctica, mi accionar como creadora. Comprender que lo íntimo, lo emocional o lo decorativo no son dimensiones menores y que el gesto mismo de intervenir imágenes hegemónicas para construir una representación desde la propia experiencia ya implica tomar una posición crítica y ocupar un espacio en la representación.

Sin embargo, esto no significa abandonar la responsabilidad crítica dentro de la práctica del *collage*; al contrario, en la investigación se evidenció la necesidad de afinar continuamente la mirada frente a los imaginarios que reproducimos, especialmente en el contexto digital donde predomina una saturación de imágenes homogéneas, consumibles y reemplazables. Frente a ese contexto, es importante entender que el acto manual de

buscar imágenes, recortarlas, rasgarlas, moverlas y reorganizarlas implica una temporalidad completamente distinta a la velocidad del entorno digital. Por ello hacer *collage* también significa aprender a detenerse, tomarse el tiempo de observar, estar presente y descubrir el sentido, no solo en el resultado final, sino en todas las decisiones, dudas, asociaciones y errores que aparecen durante el proceso.

Esa experiencia manual también me permitió entender por qué el *collage* continúa siendo una práctica vigente que conserva en ella la huella del cuerpo, del error, de la imperfección y de la experiencia de quien crea. Así, cada rasgado, cada corte y cada superposición hacen visible un proceso que no puede reproducirse exactamente de nuevo, contrario a la saturación de imágenes producida por algoritmos y herramientas de inteligencia artificial.

Finalmente, esta investigación transformó mi propia manera de habitar el *collage*, pues comprendí que no necesito medir constantemente mis imágenes desde qué tan críticas o qué tan estéticas son, eso iría en contra de la naturaleza misma de esta expresión. Asimismo, el *collage* se consolidó para mí como un espacio donde puedo pensar desde mis propias contradicciones, inquietudes y algo que me parece valioso es que, más que producir respuestas cerradas, el *collage* me permitió entender la creación como una forma de construir preguntas, incomodar mis propios sentidos heredados e imaginar otras posibilidades de mirar y habitar el mundo.

Lejos de ser una práctica menor o secundaria, como erróneamente se lo ha encajado a las prácticas manuales, el *collage* hecho por mujeres demuestra ser un territorio donde se disputan representaciones, memorias y se hacen visibles otras formas de existencia. Su potencia no radica únicamente en denunciar e incomodar al poder, sino también en abrir espacios para que las mujeres puedan construir imágenes desde sus propias voces, intervenir los sentidos impuestos y reclamar el derecho a decidir cómo quieren ser vistas y representadas.

Obras citadas

- Arceo-Arévalo, César Adolfo. 2025. “El collage como paradigma crítico: tras la impronta de la profanación”. *EME Experimental Illustration, Art & Design*, nº 13 (mayo). Valencia: 52–65. doi:10.4995/eme.2025.23433.
- Ardèvol, Elisenda. 2004. *Representación y Cultura Audiovisual en la Sociedad Contemporánea*. Manuales Ser. Barcelona: Editorial UOC.
- Bandrés Goldáraz, María Ángeles. 2014. “El collage como instrumento de rescate: realidad, medios de comunicación de masas y memoria. Implicaciones en la práctica artística.” Tesis doctoral, País Vasco: Universidad del País Vasco. <https://marianbandres.com.es/el-collage-como-instrumento-de-rescate/>.
- Barrantes, Saray. 2023. *Perspectivas generosas*. Instagram, 3 de julio de 2023. https://www.instagram.com/p/C88w5bSuciD/?img_index=2.
- Barthes, Roland. 1990. *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- . 1995. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland. 2006. *Mitologías*. Ciudad de Mexico: Siglo Veintiuno.
- Baudrillard, Jean. 1999. *Crítica de la economía política del signo*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. 12a ed. México: Siglo Veintiuno.
- Benjamin, Walter. 1990. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus. https://drive.google.com/file/d/1-wTvH0rtWSV-FPxq_1xzUMVkJDhczxmRT/view.
- Bentham, Jeremias. 1978. *El panóptico*. Traducido por Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- Bourdieu, Pierre. 2007. *La dominación masculina*. Traducido por Joaquín Jordà. 5. ed. Colección Argumentos 238. Barcelona: Anagrama.
- Boya Rodríguez, Johhana. 2025. *Tejiendo caminos*. Instagram, 6 de marzo de 2025. https://www.instagram.com/p/DG3LHTgJ86v/?img_index=1.

- Buck-Morss, Susan. 2009. "Estudios visuales e imaginación global". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, n° 9. Bogotá: 19–46. doi:10.7440/antipoda9.2009.01.
- Carbonari, Micaela. 2021. *Empezar de nuevo*. Instagram, 30 de agosto de 2021. <https://www.instagram.com/p/CTN4yCxJMkt/>.
- Cerlioli, Giulia. 2021. *Towards a room of one's own. What you call love is unpaid work*. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CNCxibyD20-/>.
- Córdova, Lorena. 2022. "Cualquier cosa podría suceder cuando la feminidad deje de ser una ocupación protegida." *Virginia Woolf*. Instagram, 30 de agosto de 2022. <https://www.instagram.com/p/Ch50VHkuLfq/>.
- . 2026. Entrevista personal.
- De Beauvoir, Simone. 2011. *El segundo sexo*. Traducido por Alicia Martorell. 3a ed. Feminismos 85. Madrid: Cátedra.
- Debord, Guy. 1995. *La sociedad del espectáculo*. Traducido por Rodrigo Vicuña Navarro. Naufragio.
- Deline, Nicole. 2021. *Sin título*. Instagram, 06 de enero de 2021. <https://www.instagram.com/p/CJtIoamhxB/>.
- Engels, Friedrich. 2006. *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. 1a. ed. Madrid: Fundación Federico Engels.
- Federici, Silvia. 2010. *Calibán y La Bruja: Mujeres, Cuerpo y Acumulación Originaria*. Traducido por Leopoldo Sebastián Touza y Verónica Hendel. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Foster, Hal. 2002. *El Retorno de lo Real: El Futuro Empieza Hoy*. 1st ed. Arte Contemporáneo Series, v. 8. Madrid: Edicionesakal México.
- Foucault, Michel. 2008. *Nacimiento de la biopolítica curso en el College de France (1978-1979)*. Editado por Michel Senellart. Primera edición. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2012. *El orden del discurso*. 1a. ed. 3a. reimp. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Franco, Marta G. 2025. *Las Redes Son Nuestras: Una Historia Popular de Internet y un Mapa para Volver a Habitarla*. 1st ed. El Origen Del Mundo Series. Bilbao: Consonni.
- Friedan, Betty. 2009. *La mística de la feminidad*. Madrid: Catedra Ediciones.

- Gamba, Susana. 2019. "Feminismos: oleadas y corrientes. Principales tensiones y debates". En *Se va a caer: conceptos básicos de los feminismos*, Primera edición, 31–45. Popova. La Plata: Pixel.
- García - López, Antonio. 2020. "Personajes de corta y pega. El collage como discurso pictórico". *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México* (105): 85–101.
- García López, Sonia, y Laura Gómez Vaquero, eds. 2009. *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*. 1. ed. Textos documenta 7. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine.
- Garro Larrañaga, Oihana. 2011. "Aprender a mirar: la mujer como sujeto activo de la representación". *La ventana. Revista de estudios de género* 4 (33). 302–20.
- Goetschel, Ana María, Andrea Pequeño, Mercedes Prieto, y Gioconda Herrera. 2007. *De memorias: imágenes públicas de las mujeres ecuatorianas de comienzos y fines del siglo veinte*. 1. ed. Quito: Trama.
- Guasch, Anna María. 2001. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza forma 145. Madrid: Alianza.
- Hall, Stuart. 2010. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, y Víctor Vich. Primera edición. Lecturas contemporáneas 13. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- , ed. 2013. *Representation*. 2. ed. España: The Open Univ.
- Höch, Hannah. 1930. *La novia*. Web.
- Hooks, Bell. 1999. *Black Looks: Race and Representation*. Nachdr. Boston: South End Press.
- Jiménez, Sandra. 2024. *A la orilla de madre*. Instagram, 5 de julio de 2024. <https://www.instagram.com/p/CTN4yCxJMkt/>.
- Krauss, Rosalind. 2002. *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Kristeva, Julia. 2015. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Vuitena reimpressió. Méxido, D.F.: Siglo XXI.
- Kruger, Barbara. 1990. "*Tu cuerpo es un campo de batalla*", exhibido junto a un cartel *pro vida*.
- Lamas, Marta. 2021. *Dolor y política: sentir, pensar y hablar desde el feminismo*. Primera edición. Tlalnepantla de Baz, Estado de México: Océano.

- Lay, Jackie. 2024. *Momfluencers, tradwives, and the perils of modern motherhood*. Instagram. <https://www.instagram.com/p/DDPaDtfR7Na/>.
- Lozano, Angie. 2020. *Las mujeres tenemos toque de queda todos los días*. Instagram, 20 de diciembre de 2020. <https://www.instagram.com/p/CJG9BG2H4D8/>.
- Millett, Kate. 1995. *Política sexual*. Colección Feminismos 29. Madrid: Cátedra.
- Monje, Daniela, María Soledad Segura, y César Bolaño. 2021. “Análisis y conclusiones”. En *(Des)iguales y (des)conectados: políticas, actores y dilemas informacionales en América Latina*, de Daniela Monje, editado por Alina Fernández y Ana Laura Hidalgo. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. CLACSO. doi:10.2307/j.ctv2v88f8q.
- Mulvey, Laura. 1975. “Placer visual y cine narrativo”. *Screen* 16: 6–18.
- Murillo, Soledad. 1996. *El mito de la vida privada: de la entrega al tiempo propio*. 1. ed. Desigualdades y diferencias. Madrid: Siglo XXI de España Ed.
- ONU Mujeres, y NU. CEPAL. 2020. “Cuidados en América Latina y el Caribe en tiempos de COVID-19: hacia sistemas integrales para fortalecer la respuesta y la recuperación”, agosto. <https://hdl.handle.net/11362/45916>.
- Pariser, Eli. 2017. *El filtro burbuja: cómo la red decide lo que leemos y lo que pensamos*. Barcelona: Taurus.
- Ribadeneira, Marcela. 2022. *Evas*. Instagram, 25 de junio de 2022. https://www.instagram.com/p/CfPNNRmrKow/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D.
- Rosler, Martha. 1967. *Limpiando las cortinas*. Fotografía.
- . 2007. “Manifiesto Martha Rosler”. En *Collage: The Unmonumental Picture*, de Richard Flood, Massimiliano Gioni, y Laura J. Hoptman. London: Merrell.
- Segato, Rita Laura. 2019. “¿Ningún patriarcón hará la revolución! Reflexiones sobre las relaciones entre capitalismo y patriarcado”. En *¿Cómo se sostiene la vida en América Latina? feminismos y re-existencias en tiempos de oscuridad*, editado por Gabbert Karin. Quito: Abya-Yala.
- . 2020. *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes : Prometeo 3010.
- Stern, Greta. 1950. *Los sueños de evasión*. Fotografía.
- Steyerl, Hito. 2020. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Ed. Caja Negra.

- . 2025. *Medios calientes: las imágenes en la era del calor*. 1ª edición. Buenos Aires: Caja Negra.
- Thomasz, Gretel. 2021. “Espacio público, espacio doméstico y cuerpo femenino. Una revisión crítica de la espacialidad moderna y el derecho a la ciudad desde una perspectiva de género”. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano - Series Especiales* 9 (2): 94–112.
- Tuchman, Gaye. 2012. “The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media”. En *The Gender and Media Reader*, editado por Mary Celeste Kearney. New York: Routledge.
- Van Dijck, José. 2016. *La Cultura de la Conectividad: Una Historia Crítica de Las Redes Sociales*. Sociología y Política (serie Rumbos Teóricos) Ser. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Vega Montiel, Aimé. 2007. “Por la visibilidad de las amas de casa: rompiendo la invisibilidad del trabajo doméstico”. *Política y Cultura*, nº 8: 22.
- Wescher, Herta. 1980. *La historia del collage: del cubismo a la actualidad*. 2. ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- Zuñiga, Daniela. 2021. *Teletrabajo*. Instagram, 18 de abril de 2021. <https://www.instagram.com/p/CN1KfZBByr0/>.

Anexos

Anexo 1. Ejemplo de fichas de análisis de *collages*

COLLAGE 1			
DATOS GENERALES			
Título:	Autora:	Instagram:	Fecha de creación:
Las mujeres tenemos toque de queda todos los días	Angie Lozano	@ Collagessilvestres	25/11/2020
ESPECIFICACIONES TÉCNICAS			
Técnica:	<i>Collage</i> en papel análogo – digitalizado		
Composición:	-Mujer desnuda agachada simulando posición de derrota. - A sus espaldas se ubica una casa de paredes transparentes, desde donde se puede visibilizar todos sus espacios. -Texto integrado manualmente. - Fondo floral.		
Materiales:	-Fotografía arquitectónica de revista. -Fotografía artística de cuerpo femenino. -Papel decorativo ornamental. -Tipografía manual recortada.		
Tipo de corte:	Limpio e irregularidades en el texto Manual con tijera		
Tipo de ensamblaje:	Superposición por capas		

Elaboración propia