ITINERARIO TRANS*:

Una aproximación autobiográfica desde la escultura blanda al cuerpo y la identidad trans* como un ejercicio de politización de lo privado.

Emma Segura Calderón

Universidad Nacional
Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (C.I.D.E.A.)
Escuela de Arte y Comunicación Visual

ITINERARIO TRANS*:

una aproximación autobiográfica desde la escultura blanda al cuerpo y la identidad trans* como un ejercicio de politización de lo privado.

Trabajo Final de Graduación en la Modalidad de Evento Especializado
Para optar por el grado de Licenciatura en Arte y Comunicación Visual con énfasis en Textiles.

Sustentante:
Emma Segura Calderón
Céd. 207230361

Profesora tutora:
M.Ed. Emilia Villegas González

Asesora en el Énfasis:
Máster G.C. Paulina Ortiz Stradtmann

Asesora Adjunta:
MA. Marta Rosa Cardoso Ferrer

Campus Omar Dengo
2022

Nota aclaratoria.

Escribir en primera persona es el gesto político de hacer presente mi voz a lo largo de las páginas que conforman este documento y así apropiarme de mis palabras, de un lugar de enunciación propia.

¨En memoria de todas las personas trans* que nunca dejaron que su voz fuera silenciada. Su furia y ternura me abraza e impulsa a ser yo misma¨.

TABLA DE CONTENIDOS

PARTE I. INTRODUCCIÓN 8

1.1. Presentación y Justificación del tema 9
1.2. Formulación y análisis del problema de investigación 11
1.3. Estado de la cuestión 13
1.3.1. Antecedentes académicos 14
1.3.2. Antecedentes visuales 19
1.4. Objetivos de investigación 26
1.4.1. Objetivo General 26
1.4.2. Objetivos Específicos 26

PARTE II. MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL 27

2.2.1.1. Cuerpo, género e identidad trans*: agencia y autonomía 28
2.2.1.2. La escultura blanda como extensión del cuerpo 30
2.2.1.3. El textil como herramienta de resistencia política 33
2.2.1.4. La politización de lo privado: la importancia de enunciar en primera persona 34

PARTE III. MARCO METODOLÓGICO 37

3.1. Principios metodológicos 38
3.2. Plan de actividades 39

PARTE IV. DESARROLLO Y RESULTADOS 40

4.1. Bitácora según plan de actividades 41
4.2. Registro de obras 108
4.3. Diseño de montaje y visualización 3D 160

PARTE V. CONSIDERACIONES FINALES 166

5.1. Conclusiones 167
5.2. Recomendaciones 169
Bibliografía y otras fuentes documentales 170

¨Cada mañana saltar al abismo, donde en caída libre el cuerpo toma diferentes formas. Nunca es el mismo, en el movimiento constante de esta macilla que me pertenece a mí, sólo a mí y para la cual reclamo y declaro la absoluta ¡soberanía! ¨.

HABLEMOS DE LAS INTERSECCIONES DE LA CARNE.

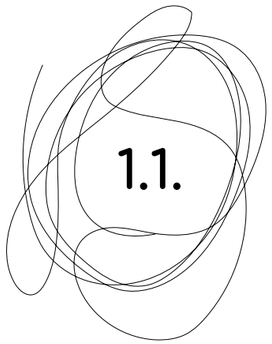
Maite Amaya.

ITINERARIO TRANS*:

Una aproximación autobiográfica desde la escultura blanda al cuerpo y la identidad trans* como un ejercicio de politización de lo privado.

PARTE I

INTRODUCCIÓN



1.1. Presentación y Justificación del tema.

El sistema dominante presente en la sociedad se encuentra regido por un orden político, social y cultural llamado heteronormatividad, el cual designa la heterosexualidad como la única forma de sexualidad natural, apoyado en el binarismo sexo-género. El sexo es asignado al nacer de acuerdo con las características biológicas de los órganos sexuales externos de una persona y a partir de esa designación, se asignan una serie de roles culturales y sociales que corresponden al género. Dando como resultado las categorías dicotómicas: hombre y mujer cis, dentro de un principio de cisnormatividad, en las cuales se corresponde el pene con lo masculino y la vulva con lo femenino. A partir de esa asociación de conceptos es que las personas debemos de responder ante este sistema con una serie de comportamientos que son permitidos para un género u otro, es decir, debe existir una correspondencia entre el cuerpo, el género y la identidad, sin que se reconozcan otras interacciones posibles, más allá de la genitalidad. En contra parte, existimos personas que nos sublevamos frente a los mandatos heterocisnormativos, de manera que construimos nuestra relación con el cuerpo, el género y la identidad desde lo trans*.

A partir de ahora se utilizará la palabra trans* con asterisco como un término que se refiere a la pluralidad de identidades trans*, con referencia en *Stryker* (2017) y *Halberstam* (2017), quienes explican que el asterisco permite a las personas trans* autoidentificarse y autodefinirse, es decir, ser autoras de su propia categorización. No existe una manera de ser trans*, hay tantas identidades trans* como personas se autodeterminen a sí mismas fuera de los parámetros cisheteronormativos.

Las personas trans* hemos sido borradas y desplazadas a lo largo de la historia. Nuestros cuerpos e identidades cruzan los límites que impone la cisheteronormatividad y como resultado, nuestras vidas han sido empujadas a los márgenes de la vulnerabilidad, de hecho, ¨históricamente la construcción que han hecho las personas trans de su identidad ha desafiado la visión binaria y hegemónica que se tiene acerca del sexo y el género¨ (Stryker, 2017, p. 41). Asimismo, la sociedad se ha encargado de seleccionar cuáles cuerpos son aceptados y cuales son objeto de discriminación, marginación, persecución y violencia. Es por esto, que son los cuerpos un punto medular para abordar este tema, debido a que es allí donde se reciben las consecuencias tras resistir las imposiciones

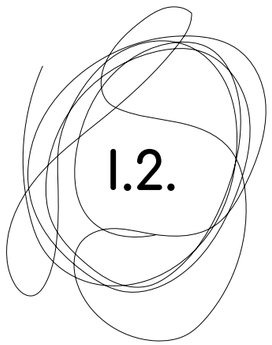
heteronormativas, pero también el espacio donde las personas trans* manifestamos desde la autodeterminación nuestra subjetividad frente al mundo.

En las últimas décadas, los Estudios Trans, la teoría Travesti-Trans Latinoamericana y los transfeminismos han incorporado una nueva forma de entender y traer a la academia el concepto de lo trans*. Esto ha permitido despatologizar a las personas trans* y, además, aportar un enfoque epistemológico para que estas no sean objetos de estudio, como lo eran para la psicología y psiquiatría, sino sujetas de conocimiento en primera persona. El tema trans* ha sido abordado desde distintas disciplinas a nivel global y aún se encuentra en desarrollo, sin embargo, en la actualidad, si bien se han incorporado políticas públicas por parte de los Estados; estas no han sido suficientes para disminuir la estigmatización y violencia que se ejerce hacia las personas trans*, por esa razón es importante el aporte que se haga desde el ámbito de la comunicación visual; para contribuir en la construcción de conocimiento que permita dar visibilidad a este tema y contribuir al reconocimiento social de lo trans* desde la autodeterminación y ¨agencia¨ (Fuente, 2013 p. 9) de cada persona. De manera que, al imponerse una idea de la naturalidad del cuerpo en relación con el sistema binario y presentar hombre y mujer como únicas categorías, en su correspondencia entre sexo y género para identificarse, se dejan por fuera otras experiencias de vida que han construido nociones distintas a las que plantea el sistema heterocisnormativo con respecto al cuerpo y la identidad. Dicho acto desencadena en una violencia sistemática que ha sido reproducida históricamente sobre las personas trans* y cuyas consecuencias se ven reflejadas en distintos aspectos del desarrollo de sus vidas.

Frente a este tema, abordarlo desde los textiles parte de una comprensión de estos desde su dimensión simbólica, política e histórica; como parte de una ¨acción política feminista¨ (Sánchez, Pérez, Chocontá, 2019). Las técnicas y materialidades textiles han sido socialmente subestimadas a un rango inferior, al asociarse al ámbito de lo privado y lo feminizado, por lo que:

Rastrear las huellas del trabajo textil y su potencial político, como herramientas reivindicativas útiles en los espacios públicos con efectos transformadores, se sitúa en el seno del discurso teórico que cuestiona qué es y qué no es arte, quién lo define y a quiénes cualifica como tales. (Ruiz, 2018, p. 148).

Tomar el textil desde lo enunciado anteriormente, también parte de una intención por reivindicar la feminidad trans* desde la autorreferencialidad, para ser llevado al espacio de lo público e irrumpir en este, problematizando a su vez la relación entre lo público y lo privado, estudiada por Silvia Federici en *Calibán y la bruja* (2004). Por tanto, este proyecto plantea la creación de una propuesta visual textil, a partir de la escultura blanda (Ward, 2009). En diálogo con un entendimiento del campo del arte expandido, desde lo propuesto por autoras como *Rosalind Krauss* y *Lucy Lippard*, y el paradigma del arte contemporáneo y su relación con lo autorreferencial en una búsqueda por poner en valor la subjetividad en contraposición a planteamientos universales. Partiendo a su vez del planteamiento elaborado por (Denise Y. Arnold y Elvira Espejo, 2013) sobre los textiles desde su triple dimensión, trabajando con ¨el textil no solamente como un objeto, sino también como un sujeto, tomando muy en serio su condición como un ser viviente que entra en una relación íntima con los tejedores que lo han elaborado con sus propias manos¨, teniendo presente que la investigación plantea lo autobiográfico como un eje medular, y en ese aspecto el diálogo íntimo con los materiales textiles. Lo que incide en un énfasis por evidenciar el proceso como un elemento consustancial de un estudio autobiográfico sobre mi cuerpo e identidad trans*, es decir, la propuesta más que plantear una relación de objeto/sujeto de estudio, será abordada desde la praxis y experiencia misma del cuerpo y el lenguaje textil en relación con lo matérico (Marchán, 1986, p. 212), su potencial simbólico, político y expresivo, entendiendo este como un cuerpo-territorio (Cabnal, 2010) en el que entraré para actuar y resignificar, con la intención de colocar lo trans* desde una perspectiva que abandone la idea de objeto de estudio a sujeto de la representación, en un ejercicio de politización de lo privado y la desmitificación de la naturalidad del cuerpo y la identidad.



1.2. Formulación y análisis del problema de investigación.

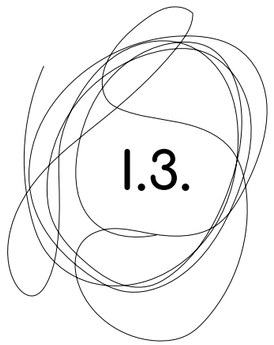
¿Cómo generar desde la escultura blanda, una propuesta visual textil con una perspectiva autobiográfica, que explore el cuerpo y la identidad trans* como un ejercicio de politización de lo privado?

I.3.2 Análisis del problema de investigación.

Lo descrito anteriormente presenta tres variables fundamentales que deben ser consideradas: lo tangible, tiene que ver con una lectura exógena de mi cuerpo. Lo intangible, comprende mi ¨mundo interno¨, como una forma de reconocer el cuerpo desde un sentido amplio, que aborde asimismo la identidad, lo que se denomina ¨Cuerpo Vivido¨ (Maffía, 2009, p. 5). Es decir, la comprensión del cuerpo y la identidad trans* como dos elementos que no se encuentran desligados uno del otro, sino que están en un proceso constante de intercambio y relación. Un factor importante es cómo lo tangible e intangible pueden ser leídos como una totalidad de la mismidad trans*.

¿Qué técnicas y materialidades son las pertinentes para aproximarse a lo mencionado anteriormente desde el lenguaje textil? En cuanto a la segunda variable, más que ser los recursos y herramientas con las que se resolverá la propuesta como tal, la elección de las técnicas y materialidades se vincula de manera directa en cómo se relacionan conceptualmente con la propuesta, de manera que el medio no es un fin en sí mismo, sino un vehículo para la comunicación. El lenguaje textil es importante debido al vínculo entre su contenido simbólico y político y la capacidad de generar procesos de introspección profundos; que pueden materializarse no solamente en el resultado final, sino a través de su ejecución en sí misma. Se pretende generar un discurso visual a partir de materialidades naturales y sintéticas como el algodón, el cabello y el poliéster y de técnicas de bordado a mano y a máquina, tintorería, fieltrado, estampación, patronaje, confección y automatismo psíquico puro, que permitan funcionar como instrumentos que potencien la expresión mediante la textura, la fluidez y la ductilidad, así como la capacidad de los textiles de tomar un espacio; posibilitando una simbiosis entre el proceso de autoexploración y la interpretación de la imagen a partir de la escultura blanda como extensión del cuerpo y la identidad y no solo como representación en sí misma. Asimismo, se deben tomar en cuenta aspectos de espacialidad e iluminación para la creación de una atmósfera sensorial que permita potenciar la relación de las esculturas blandas con el espacio, poniendo el acento en las relaciones conceptuales y poéticas-metafóricas de lo corpóreo.

Por último, la relación entre lo público y privado se encuentra más orientada al montaje y socialización del proyecto. Mostrar en el espacio público mi cuerpo e identidad desde un planteamiento de lo trans* me permite evidenciar una esfera sobre las personas trans*, cargada de subjetividad trans*, que se aleje del estigma y la exclusión que se ha construido alrededor de nuestros cuerpos e identidades y que sigue presente en el imaginario social. Partiendo de los textiles, que por su carga simbólica han sido relegados a lo privado, para la construcción de un discurso visual que permita poner en valor la disciplina, y una incipiente acción política de reparación histórica de la memoria trans* que consolide valores de inclusión, y respeto por los Derechos Humanos de la comunidad de personas trans*. Asimismo, se trabajará a partir de estímulos de audio, que partan del propio proceso generado a través de la investigación, que permitan percibir las obras más allá de lo contemplativo. La propuesta de comunicación busca generar una experiencia que no parta de lo narrativo, es decir, no hay una intención de contar aspectos de mi vida solo por contarlos, sino que esto permita a las personas acercarse a esa experiencia vivencial desde la cercanía o la distancia que se suscite en cada persona, sin que esto condicione la misma, por medio de la generación de un espacio de sensibilización y autorreflexión en quienes participan de la muestra.



1.3. Estado de la cuestión.

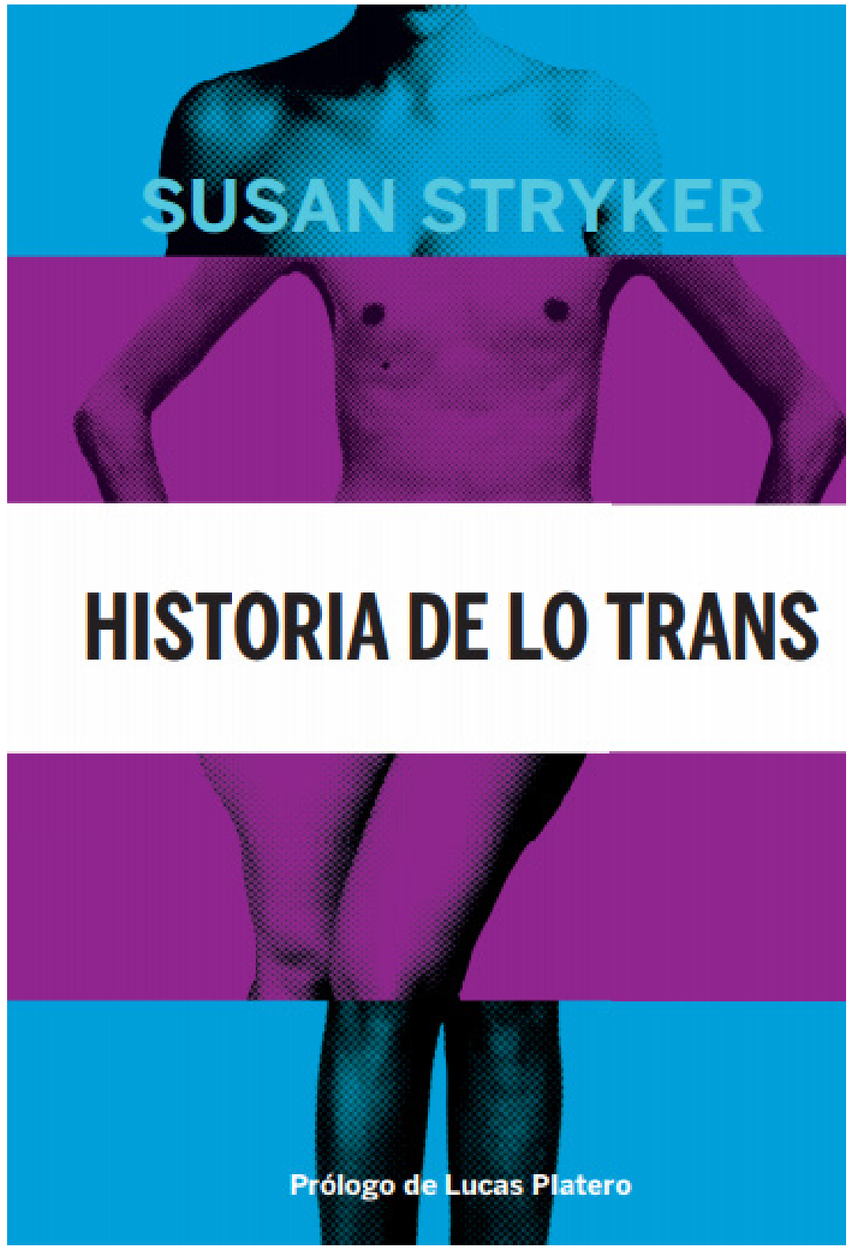


Fig 1. Susan Stryker. Historia de lo Trans: las raíces de la revolución de hoy (2017).

1.3.1. Antecedentes académicos.

Para estudiar el tema de lo trans* es importante tomar en cuenta su historia y devenir a través del tiempo y, sobre cómo, desde los activismos, se han desarrollado acercamientos, desde diferentes geografías, que han permitido ver cambios estructurales en los ámbitos políticos, sociales y culturales; que permiten posicionar el tema trans*, al que se refiere esta investigación, dentro del ámbito académico, artístico y público. De igual forma, los siguientes antecedentes son de naturaleza académica y teórica, útiles para comprender desde una perspectiva más amplia la complejidad trans*.

1.3.1.1. Historia de lo trans: las raíces de la revolución de hoy por Susan Stryker.

Es fundamental tomar en cuenta lo investigado por la doctora en historia Susan Stryker en el libro *Historia de lo Trans: las raíces de la revolución de hoy* (2017) en el que realiza un recorrido crítico y decolonial de más de cien años de historia trans*, abordando la teoría queer y el desarrollo del feminismo y sus distintas olas. Esta investigación delimita su estudio a los Estados Unidos, sin embargo, se propone un abordaje de contextos, conceptos y términos clave para el desarrollo de este proyecto, que permiten comprender de manera global la pluralidad y complejidad de la identidad. Es importante mencionar que Susan Stryker además, es una mujer trans* lo cual nutre este libro por sus experiencias, vivencias y trabajo político, denotando una diferencia de perspectiva y análisis de lo trans* y poniendo en evidencia la capacidad de enunciación y entendimiento de las personas trans* sobre sus vidas y contextos.



Fig 2. Jack Halberstam. Trans* una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género (2017).

1.3.1.2. Trans* una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género por Jack Halberstam.

Bajo el mismo eje, el doctor en Estudios de Género de la Universidad de Columbia, Jack Halberstam; en su libro *Trans* una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género* (2017), muestra un análisis histórico fundamental para el desarrollo de esta propuesta, acerca de los sistemas de representación, clasificación y categorización de las personas trans*. El autor se opone a dar una definición exacta sobre su identidad y mantiene la ambigüedad al momento de enunciarse, como el mismo autor dice ¨si te estas preguntando sobre el uso de mis pronombres y a ti te gustaría que eso se resolviera de una vez por todas, no puedo ayudarte¨, fluyendo en el género y a su vez identidad. Además, Halberstam explora los nexos que existen entre los feminismos y los activismos trans* de manera que plantea lo que él nombra feminismos trans*, esto es importante ya que corresponde con distintas políticas transfeministas desarrolladas en Latinoamérica, las cuales profundizan acerca de las formas de entendimiento del género desde un lugar situado y las distintas maneras de entender las identidades trans*.

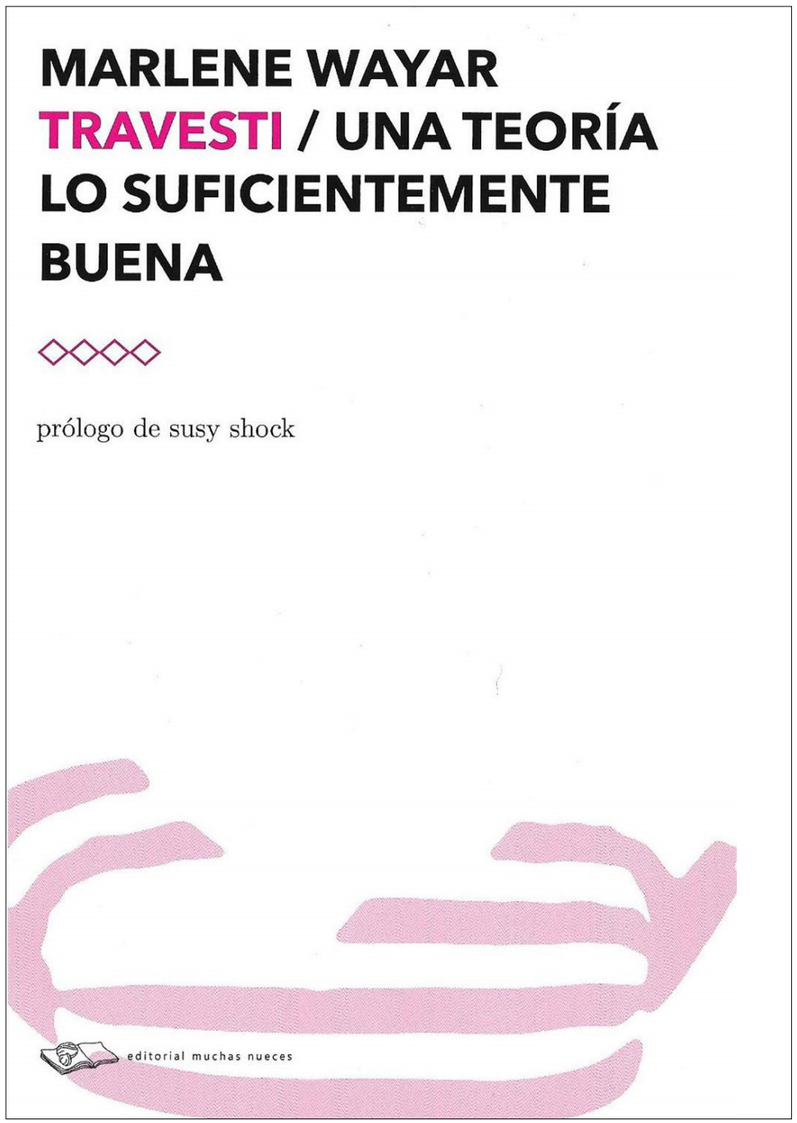


Fig 3. Marlene Wayar. Travesti / Una teoría lo suficientemente buena (2018).

1.3.1.3. Travesti / Una teoría lo suficientemente buena por Marlene Wayar.

En línea con lo anterior, y que resulta un antecedente importante debido al enfoque que tiene en cuanto a la construcción de saberes, experiencias y memorias políticas subversivas ante el sistema cisheteronormativo, desarrollada desde la epistemología comunitaria travesti trans, es La Teoría Travesti-Trans Latinoamericana presentada por la psicóloga social y activista travesti-trans-Marlene Wayar, en su libro *Travesti / Una teoría lo suficientemente buena* (2018). La autora explica que el nombrarse travesti es una reivindicación de resistencia política y un giro semántico frente a un mundo cisheteronormativo que plantea estas identidades desde el insulto, la ruina y el odio. El libro está construido a partir de conversaciones y entrevistas que realiza la autora junto a artistas trans* como la poeta trava-trans-sudaca Susy Shock y la escritora travesti Claudia Rodríguez, donde comparten a partir de un relato que parte de lo autobiográfico su visión de mundo y la posibilidad de pensar otras formas de entender lo travesti como parte de la complejidad trans*.

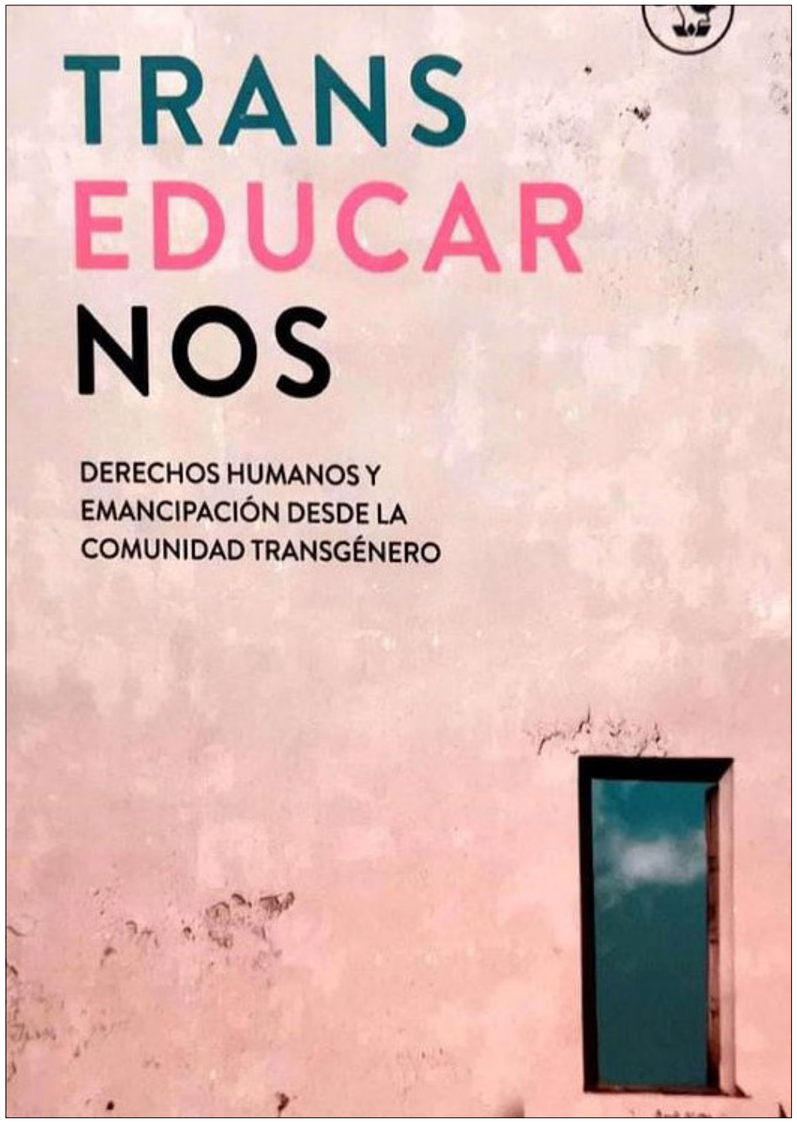


Fig 4. Aida Rojas. Transeducarnos: Derechos Humanos y emancipación desde la comunidad transgénero (2019).

1.3.1.4. Transeducarnos: Derechos Humanos y emancipación desde la comunidad transgénero por Aida Rojas.

De acuerdo con lo anterior, la lingüista Aida Rojas, especializada en Derechos Humanos por la Universidad Nacional, Costa Rica, en su libro *Transeducarnos: Derechos Humanos y emancipación desde la comunidad transgénero* (2019), propone un dialogo, junto a 8 personas trans*, en el cual van exponiendo y construyendo conceptos medulares en la vida trans* como lo son: el cuerpo, el género, la identidad, los Derechos Humanos y la discriminación. La importancia de este libro para esta investigación radica en el abordaje que hace la autora al situar su proyecto en un contexto específico, como lo es Heredia Costa Rica, y a su vez incorporar en la creación de este, a las personas trans* como el eje central para la constitución del proyecto, dejando de lado el lugar de objeto de estudio, teniendo así voz en primera persona.



Fig 5. Fridas Cartas. Cómo ser trans y morir asesinada en el intento (2017).

1.3.1.5. Cómo ser trans y morir asesinada en el intento por Fridas Cartas.

Finamente, Frida Cartas, licenciada en Ciencias de la Comunicación en la Universidad Autónoma de Sinaloa, mujer trans* y activista transfeminista, en su libro *Cómo ser trans y morir asesinada en el intento* (2017), compila una serie de textos filosóficos e inclusive científicos, desde la aportación de la experiencia empírica y la praxis del cuerpo, en los que se coloca como el objeto de estudio e investigadora a la vez, en los cuales narra desde la primera persona, aspectos de su subjetividad y construcción de mundo, permitiendo mostrar una realidad alterna a la que se ha planteado sobre las personas trans*. La autora exhibe, desde la perspectiva autobiográfica, un estudio de caso acerca de la apropiación de su cuerpo trans*. La pertinencia relacionada con el objeto de estudio de esta propuesta está en la utilización de un método autoetnográfico de investigación en el cual la autora presenta su relato personal como una forma de resistencia ante el mundo hetero-cisnormativo.



Fig 6. BECOMING. Yishay Garbasz. Fotos, acero, policarbonato, motor, luz, madera, papel de aluminio, tela. 300 cm x 230cm (Zoetrope). 2010.

1.3.2. Antecedentes visuales.

Ahora analizaré referentes artísticos que resultan de interés para atender distintos aspectos de la investigación, ya sea desde lo semántico, lo sintáctico o lo pragmático.

1.3.2.1. Becoming por Yishay Garbasz.

Primeramente, la artista trans* Yishay Garbasz (1970, Israel), en su proyecto *BECOMING* del 2007-2010, por medio de la instalación de un libro-foloscopio presenta un registro a modo de secuencia fotográfica de los cambios que tuvo su cuerpo durante 2 años; en el cual evidencia el proceso de modificación que tuvo su cuerpo a partir de su cirugía de aclaración de género. Este referente es importante ya que Garbasz utiliza su cuerpo como objeto de la representación, colocándolo en el espacio público, para hablar sobre una experiencia tan íntima relacionada a su identidad trans*, para esto la artista utiliza la fotografía como medio de la representación del cuerpo en la pieza final, el cual es un recurso que utilizo en el desarrollo de bocetos para el estudio e intervención sobre mi cuerpo. Aquí la artista utiliza como motor de la producción artística su propio relato autobiográfico, aspecto similar a lo abordado en esta investigación, el cual se ve presentado por medio de las múltiples fotografías en las que se puede observar cómo su cuerpo fue modificándose a través del tiempo y las decisiones que ella misma tomó sobre su cuerpo en relación con su identidad. Asimismo, en cuanto al montaje de la obra, la pieza fue colocada de manera en la que se crea un énfasis de presencia y toma del espacio mismo al disponer el flujo de quien observa en una dinámica de 360 grados.



Fig 7. CRISÁLIDA II. Patricia Belli. Ropa cosida y barra de hierro. 228 cm x 150 cm. 1998.

Interesa el trabajo de las siguientes tres artistas debido a la resignificación de técnicas y materiales que incorporan lo textil en sustitución de las corporeidades a las que buscan hacer referencia, el tratamiento en cuanto a aspectos formales como lo técnico, la escala, la espacialidad y el montaje, así como un interés por llevar al espacio público temas que socialmente han sido delegados por fuera de lo público, llevando a cabo una politización de lo privado.

1.3.2.2. ¨Crisálida¨II por Patricia Belli.

La artista visual Patricia Belli (1954, Nicaragua), y su escultura de pared *“Crisálida” II* de 1998 es un antecedente que se relaciona a cierto tipo de entendimiento de la imagen desde sus materiales y conceptualización. En el proceso de producción de la pieza la artista incorpora desde su práctica artística y entendimiento de la imagen, la utilización de las cualidades retóricas que los materiales connotan para generar contenido en la obra y discursar a partir de la imagen misma sin dar explicaciones u otras indicaciones sobre como leer la imagen. Aquí la artista utiliza, como materia prima para la ejecución de la obra, ropa utilizada por otras personas, como metáfora de la historia, afectos y corporeidad de lo femenino, una evocación de la memoria. Técnicamente su proceso consiste en ensamblar las prendas a partir del reciclaje textil y el uso de puntadas de bordado a mano con aguja e hilo, formando una figura que se extiende verticalmente a modo de acumulación, que se puede entender como una escultura blanda, por la ruptura con la escultura tradicional en cuanto a sus técnicas, materialidades y el pensamiento alrededor de la misma.



Fig 8. PRESENCE (detalle). Harmony Hammond. Acrílico, tinte, tela, cuerda, metal, madera. Dimensiones variables. 1971-1972.

1.3.2.3. PRESENCE por Harmony Hammond.

Otro referente para esta investigación es, la artista, activista y comisaria del arte Harmony Hammond (1947, Estados Unidos) considerada como una de las pioneras del arte feminista, lésbico y de la diferencia. Su obra *PRESENCE* de 1971-1972, consiste en una serie de esculturas blandas realizadas a partir de acumulaciones de telas intervenidas con pintura acrílica, en las que busca evocar la fuerza y el sentido de comunidad de lo femenino. Este es un antecedente importante en cuanto a los aspectos constructivos y retóricos de la imagen, la artista utiliza una escala mediana a grande que le permite que las esculturas tengan mayor impacto visual y presencia, haciendo uso de la hipérbole y la multiplicidad de piezas que tienen cualidades similares, dándole así la posibilidad a las mismas de tomar el espacio, ser observadas e impactar de manera visual y háptica. A la vez, es posible considerar el tratamiento de los materiales con los que realiza la obra, las telas intervenidas con pintura sin ningún tipo de acabado final, como ruedos u orillos en vivos, dan un aspecto de paso del tiempo.



Fig 9. ARCHED FIGURE. Louise Bourgeois. Escultura blanda. Dimensiones variables. 1999.

1.3.2.4. ARCHED FIGURE por Louise Bourgeois:

Por su parte, la artista Louise Bourgeois (1911, Francia) precursora del arte confesional, con su obra *ARCHED FIGURE* de 1999 es un referente visual, técnico y conceptual por su trabajo realizado a partir de una perspectiva de carácter autobiográfico, en el que utiliza la escultura blanda, creada a partir de piezas de tela que son ensambladas, como medio para representar momentos del ciclo de la vida; en relación con sus experiencias personales y su entorno familiar. Por lo tanto, su proceso creativo estaba orientado por las coordenadas que la reflexión sobre su vida misma le aportaba y así ser interpretada en sus producciones artísticas desde la autorreferencialidad. Bourgeois no realizaba intervenciones sobre la tela, manteniendo sus características crudas, sin embargo, el dominio de la tridimensionalidad y los volúmenes de la escultura en el espacio, son aspectos importantes a tomar en cuenta para las piezas trabajadas en este proyecto.



Fig 10. PANTALONES PARA LOS DÍAS DE REGLA. Priscilla Monge. Toallas sanitarias. 104 cm x 126 cm. 1996.



Fig 11. Bloody Day. Priscilla Monge. Performance. Fotografía en dibond. 104 cm x 126 cm. 1997.

1.3.2.5. Pantalones para los días de regla y Bloody Day por Priscilla Monge.

En Costa Rica se han trabajado propuestas artísticas que abordan el cuerpo en el espacio público y la politización de lo privado desde planteamientos que responden al universo de lo íntimo y su diálogo con lo público, el género, la construcción de las identidades femeninas y el feminismo desde una intersección entre arte-feminismo-política, como es el caso de la artista costarricense Priscilla Monge, en su obra performática *BLOODY DAY* de 1998. Su trabajo responde a necesidades que responden a una realidad inmediata y que son llevadas al campo del arte desde procesos de trabajo que involucran una revisión y reencuentro de manera cercana con sus propias vivencias. La artista aborda entonces su práctica artística como una cadena de encuentros y eventos a los que ella como artista tiene la necesidad y responsabilidad de atender, visibilizar y dar una respuesta:

Yo no hago las cosas pensando en la recepción del público. Las hago porque lo tengo que hacer, porque creo que es importante, que lo que tengo que decir es importante... Era algo que debía hacer, había que decirlo... Yo trabajo con lo que conozco, con lo que me es cercano; y luego se transforma en lo no cercano y no conocido... El arte, el juego y la guerra son lugares permisivos, donde pasan cosas que no suceden en lo cotidiano. (Priscilla Monge, 2019).

Si bien su obra se aborda desde la performatividad del cuerpo como tal, su pertinencia radica, además, en la incorporación del objeto ¨Pantalones para los días de regla¨ creado en 1996 a partir de materialidades que no son propias de la disciplina artística en términos tradicionales, sino que responden a una intención por colocar lo íntimo, lo cotidiano y experiencial que puede contener un material, en términos simbólicos y conceptuales, como las toallas sanitarias. Con su propuesta busca cuestionar los estereotipos relacionados a lo femenino, a través de su cuerpo y las materialidades, con una profunda intención de interpelar al público expectante y a una sociedad patriarcal.



Fig 12. TRANS-MATERIAL #1 Karla Herencia. Objeto intervenido (lana de merino y plástico). 10 cm x 40 cm x 40 cm aproximadamente. 2015.

1.3.2.6. Corpórea Resistencia por Karla Herencia.

A partir de analogías, entre el cuerpo y su relación con los materiales desde una dimensión exploratoria, debo mencionar la exposición *CORPÓREA RESISTENCIA* del 2015 de la artista visual y académica de la Escuela de Arte y Comunicación Visual Karla Vargas Herencia. Su producción artística resulta un referente inmediato debido a que surge de un interés por estudiar el cuerpo y vincularlo con diferentes materialidades, lo que nombra ¨corporalización¨, a través de técnicas mixtas. De esta manera crea objetos escultóricos de características blandas, planteando una deconstrucción de la escultura tradicional, incorporando materiales y técnicas textiles y preponderando sus cualidades expresivas y formales para estudiar la corporeidad interna del sujeto.

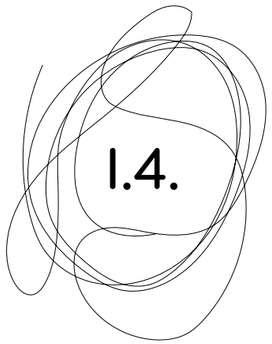
Para mí la obra de arte es el instrumento para mostrar cómo surge un proceso de significación, por lo que intento crear modelos de conectividad, es decir formas que materializan y posibilitan enlaces entre las cualidades físicas (matéricas) del objeto, así como con las proyecciones subjetivas (psicoemocionales) estimuladas por medio de las percepciones sensoriales de un sujeto. (Herencia, 2015, p. 8).



Fig 13. Reconstrucción de mi relato familiar desde una perspectiva de género: Un abordaje desde la técnica textil. Melissa Valverde.

1.3.2.7. Reconstrucción de mi relato familiar desde una perspectiva de género: Un abordaje desde la técnica textil por Melissa Valverde.

Finalmente, el Trabajo Final de Graduación para optar por la Licenciatura en Arte y Comunicación Visual con Énfasis en Textiles *Reconstrucción de mi relato familiar desde una perspectiva de género: Un abordaje desde la técnica textil* de Melissa Valverde, Universidad Nacional, en el año 2020 es el único referente nacional a nivel artístico académico de Énfasis de Textiles que aborda el uso del textil desde un sentido de resistencia que permite la posibilidad de construir otras narrativas al ser politizadas, con una intención por alejarse de una concepción decorativa y pasiva de la disciplina. La artista utiliza técnicas textiles, como el bordado y los tintes naturales desde su dimensión simbólica, como vehículos de la comunicación, para colocar en el espacio público aspectos íntimos y privados de la construcción de la familia. Para esto la artista desarrolla una metodología que parte de la Investigación basada en las artes y el método etnográfico. Esto antecede y es referencia a este proyecto, ya que algunos de los recursos planteados a partir de la metodología son utilizados adaptándose a las necesidades del presente proyecto.



1.4. Objetivos de investigación.

1.4.1. Objetivo General.

Crear una propuesta visual textil desde una perspectiva autobiográfica, que explore el cuerpo y la identidad trans* como un ejercicio de politización de lo privado, empleando la escultura blanda.

1.4.2. Objetivos Específicos.

1.4.2.1. Producir un registro autobiográfico visual y escrito de los aspectos de mi subjetividad sobre el cuerpo e identidad trans*, a partir de un proceso de autoexploración, autoreflexión y autopercepción.

1.4.2.2. Relacionar por medio del lenguaje textil, los datos autobiográficos obtenidos, junto a las técnicas y materialidades empleadas.

1.4.2.3. Producir una serie de piezas textiles, con las materialidades y escalas definitivas, de la escultura blanda como extensión del cuerpo.

1.4.2.4. Diseñar una propuesta de montaje problematizadora de la relación entre las esferas pública y privada.

PARTE II

MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

2.1. Estructura del marco teórico-conceptual.

En el siguiente punto se desarrolla el marco teórico-conceptual, el mismo está constituido por 4 ejes temáticos teórico-conceptuales desarrollados a modo de ensayo, en los cuales reúno reflexiones que parten de una perspectiva crítica de la teoría y el contexto, para abordar la propuesta visual de esta investigación. Con esto, no es mi intención supeditar posteriormente la producción a lo que la teoría indique a modo de ilustración, pero si brindar las herramientas necesarias para entender de qué manera estoy entendiendo, a partir de una lectura personal, los modelos teóricos, artísticos y visuales presentadas a partir de las personas autoras de las que sustento mi propuesta artística.

Para efectos de una comprensión o lectura más profunda que permita obtener códigos que amplíen el entendimiento de lo desarrollado posteriormente, considero importante la lectura de este apartado, sin embargo, no pretendo condicionar a quien revise este documento sobre cómo realizar la lectura de este. Sin embargo, y desde una perspectiva personal, creo que es importante realizar el ejercicio de mirar lo que se propone en términos de imagen y posteriormente visitar las fuentes teóricas para entonces, ampliar si así se quisiera las interpretaciones y el campo de lectura que las imágenes susciten sin que este lo limite.

2.2.1 Ejes temáticos teórico-conceptuales.

2.2.1.1. Cuerpo, género e identidad trans*: agencia y autonomía.

Primeramente, es necesario dejar claros aspectos alrededor del cuerpo, género e identidad para comprender lo trans* más allá de la lectura externa y la categorización que se pueda hacer de nuestras vidas, es decir, la densidad ontológica del ser trans* no puede ser interpretada únicamente y en relación con su contexto y entorno, puesto que significa una intromisión en la mismidad de las personas trans*. Desde distintas geografías, comunidades de personas se han nombrado desde lo trans*, como parte de un devenir histórico que contempla una lucha y resistencia que parte de lo interno del ser, la irrupción en el espacio público, hasta la incorporación en la academia y otras disciplinas, de las voces de las personas trans* para generar discursos que van más allá de lo que las disciplinas médicas sostuvieron por años.

Como parte del simposio *Cultura, Educación, Diversidad Sexual e Identidad de Género. El arte para la transformación social* del 2013 la activista Lohana Berkins exponía (Berkins, 2013) ¨nosotras tomamos a las disciplinas médicas y jurídicas también como disciplinas ideológicas y como disciplinas que disciplinan¨ con esto explicaba como el poder de los Estados y la política han tenido injerencia en las formas de definir conceptos alrededor del cuerpo y nociones, en supuesto, absolutas sobre el género y el sexo, que finalmente son construcciones sociales y culturales, en línea con Preciado (2011) ¨El sexo, como órgano y práctica, no es ni un lugar biológico preciso ni una pulsión natural. El sexo es una tecnología de dominación heterosocial que reduce el cuerpo a zonas erógenas en función de una distribución asimétrica del poder entre los géneros (femenino/masculino), haciendo coincidir ciertos afectos con determinados órganos, ciertas sensaciones con determinadas

reacciones anatómicas¨ (p.17), con relación a esto Butler (2006) se refiere, ¨comprender el género como una categoría histórica es aceptar que el género, entendido como una forma cultural de configurar el cuerpo, está abierto a su continua reforma, y que la 'anatomía' y el 'sexo' no existen sin un marco cultural¨ (p.25), según lo anterior se puede entender que la biología como tal no es un destino y que las concepciones de la naturalidad del cuerpo para definir que es permitido para un cuerpo u otro dentro de la sociedad es una forma de control de las corporalidades.

Con relación a lo anterior la teórica académica y artista del performance Sandy Stone, en su ensayo *El Imperio contraataca. Un manifiesto post-transexual* (1991) ¨habla de cuentos morales y mitos originales sobre la "verdad" del sexo¨ orientada por el trabajo previo realizado por la académica feminista Donna Haraway acerca de la interseccionalidad del género y la capacidad de modificación y apropiación del cuerpo, así como la concepción de género propuesta por la teórica feminista Teresa de Lauretis, quien en su ensayo *La tecnología del género* (1989), quien a su vez se apoya en los estudios sobre el poder de Michel Foucault, para presentar una concepción de género que irrumpe con lo que se había estudiado y entendido como género dentro de los debates teóricos y feministas: el género visto únicamente como forma de represión y disciplinamiento del cuerpo y la identidad, principalmente de mujeres a partir de las asimetrías entre lo femenino y lo masculino. Aquí se presenta entonces, el género como un ¨sistema de relaciones de poder¨ del que no se puede escapar, pero en el cual existe la posibilidad de tomar posición desde un sentido de apropiación, identificación y enunciación.

Asimismo, una de las pensadoras feministas más importantes del siglo XX, Simone de Beauvoir planteaba que -no se nace mujer, se llega a serlo-, con esto vislumbraba lo que posteriormente desde los transfeminismos se retomaría y es que las formas en que se construyen las identidades están atravesadas por la cultura y detrás de eso existe un aparato ideológico heterocisnormativo. La activista travesti Maite Amaya mencionaba "lo natural es una forma de sostener normas, naturalmente nada podría ser" con esto, se refería a cómo estaba estructurado el entramado social y esa supuesta defensa de las formas de categorización binarias como parte de un orden natural, no es más que un intento por sostener un régimen de exclusión para los cuerpos que no se acomodan al catálogo hegemónico heterocisnormativo.

Con relación a lo anterior, el tratamiento del concepto de heterocisnormatividad responde a distintas fuentes teóricas y de legislación de materia de derechos humanos donde se utilizan los conceptos de sistema heteronormativo y de cisnormatividad. La OPINIÓN CONSULTIVA OC-24/17 de la Corte Interamericana de Derechos Humanos se plantea la heteronormatividad como una noción cultural sesgada y aplicada en lo social, religioso, cultural y jurídico en el que se favorece las relaciones heterosexuales debido a que son consideradas como lo ¨normal y natural¨, por otra parte, la cisnormatividad es planteada como una expectativa social en la que se parte de que todas las personas son cisgénero (lo opuesto a lo trans*) y que el sexo y género que se le asigna a las personas al nacer es un destino para el desarrollo de su identidad. Ante esto, diversas autoras han planteado teorías que abordan estos conceptos desde un lugar situado. Desde el feminismo de la diferencia y la herramienta de interseccionalidad, lo que plantea la obligatoriedad de la hetero-cisnormatividad es la vulnerabilidad de las personas que no se adecuan a esos parámetros frente a quienes sí lo hacen, provocando una respuesta radical de exclusión o lo que académicas feministas decoloniales como Ochy Curiel han explicado, desde una perspectiva decolonial, la exclusión corresponde a los ¨factores de diferenciación¨, lo cual se opone a la idea de la diferencia como algo inofensivo, sino como construcciones culturales y sociales, y por tanto, ideológicas y políticas, que ponen en evidencia la dominación y domesticación de los cuerpos, donde unos subordinan a otros a partir de la (Mathieu, 2005) ¨imposición de la heterosexualidad como norma obligatoria¨. Lo cual ha sido explicado por feministas lésbicas como Adrianne

Rich en el ensayo *La Heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana* donde explica la heterosexualidad como una ¨institución disciplinadora¨ (Curiel, 2019, p. 12) que ¨coloca la heterosexualidad como un poder explicativo distinto a entenderlo como una "práctica sexual", "preferencia", "orientación" o "elección", lo que Monique Witting explica en su ensayo *El pensamiento heterosexual* (1992) como un régimen político basado en la diferencia sexual, basada en dos sexos, la cual explica como (Curiel, 2019, p. 12) ¨una formación imaginaria que coloca la naturaleza como causa... pues oculta lo que ocurre en el plano económico, político e ideológico... por quienes sostienen el poder y la hegemonía¨, parafraseando a la doctora en filosofía de la ciencia Siobhan Mc Manus, siguiendo a Danielle Poe e Irigaray, la diferencia sexual es entonces un mecanismo naturalizado a través de la cultura:

¨que se vive como una naturaleza primaria, pero que se construye y se aprende a habitar a lo largo de una trayectoria de vida en la cual confluyen afectos, relatos y materialidades que inauguran ciertas posiciones de sujeto desde las cuales puede construirse un horizonte de vida¨. (Mc Manus, 2020).

Dicho esto, la concepción de cuerpo se entenderá a partir de lo que la doctora en Filosofía Diana Maffia expone en su texto científico *Cuerpos, fronteras, muros y patrullas* del 2009, donde explica el concepto de cuerpo como territorio, refiriéndose a este como un espacio en construcción que no solamente implica el cuerpo entendido desde la biología sino, que está atravesado por lo que en la sociología se conoce como zonas de clivaje (sexo, raza, etnia, religión, género, clase) y como esto conforma parte de la identidad de una persona sin determinarla, entendiendo la identidad y el cuerpo como ¨un todo¨ de esos rasgos o características que conforman a una persona, apoyado en el concepto de la fenomenología "cuerpo vivido" en el que se comprende como parte del cuerpo sus experiencias, emociones, vivencias, sentires y pensamientos.

¨El cuerpo vivido sedimenta nuestras experiencias, es un cuerpo con historia que nos da una perspectiva siempre biográfica en el encuentro con otros cuerpos. No es un cuerpo universalizable ni abstracto ni objetivable, es el cuerpo que nos ubica en el espacio y en el tiempo, el que establece la lejanía y la cercanía de una manera subjetiva, el antes y el después en una temporalidad completamente personal, lo alcanzable y lo inalcanzable desde la propia experiencia del movimiento. Es el cuerpo donde cada sensibilidad, cada cicatriz, cada estría, cada localización física de las emociones, cada sensibilidad erógena, diseña un mapa totalmente personal que sedimenta como historia¨. (Maffia, 2009, p. 5).

Es decir, aquí ¨el cuerpo es un texto donde se escribe la realidad social¨, por lo tanto, no es entendido como un envase o vehículo que contiene el ser, sino, que este es el ser en su totalidad, manifestado a través de ese ¨estar siendo¨, atravesado por la cultura y el entramado que el entorno, los sistemas de poder y las relaciones sociales ejercen, a lo que Michel Foucault plantea:

¨El cuerpo humano es, como sabemos, una fuerza de producción, pero el cuerpo no existe tal cual, como un artículo biológico o como un material. El cuerpo humano existe en y a través de un sistema político. El poder político proporciona cierto espacio al individuo: un espacio donde comportarse, donde adoptar una postura particular, sentarse de una determinada forma o trabajar continuamente¨ (Foucault, 1999).

2.2.1.2. La escultura blanda como extensión del cuerpo.

El tema de lo escultórico es una disciplina y campo de estudio por sí mismo, para efectos de este proyecto se asumirá desde el concepto de la escultura del campo expandido de Krauss (2002) ¨Las categorías como la escultura... han sido amasadas, extendidas

y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa¨ (p. 60), aprovechando la relación con la tridimensionalidad y el vínculo que se puede establecer con los textiles a partir de las materialidades. La escultura blanda como tal no se encuentra directamente relacionada con el arte textil, su término corresponde a la ruptura que se dio en cuanto a los materiales que históricamente se habían utilizado desde la escultura tradicional (mármol, piedra, bronce, madera). El artista Claes Oldenburg es reconocido como el pionero en esto, al cruzar los límites de la disciplina al crear objetos escultóricos blandos, creados con materiales suaves y no convencionales como la tela, el plástico, el látex, entre otros donde priman las cualidades táctiles y visuales en relación con la maleabilidad y las relaciones de escala. A través de la historia del arte se puede evidenciar lo que McEvilley (1984) explica, el ¨contenido que proviene del material en el que está hecha la obra¨, refiriéndose a como una obra transmite información relacionada a los materiales que fueron utilizados y las cargas semánticas que estos tengan.

La idea de pensar en las características que contienen los materiales de manera intrínseca permite abordar la obra desde un sentido que no refiere a lo narrativo, una interpretación explicita de la misma, o una lectura guiada o condicionada por la persona creadora sino, a evocar distintas sensaciones, confrontaciones, acuerdos o desacuerdos por parte de quién establece un diálogo con la obra, ya que cada material y su contenido tendría connotaciones que estarían cargadas por el capital cultural y las experiencias construidas a través de la vida de cada persona de manera distinta. Por tanto, las cualidades matéricas de la escultura blanda en articulación con otras características de la obra como la escala, su relación con el espacio u otros elementos permiten enfatizar y potenciar sus significados o posibles lecturas, ya no supeditadas a lo que la persona artista diga, sino a la invitación que en si misma propone la misma; a ser tocada y romper con la tensión entre obra y espectador, en un diálogo que se puede comprender de sujeto a sujeto. Asimismo, los textiles plantean esa dimensión intima, afectiva y relacionada con la vida y el paso del tiempo que insta a que los sentidos táctiles y la memoria háptica, encargada de procesar las experiencias del entorno que recibimos a través de la piel, se activen, en la tesis doctoral EL SIGNIFICADO DE LA CREACIÓN DE TEJIDOS EN LA OBRA DE MUJERES ARTISTAS (2007) de Iratxe Larrea Príncipe, se explica las implicaciones metafóricas y simbólicas del tejido, así como la manera en que el textil se vincula con el cuerpo humano y su existencia. Es decir, cuando se trabaja con textiles, es posible modificar y adaptar los materiales, en una relación que se da entre estos y su paso con y por el cuerpo. Esto implica su apariencia externa a partir del intercambio físico, pero también, se contempla la forma en que su contenido es cargado de subjetividad a partir de los estadios que posibilita la práctica misma al propiciar estados de autoreflexión. De manera que es posible una vinculación entre el concepto de escultura blanda y un planteamiento conceptual del textil.

Según la curadora Lucina Ward, quien explica en su texto para la exposición *SOFT SCULPTURE* (2009), lo plástico refiere a la capacidad de ser adaptado, modificado o moldeado a partir de una fuerza externa. De esta manera, para Ward la escultura blanda está constituida por los materiales que son considerados ¨no convencionales¨, dentro del campo de la escultura tridimensional tradicional, en la que se suelen utilizar materiales que sean ¨duraderos y resistentes¨ en contraparte a los materiales ¨blandos¨ que permiten generar un vínculo a través de la piel, a partir de la evocación de sensaciones que remiten a lo corporal y que pueden estar cargados o conservar una ¨memoria¨. Son materiales que registran, por su composición, el paso del tiempo o los efectos de los factores que condicionen su entorno de manera más evidente, ya sea que pueda ser percibido por el ojo u otros sentidos como el olfato, en el caso de los olores. Asimismo, explica que dependiendo de los materiales con los que se realicen las esculturas, como en el caso de los textiles, es posible crear una relación hacia lo corporal de manera más directa, por la

relación entre las herramientas y procedimientos del ámbito de la modificación corporal y el trabajo de costura.

En *El textil tridimensional la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto* (2013) las autoras exploran la naturaleza del textil mas allá de su bidimensionalidad y sus cualidades físicas, entendiendo este como un ¨ser viviente en proceso de desarrollo¨ refiriéndose al proceso que implica su producción. Para las autoras el textil tiene la capacidad de expresar y hablar por la realidad de su entorno, que, para efectos de este proyecto, se toma como realidad los elementos que desde la Autoetnografía puedo estudiar sobre mi misma. Entonces, el textil, además tiene la capacidad de entenderse no solo como un objeto material más sino como un sujeto que es capaz de relacionarse con otras subjetividades. Esa capacidad deviene también de la influencia que aporta ¨la autopercepción y experiencia¨ del cuerpo propio de quien dialoga con los materiales, en especial: sus manos. De esa manera, se inscriben en los mismos un sentido de corporalidad que llenan de ¨vitalidad¨ al mismo, aportándole una autonomía propia.

Entonces, la escultura blanda es un objeto tridimensional que toma el lugar de sujeto, y adquiere su autonomía en el espacio a partir de las cualidades descritas anteriormente. La capacidad de funcionar como extensión del cuerpo deviene, además, del proceso de creación en que la persona creadora toma decisiones sobre y con los materiales, los cuales tienen la capacidad de ser moldeables y modificables, ¨blandos¨ en sí mismos, lo que permite además ser intervenidos. Y así, definir de qué manera se dispondrá la escultura blanda en sí misma y en el espacio que habite. Siendo entonces un proceso dialéctico en el que se piensan y eligen los materiales, y a partir de ello se trabaja como si se tratara de la creación de una prótesis que deviene del propio cuerpo, una extensión del cuerpo, tangible e intangible, que en sí misma permite poner en discusión y problematizar aspectos del cuerpo y de la identidad de su creadora, pues su intención final se deriva de un interés por interpelar a quien establece o no un diálogo con la misma.

En relación con el entendimiento de la imagen y el arte, se toma además lo planteado por autoras como Lucy Lippard y el arte activista. Para la autora, el arte se alimenta asimismo desde el propio arte, sin embargo, las experiencias vividas de las personas artistas son un punto neurálgico. En este sentido, desde el arte activista se entiende este como un diálogo que permite estimular a todas las personas que se impliquen en el mismo, y no como una intención por suministrar una experiencia estética o educativa que parta de un orden jerárquico donde la persona artista es quien educa al resto. En este sentido, se puede entender como una conciencia en desarrollo, es decir, no es posible delimitar las posibilidades e impacto de este. Asimismo, Lippard propone el concepto de la desmaterialización del arte, lo cual no refiere específicamente a la desvinculación con lo tangible de una obra, sino al desarrollo conceptual y procesual de la obra, oponiéndose a una concepción ¨narrativa¨, ya que la lectura de esta se desprende además de la experiencia en si misma entre ¨obra y sujeto¨.

Por otra parte, las ¨estéticas relacionales¨ explicadas por Nicolas Borriaud en *La obra de arte como intersticio social* refieren a un espacio de trueque o canje que se escape de los parámetros que el sistema impone (intersticio social), así como el acto en potencia de transformar la realidad a partir de las posibilidades que brinda el intercambio y el ¨mirar¨. Así, es parte de lo planteado por la persona artista establecer una estrategia, que permita establecer un diálogo de intercambio con la sociedad, a partir de lo planteado en el espacio público. Estas estéticas relacionales en el arte plantean, además, una ruptura frente al esquema cultural, con la intención de provocar un cambio frente a las ¨verdades absolutas¨ que plantea la hegemonía y de esta manera, moverse en una intención por encontrar otras formas de vincularse. Como una manera de irrumpir frente a los paradigmas tradicionales para alcanzar así experiencias que apelen a los sentidos.

Asimismo, lo planteado por Diana Taylor en *Estudios Avanzados de*

Performance (2011) es un insumo importante desde las posibilidades que brinda el entendimiento de la ¨performance¨ como parte del intersticio social y el ámbito de lo relacional en el arte, es decir, no estoy planteando el uso de lo ¨performático¨ entendido como la puesta en escena del cuerpo como medio en sí mismo. Me interesa tomar como referencia nociones que la autora explica como parte importante de una obra artística, que pueden ser entonces, llevadas a otros ámbitos, como lo planteado dentro de este proyecto. Taylor propone un planteamiento ampliado de lo que puede ser el arte, sin limitarlo dentro de una estructura rígida, ya que la importancia se encuentra en la subversión que se puede plantear frente a la realidad normativa y asimismo la posibilidad de generar espacios que permitan la vinculación y la identificación.

2.2.1.3. El textil como herramienta de resistencia política.

Las prácticas textiles son socialmente asociadas al rol de lo femenino y principalmente desde una mirada cisheteronormativa dirigida a las mujeres cis, sin embargo, a partir de libros como *Queering the Subversive Stitch* (2021) se explican como los trabajos textiles y de aguja no han sido históricamente utilizados únicamente por las mujeres, sin embargo, a partir de los últimos siglos socialmente el textil ha sido relegado a lo femenino, debido a que han sido las subjetividades femeninas principalmente las que han dado continuidad a estas prácticas, ya sea desde el espacio privado, los talleres públicos y desde el arte como una forma de expresión y ruptura. Lo anterior responde a una dinámica de división de roles de género a partir de una estructura cis-heteronormativa y patriarcal, donde las subjetividades trans* quedan por fuera de esas recopilaciones y reconocimientos frente a la participación en estas prácticas. Además, es importante reconocer como a través de la historia del arte los textiles han sido desplazados de un lugar de protagonismo y lectura de su lugar en la sociedad por otras disciplinas del arte como la pintura y la escultura, que han sido áreas de dominio masculino, quienes además han obtenido el reconocimiento y la hegemonización del espacio público.

En el caso de los textiles, tuvieron un lugar de protagonismo importante de resaltar, durante el medievo, como lo explica el historiador del arte Juan Diego Roldan en el conversatorio: *Arte Textil: Un entretejido de activismo, resistencia y educación*. Allí explica como los tapices góticos son reconocidos en la historia del arte con un gran lugar de protagonismo, sin embargo, Roldan critica que estos fueron realizados principalmente por hombres y no por las subjetividades femeninas, lo cual pone en evidencia como el textil en relación con lo femenino ha sido visto como algo inferior.

En relación con lo anterior, la feminista, curadora y profesora del departamento de historia del arte de la Universidad de California Berkley, Julia Bryan Wilson, en su libro *FRAY: ART AND TEXTILE POLITICS* (2017), devela como los textiles han sido utilizados por personas, desde diferentes lugares de enunciación y disidencia, como una forma de ¨agencia¨ (García, 2014, p. 209) y resistencia ante el disciplinamiento cisheteronormativo. La manera en que la autora explora los textiles y el papel que estos han tenido históricamente, desde un análisis que plantea la discusión sobre los procesos, la materialidad y el género, funciona como un punto de partida para comprender las relaciones entre el textil y los procesos de resistencia política. La cual se puede entender no como aguantar o sostener una situación, sino crear mecanismos y formas de enunciación que permitan tomar una postura ante la adversidad y así crear o transformar la realidad. Asimismo, es importante pensar en los orígenes del textil, el cual funcionaba como un mecanismo de protección que cubre la piel, como el tejido en sí mismo, y asimismo, la palabra textil tiene en su origen una relación estrecha con la palabra ¨texto¨, de manera que los textiles no son únicamente fibras tejidas que forman un objeto, sino, que son textos en sí mismos, es decir, el textil no es un objeto pasivo que plantea una relación contemplativa, sino que supone un lugar de enunciación, lo cual son metáforas importante al momento

de pensar la relación entre textiles y resistencia y que se evidencia en estudios importantes como *The Subversive Stitch* (1984).

En cuanto a la resistencia, podemos ver como a través del estudio de diferentes procesos históricos y la forma en que grupos de personas se han agenciado a través de sus prácticas políticas de lucha, se pueden identificar vinculaciones entre el uso de los textiles como forma de resistencia política, ya sea desde activismos feministas con prácticas como el bordado, el uso de técnicas ancestrales por parte de pueblos originarios y comunidades indígenas, o la indumentaria en sí misma como lugar de enunciación y disrupción. Asimismo, un aspecto fundamental es la relación entre el espacio público como parte integral de la obra política, ya que es en ese momento que sucede la experiencia estética orientada a enunciar políticamente. Este tipo de producciones borran los límites entre el arte como hecho estético y el activismo político, es decir, el fin en sí mismo de los textiles dentro de estas prácticas es un recurso, desde su materialidad como potenciadora de interacciones, para activar políticamente a través de la interacción con el espacio público.

El articulo *CRAFTING COMMUNITY* del 2016 de las investigadoras Kirsty Robertson y Lisa Vinebaum explica como las practicas textiles han mantenido una convergencia entre un sentido de individualidad y colectividad, es decir, las prácticas textiles realizadas en grupo tienen una capacidad propiciatoria de generar espacios políticos, que principalmente ocurren en el ámbito de lo privado y femenino, sin embargo, estas prácticas al ser llevadas al espacio público son potenciadoras de espacios de confrontación en lo social. No obstante, la capacidad generadora de espacios de reflexión no es únicamente posible al ser llevado a cabo de forma grupal. Cuando una persona trabaja a partir de las técnicas textiles, puede conducir la experiencia a un lugar de autoreflexión y meditación en si misma que comparte con los materiales, es un diálogo que se lleva a cabo en la intimidad de quien trabaja y el textil. Desde una lectura feminista, los textiles y las practicas activistas tienen una relación cercana. Estudios como *String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American* del 2009, evidencian como el trabajo artístico textil y feminista ha permitido cuestionar la visión que se había sostenido de lo textil y lo doméstico, y que estas prácticas se incorporen al espacio artístico, cuestionando prácticas hegemonizadas por la masculinidad como la pintura y la escultura tradicional, y poniendo en perspectiva la división público-privada.

2.2.1.4. La politización de lo privado: la importancia de enunciar en primera persona.

Acudir a la autorreferencialidad, como parte de un planteamiento autobiográfico para hablar de las propias historias parte de un posicionamiento político que proviene de los transfeminismos, los Estudios Trans y la Teoría Travesti-Trans Latinoamericana. Los cuales explican la necesidad de politizar las vivencias y experiencias personales, así como de colectivizar como parte de una estrategia política, que tiene como objetivo posicionar en la esfera de lo público el relato personal. De manera que este se incorpore y fortalezca el relato colectivo e histórico de las personas trans* desde una perspectiva comprometida y critica. Para esto se tomará como principio epistemológico, traducido al proceso de creación que compete a este proyecto el siguiente enfoque instrumental:

Escribir sobre la vida propia es un acto completamente político, pues no se trata de solamente plasmar la autobiografía como acto estático sobre el papel, sino que implica hacer de las letras un entramado vivo de emociones, sentimientos, experiencias, encuentros, desencuentros y múltiples realidades de deseo que habitan nuestro interior. (García, 2018).

La artista del performance y escritora Trans* Lía García, problematiza el acto de contar lo que atraviesa nuestras experiencias como personas trans*, abandonando el acto pasivo y lacrimógeno que habitualmente los medios nos brindan a las personas trans*, en el

sentido de como tomar una postura frente a esa situación, ¿desde dónde me posiciono? ¿Qué y cómo lo quiero contar? o más allá de contar algo ¿qué me interesa suscitar? ¿Cuál es el fin?

El transfeminismo como movimiento político revolucionario, toma el precedente de las luchas feministas, anti patriarcales y además, supone una ruptura frente a lo que las disciplinas médicas y jurídicas habían dicho sobre las experiencias de vida de las personas trans*, el teórico trans* Paul Preciado explica:

¨entiende la abolición del sistema binario sexo-género, y de sus inscripciones institucionales y administrativas (desde la asignación de sexo in útero o en el momento del nacimiento) como condición de posibilidad de una profunda transformación política que conduzca al reconocimiento de la irreductible multiplicidad viviente y del respeto a su integridad física¨. (Preciado, 2019).

El transfeminismo, en términos sencillos, plantea la importancia y necesidad de luchar, desde los diferentes frentes, ante la corrección y el disciplinamiento, finalmente es una búsqueda por ser, cómo lo decía la activista travesti Lohana Berkins ¨es tiempo de ser, y ser en nuestros propios términos¨. Es decir, posicionarse transfeminista y proponer un lugar de enunciación – en primera persona – tiene que ver con un planteamiento crítico, sí, pero también y más importante, está estrechamente relacionado con la capacidad de alzar la voz y proponer esa condición de ser -estar siendo- en los términos propios que cada persona desarrolle desde su propia subjetividad.

La teoría feminista, los aprendizajes y herramientas, que desde la praxis e involucramiento en los feminismos, ponen en relieve: ¨no hay nada más político que lo privado¨ y a su vez ¨no hay nada más público que la vida privada¨, es decir, nombrarse transfeminista involucra una postura crítica frente a la realidad que desdibuje esos márgenes o fronteras que dividen como se manejan los aspectos entendidos como públicos y privados, no se puede pretender hablar desde planteamientos universales, los feminismos en sí mismos ponen en perspectiva la importancia de situar y llevar a la especificidad lo que acontece.

En ese sentido, desde el campo del arte, es importante tener presente que el arte participa y es parte de lo político, no solo desde una intención ¨representacional¨ sino desde la intervención e involucramiento. La autora y critica holandesa Mieke Bal plantea en su ensayo *Arte para lo Político*, la importancia de tomar una postura política. Denuncia que la falta de esto es, asimismo, una postura política en si misma de la negación. En relación con el arte, explica la diferencia entre la política y lo político, siendo la primera la ¨estructura¨ que resuelve el conflicto, la toma de decisiones, los poderes y lo político como el espacio de contraposición y antagonismo que ocurre en la vida social, y de cómo el arte debe ubicarse en esa segunda categoría. Frente a esto la artista feminista, Judy Chicago propone ¨si bien el arte no puede hacer que el mundo cambie, la educación si puede ser una herramienta¨ y no hablando en un sentido pedagógico guiado desde una instrucción ideológica, pero si desde la generación de espacios de confrontación, toma de consciencia y de reflexión, es decir, el espacio que debe tomar el arte.

Las practicas contemporáneas se encuentran relacionadas con una intención por llevar el arte a estos espacios, donde las personas puedan involucrarse, a través de la utilización de vivencias y de la realidad, invitando a las personas espectadoras a compartir las experiencias vivenciales. Para esto es importante la autorreferencialidad en el arte, donde las personas artistas utilizan como fuente referencial sus propias vivencias, pero no como lo que soporta la obra, sino que la autobiografía viene a tener lugar en (Hernández, 2013) ¨el proceso de narración de esta, el relato de una desfiguración¨.

El paradigma de la posmodernidad y la proliferación identitaria pone en manifiesto lo que Hernández señala, el acto de contar donde se utilizan estrategias narrativas que no partan de lo lineal,

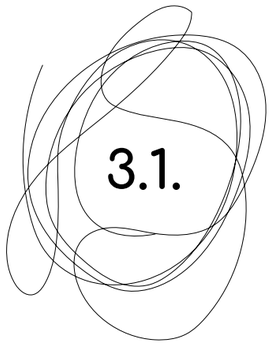
la fragmentación, la deriva, y el empleo de recursos que permitan hablar sobre lo vivido y lo que acontece. En ese sentido, el archivo, la memoria y el diálogo tiene un lugar preponderante, sin embargo, es importante tener presente que estos elementos no siempre corresponden o pertenecen al ámbito de lo tangible, ¨lo vivido¨ puede ser una fuente inagotable de ideas y generador en sí mismo de experiencias.

El archivo y la memoria corresponden a un gesto que busca capturar lo vivido y confrontarse ante la idea del olvido, la no existencia. Desde un planteamiento que relaciona la vida y la muerte y sus constantes interrogantes. Es, por tanto, una captura de la vida en si misma, que pone un acento en los aspectos vivenciados que se escapan de la vista del resto (los recuerdos), el devenir mismo del día a día, desde una relación entre arte y vida. Las obras entonces se encuentran cargadas de un alto componente de subjetividad planteado desde el yo. Donde lo real rompe las fronteras de lo tradicional, a partir de distintos medios como cartas, diarios, relatos, documentos, que cuentan la praxis misma de esa vivencia encarnada, el cuerpo, la voz, la presencia y toda forma de discursividad que plantea una relación u otra forma de acercamiento. Permite problematizar la realidad frente a la ficción, de lo que se parece o no se parece y las formas en que encarnamos y construimos nuestra realidad a partir de las ficciones hegemónicas presentadas como verdades.

Con respecto a la autorreferencialidad el crítico e historiador Hal Foster explica como las personas artistas han utilizado la etnografía como una forma o método de investigación para estudiar una práctica cultural o social, y que permita llegar a la especificidad que se mencionaba anteriormente. El uso de la etnografía en el arte propone un retorno de lo referencial en el arte contemporáneo, que permita indagar o comprender de manera más cercana las diferentes manifestaciones del comportamiento. De esta manera, se puede concebir como una forma violenta y extractiva ante un grupo al que no se pertenece y que, por lo tanto, puede incurrir en sesgos de información que no pueda comprender. Frente a esto, ¿De qué manera se pueden plantear prácticas etnográficas que no reproduzcan dinámicas extractivistas y de despojo frente a las comunidades? ¿Cómo acercarse y generar ese espacio de intercambio? El autor explica que la sobre identificación es reduccionista, y puede caer en auto alteraciones que no mantengan una distancia crítica, en todo caso, lo más importante de ese aspecto sería no tomar una postura extractiva frente a quien o lo que se estudia. La Autoetnografía por su parte, consiste en el mapeo, estudio e involucramiento de la persona investigadora ante una experiencia/vivencia que pase por el cuerpo. Sirviendo como un método investigativo aplicable en el arte que no incurra con los sesgos y alteraciones mencionadas anteriormente.

PARTE III

MARCO METODOLÓGICO



3.1. Propuesta Metodológica.

3.1.1. Principios metodológicos.

Se plantea una estrategia basada en la convergencia de dos metodologías a partir de procesos de autoexploración, autoreflexión y autopercepción. Primeramente, se tomará como referencia la *Investigación Basada en las Artes* (IBA), a partir de lo que propone Fernando Hernández en el artículo *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación* (2008), el cual señala el uso de elementos de las artes visuales, y una intención por abordar un tema desde una perspectiva no explorada o inusual, que toma como punto neurálgico la experiencia y la subjetividad. Asimismo, se pretende apoyar esto desde la metodología autoetnográfica, explicada por Mercedes Blanco en su artículo *Investigación Narrativa y Autoetnografía: Semejanzas y Diferencias* (2017) y *¿Autobiografía o Autoetnografía?* (2010), en los cuales se presenta esta metodología como una forma de estudio, desde la primera persona, que realiza quien investiga acerca de la cultura o grupo identitario al que pertenece y en el cual no se habla del ¨yo¨, sino desde el ¨yo¨. Por tanto, se plantea una metodología que permita más que generar conclusiones y resultados absolutos, abrir espacios para hacer más preguntas y un diálogo en relación con el tema de la investigación. Tomando como referencia lo descrito por Carolyn Ellis, Arthur Bochner (1996) y Laurel Richardson (2003):

“La Autoetnografía es un género de escritura e investigación autobiográfico que [...] conecta lo personal con lo cultural” (Ellis y Bochner, 2003 p. 209). Richardson coincide con Ellis al asegurar: “Las autoetnografías son altamente personalizadas, textos reveladores en los cuales los autores cuentan relatos sobre su propia experiencia vivida, relacionando lo personal con lo cultural” (Richardson, 2003, p. 512).

La primera etapa consiste en un proceso de exploración; en la cual se utilizarán insumos visuales, táctiles y sonoros. Esto es con la intención de establecer puntos de convergencia entre los aspectos tangibles e

intangibles de mi cuerpo e identidad, de los cuales deriven los datos semánticos y sintácticos para la elaboración artística. La segunda etapa corresponde al proceso de conceptualización y producción, para esta se trabajará de manera simbiótica entre el objetivo específico 1.4.2.2 y 1.4.2.3, de manera que la información obtenida pueda ser traducida y conceptualizada en metáforas y símbolos que sean aplicados a partir de técnicas y materialidades definitivas. La tercera etapa consiste en la propuesta de montaje, que tomará como eje conceptual ¨la relación entre lo privado y lo público¨. Para esto se analizaron las posibilidades pragmáticas entre las piezas realizadas y el espacio donde se realizará el evento público, el cual consiste en La Casa de la Cultura del Banco Popular José Figueres Ferrer. Debido a la contingencia por la situación global del Covid-19 y los protocolos de seguridad sanitaria planteados por las instituciones rectoras en materia de salud y cultura, esta etapa del proyecto se presentará en una modalidad proyectual, es decir, se trabajará en todas las partes, sin embargo, el aspecto de presencialidad, montaje y socialización a partir de un evento público no será llevado a cabo. Por lo tanto, se realizará una presentación virtual del proyecto.

La metodología que he planteado no consiste en una fórmula que funcione de manera estricta como una serie de pasos que deben de seguirse para obtener un resultado específico. Es decir, la metodología me funciona como una base para comprender y que -se comprenda- la manera en que se desarrollará la investigación, sin embargo, esta puede modificarse o más bien expandirse en el proceso, no de manera intencional para ampliar porque sí los limites o delimitaciones de esta sino, en función de las necesidades, decisiones o hallazgos que el propio proceso arroje.

3.2. Plan de Actividades.

Objetivo	Etapa	Actividad
1.4.2.1.	**Exploración**	1.4.2.1.1 Serie dibujos de memoria y automáticos a partir de estímulos visuales, sonoros, táctiles y mentales. 1.4.2.1.2 Registro autobiográfico escrito a partir de la técnica de flujo de consciencia: auto-entrevista. 1.4.2.1.3 Mapa organizacional de datos autobiográficos.
1.4.2.2.	**Conceptualización y producción**	1.4.2.2.1 Bocetos bidimensionales y experimentar con la tridimensión. 1.4.2.2.2 Técnicas y materiales, paletas de color, dimensiones, formato y acabados.
1.4.2.3.	**Conceptualización y producción**	1.4.2.3.1 Compra de materiales. 1.4.2.3.2 Proceso constructivo patronaje y molderia, preparación de la tela, trazo, tendido y corte, proceso de tintorería, intervención sobre telas, confección, estructura, acabados finales y ensamble.
1.4.2.4.	**Montaje**	1.4.2.4.1 Estudio del espacio para la creación de una propuesta de montaje y estrategia de distribución: espacio e iluminación.

3.3. Cronograma.

Fase	Objetivo Específico	Actividad	Tiempo Aproximado por actividad (en semanas)																						
			22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45
Exploración	1.4.2.1.	1.4.2.1.1									RECESO INSTITUCIONAL															
		1.4.2.1.2																								
		1.4.2.1.3																								
Conceptualización y producción	1.4.2.2.	1.4.2.2.1																								
		1.4.2.2.2																								
Conceptualización y producción	1.4.2.3.	1.4.2.3.1																								
		1.4.2.3.2																								
Montaje	1.4.2.4.	1.4.2.4.1																								

PARTE IV

DESARROLLO Y RESULTADOS

4.1. Bitácora según plan de actividades.

En el siguiente apartado se puede acceder a la bitácora que se desarrolló como parte del plan de actividades para lo concreción de la propuesta final. En ese sentido, aquí se puede observar cómo los diferentes procesos, ahora en un sentido más práctico, se van resolviendo de acuerdo con las actividades propuestas. Es importante resaltar que las mismas están orientadas en relación con los objetivos 1.4.2.1., 1.4.2.2, 1.4.2.3 que responden a las fases de: exploración y conceptualización y producción. Lo que procede al objetivo 1.4.2.4 que refiere a la etapa de montaje, se puede observar en el punto 4.2 y 4.3.

De acuerdo con el cronograma adjunto en el punto 3.3. algunas de las actividades que corresponden a los objetivos 1.4.2.1 y 1.4.2.2 se fueron realizando en paralelo, esto porque los mismos procesos exploratorios fueron arrojando resultados que permitían ir avanzando en aspectos de la segunda etapa, de esta manera, se operativizaba el trabajo agilizando procesos de la conceptualización que servirían posteriormente para la parte de producción.

Las actividades descritas, fueron planteadas de manera que los procesos no se vieran condicionados a obtener un resultado específico, es decir, las mismas permitieron desarrollar y alcanzar los objetivos planteados, pero la intención de estas no era fijar una forma de trabajo secuencial, sino permitir un proceso más abierto en el que los mismos procesos, y según las necesidades que fueran surgiendo, devinieran en un proceso progresivo y dinámico.

Ya que la propuesta final corresponde a diferentes piezas que se trabajaron una a una por secciones de tiempo, en algunos casos intercaladas y en otros de manera independiente. La sección que corresponde al objetivo 1.4.2.3 se encuentra subdividida por cada serie realizada.

4.1.1. Etapa 1: Exploración.

4.1.1.1. Dibujos de memoria y automáticos a partir de estímulos visuales, sonoros, táctiles y mentales.

En esta primera actividad, llevé a cabo una serie de ejercicios en los que utilicé distintas técnicas y medios, junto al automatismo psíquico puro. Durante los mismos ejecuté una serie de acciones que me permitieran, por medio del estímulo de los sentidos, activar y conectar con mi cuerpo. Acciones realizadas: lectura de escritos personales, hablar a solas en voz alta, tocar mi cuerpo y observarlo, cerrar los ojos, hacer ruidos con la voz, susurrar, caminar dentro y fuera de mi casa, movimientos corporales, escucha de entrevistas, audios y el entorno, verme al espejo y escucharme.

4.1.1.2. Ejercicio 1.

El primer ejercicio consistió en una serie de 84 dibujos en papel Bristol y Fabriano tamaño carta y con carboncillo en barra. Trabajé sin mirar el papel al momento de dibujar. En algunos dibujos puedo percibir una ligera semi-figuración, esos dibujos corresponden a los primeros con los que inicié el ejercicio, posteriormente a como fui avanzando los dibujos se volcaron a lo abstracto mayoritariamente. Otros de los dibujos resultantes consisten en escrituras que en mayor o menor medida son reconocibles, se pueden leer palabras completas como mi nombre, el pronombre ella, conjuntos de letras que responden al femenino como universal y alusiones al cuerpo y la pertenencia. Entre los dibujos abstractos algunos corresponden a líneas y manchas, y otros a figuras alargadas con mayor o menor medida. Analizando el ejercicio en perspectiva con todos los dibujos, pienso en que el abandono de la figuración en los dibujos se fue dando en la medida en que entré en mayor conexión con mi cuerpo y consigo misma. Las figuras que se alargan reducen, ensanchan y adelgazan me recuerdan a un sueño recurrente que tengo desde pequeña, puedo recordar de manera muy difusa las formas en el sueño, sin embargo, si recuerdo las sensaciones que me producen y se parece mucho a estos resultados en cuanto a ese sentimiento abstracto. Las formas que van y vienen, para mí se asemejan a como es el cuerpo y la identidad, para mi es un proceso abierto, que no es lineal y se entrecruza todo el tiempo, enredándose y entrelazándose hasta soltarse y moverse en otra dirección. Claudia Rodríguez en su poema Enferma del Alma dice ¨murieron sin haber escrito ni una carta de amor¨, y el poder manifestar lo que nosotras las personas trans* pensamos es una forma de subversión frente a la censura que nuestra voz ha tenido históricamente.

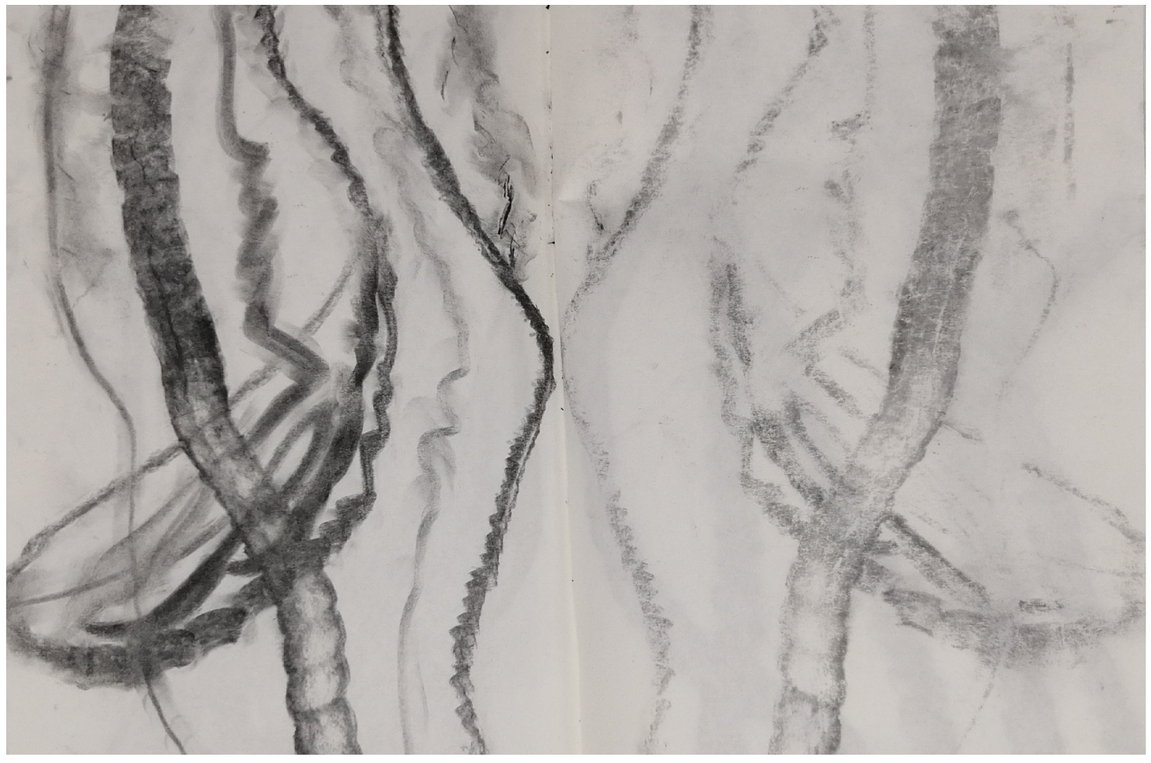


Fig 14. Dibujo automático. Carboncillo sobre papel.



* La serie completa puede observarse en el siguiente enlace: https://drive.google.com/drive

Fig 15. Dibujos automáticos. Carboncillo sobre papel.

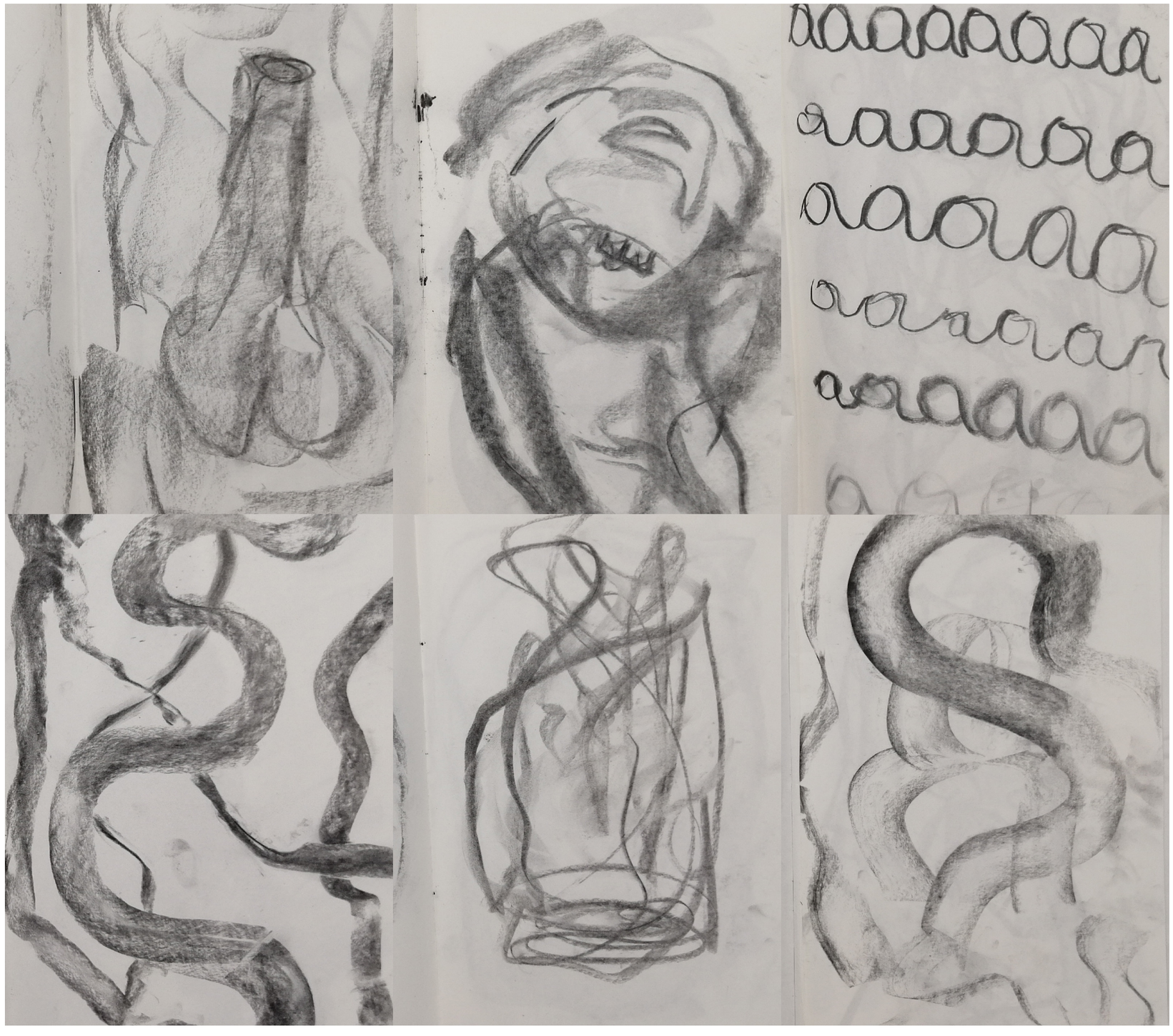


Fig 16. Dibujos automáticos. Carboncillo sobre papel.

4.1.1.3. Ejercicio 2.

En el segundo ejercicio mezclé diferentes técnicas textiles y materiales: bordado a máquina, fieltrado con mi cabello, teñido con té, manchado con acrílico, batik con cera de soya. Primeramente, intenté pasar algunas de las palabras que había escrito a tela y utilizando la máquina de coser industrial plana. A diferencia de las máquinas domésticas, la velocidad es elevada y el trayecto que hace la aguja al mover la tela es lineal, por tanto, se asemeja a realizar dibujos automáticos con papel y lápiz. Utilizar la máquina de coser para mi tiene dos sentidos, lo primero, es la relación estrecha de 10 años de estar muy presente en mi cotidianidad, así como el anhelo que siempre tuve de coser junto a mi abuela. También, creo que es una forma en la que se puede conectar con el cuerpo, como con los dibujos anteriores, pero estimulando otras partes de este. En ese sentido, la atención está en el movimiento que hago con mis manos y el tacto con la tela, y además en mis piernas que son las que dirigen la velocidad con la que la máquina ejecute las puntadas.

También, realicé retratos observándome en un espejo que coloqué frente a la máquina de coser, mayoritariamente capturando de manera muy gestual algunos rasgos de mi rostro, en los últimos años mi apariencia externa, en especial mi rostro, lo he cambiado, ya no tengo un bigote y barba, que sin que para mi signifiquen específicamente un signo de masculinidad, si fueron únicamente algo que utilizaba con una forma de tomar cierta distancia con la feminidad que mi gestualidad e identidad en si misma emanaba, como una forma de supervivencia.

En los otros ejercicios que incluyen ejercicios con mi propio cabello y manchas principalmente utilizando un tinte natural y otro sintético me interesa esa contraposición entre dos materiales que en teoría son opuestos, uno que proviene de lo ¨natural¨ y el otro que responde a una ¨artificialidad. Finalmente, los ejercicios realizados en Batik me hicieron pensar que esa no era la ruta en la que quería dirigir el proyecto en cuanto a aspectos de técnica, debido a que el proceso requiere de ciertos procedimientos que interrumpen el trabajo más intuitivo y de descarga de subjetividad.

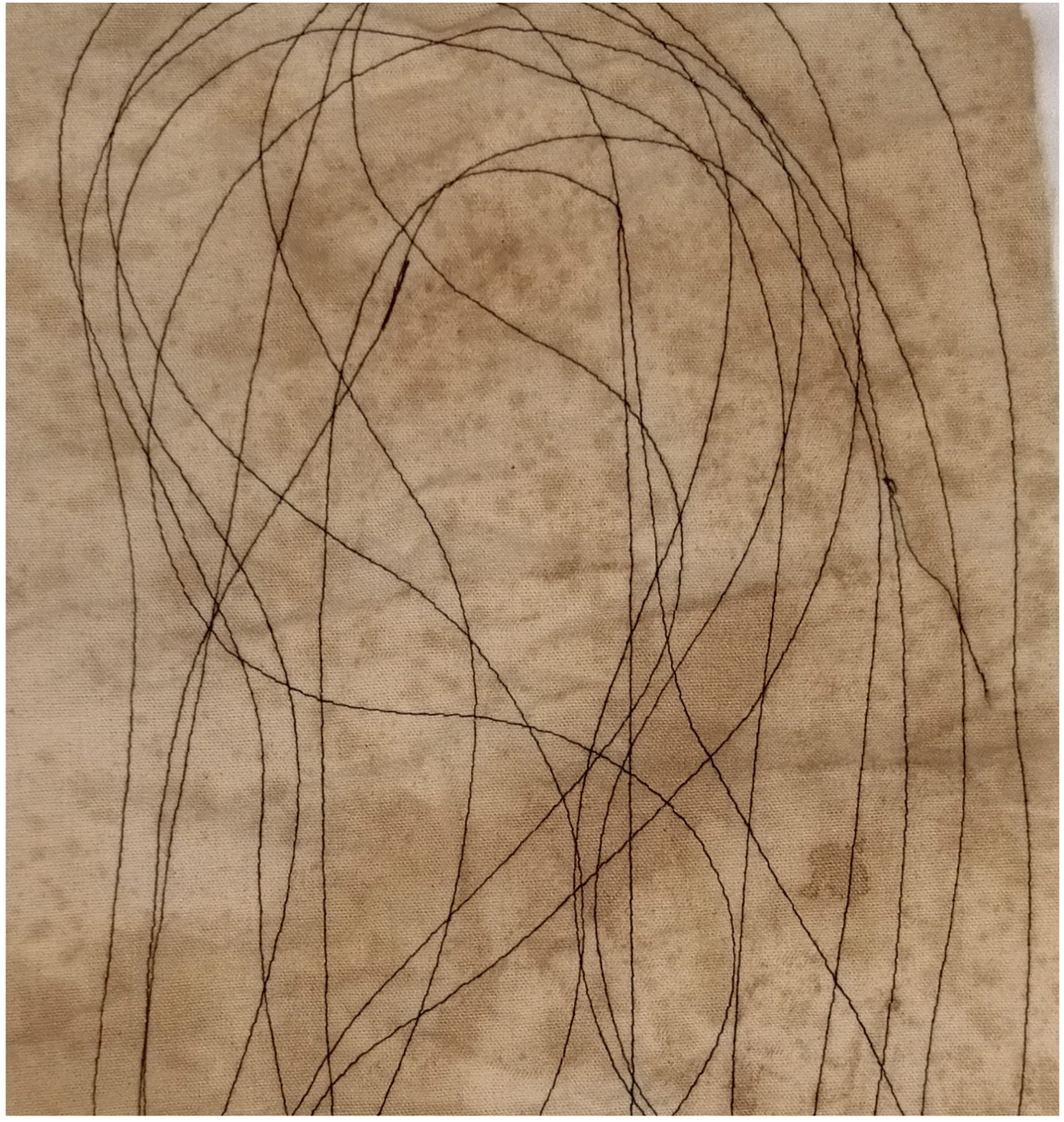


Fig 17. Tela teñida con té y bordado a máquina.

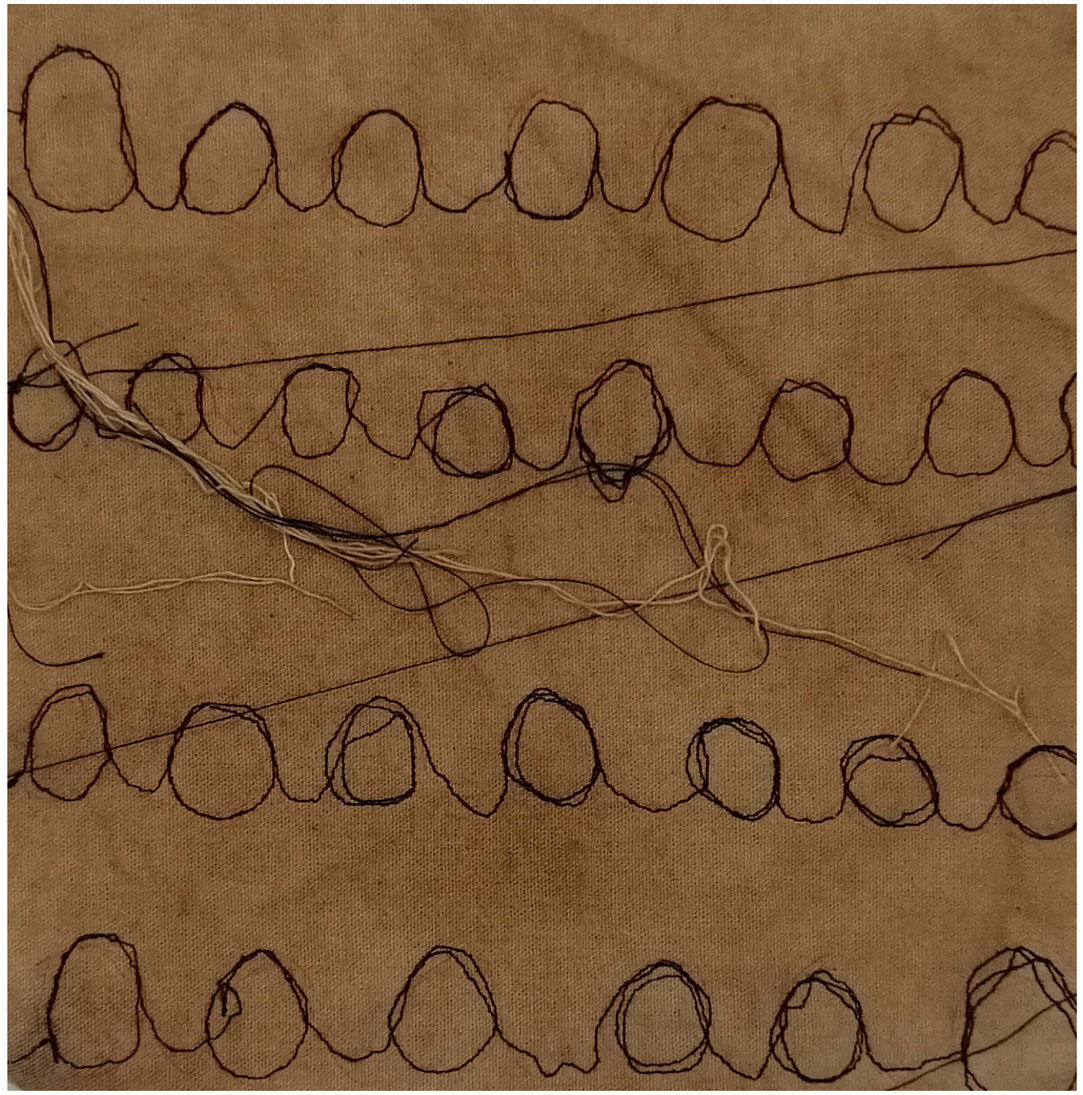


Fig 18. Escritura a máquina.

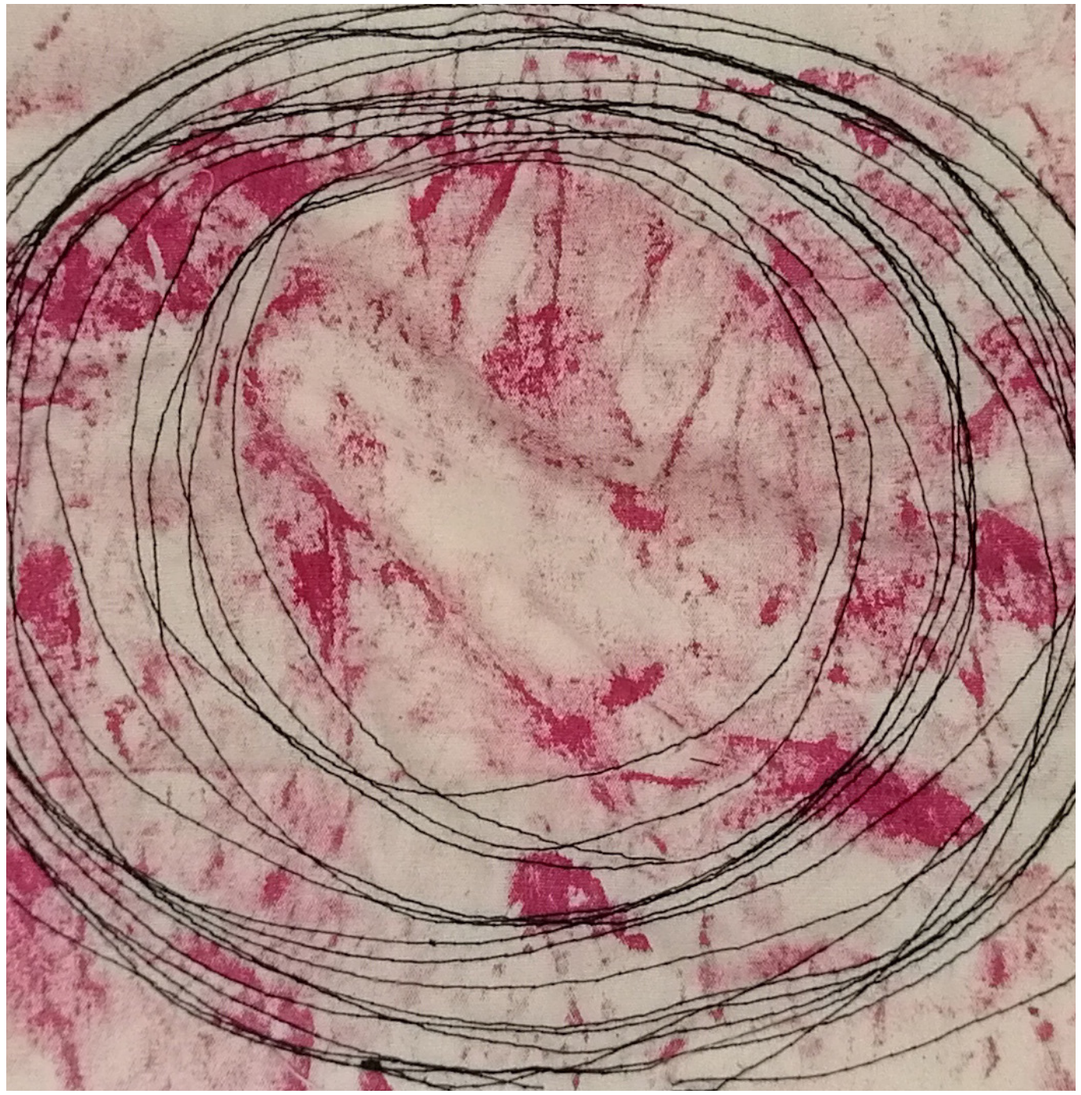


Fig 19. Bordado y manchado.



Fig 20. Bordado a máquina.



Fig 21. Fieltrado de cabello.

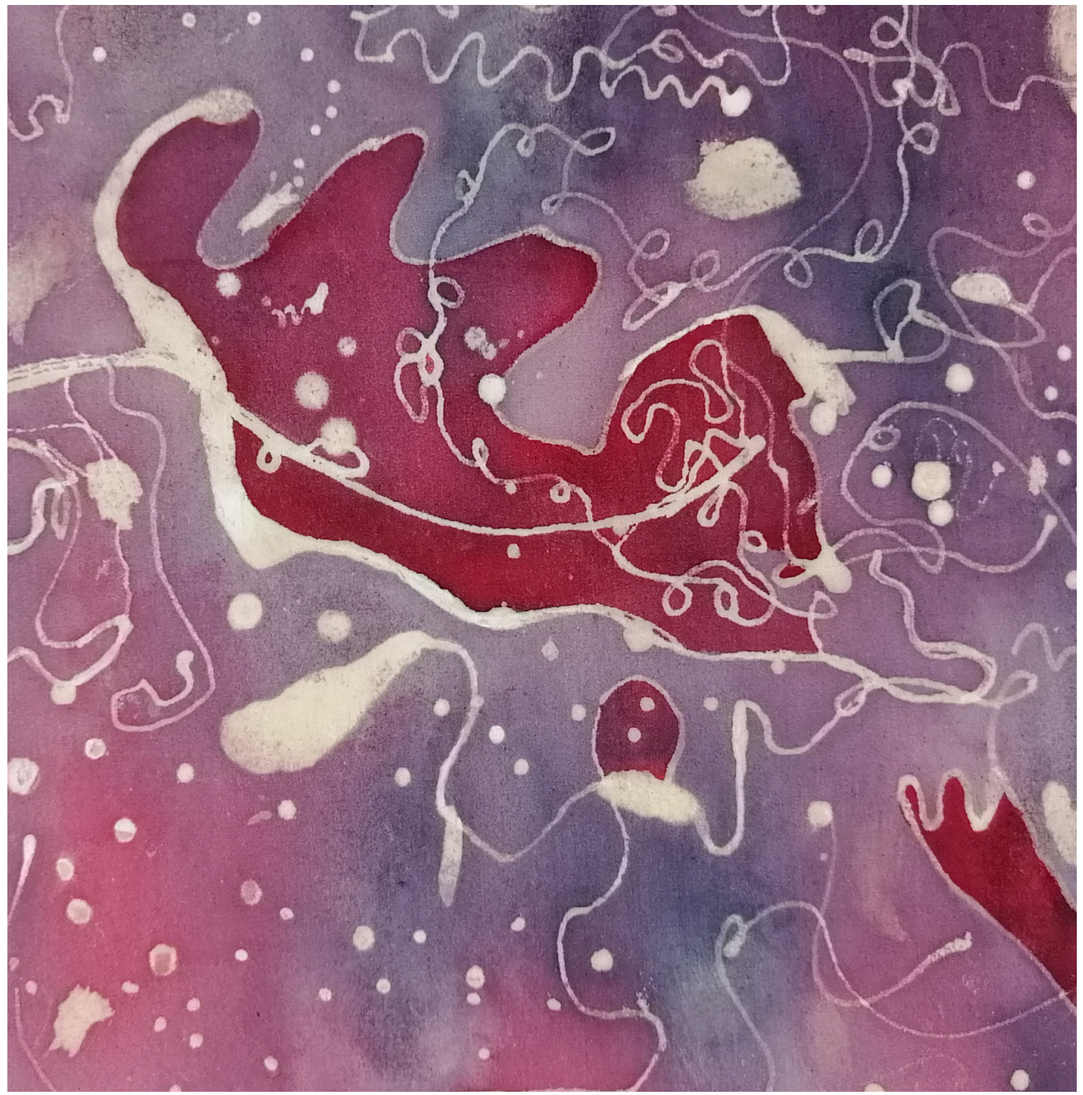


Fig 22. Batik y acrílico.

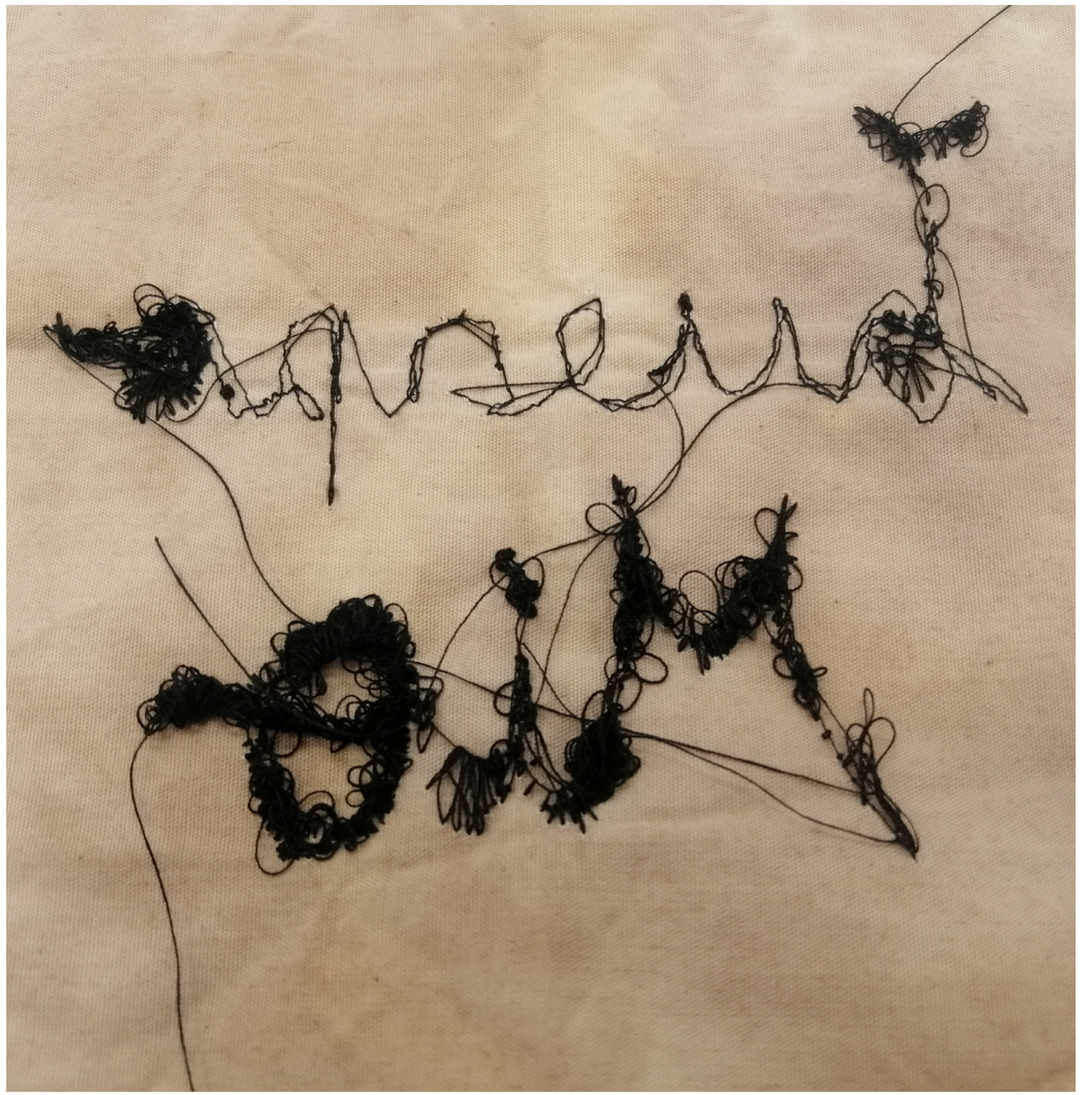


Fig 23. Bordado a máquina.



Fig 24. Bordado a máquina.

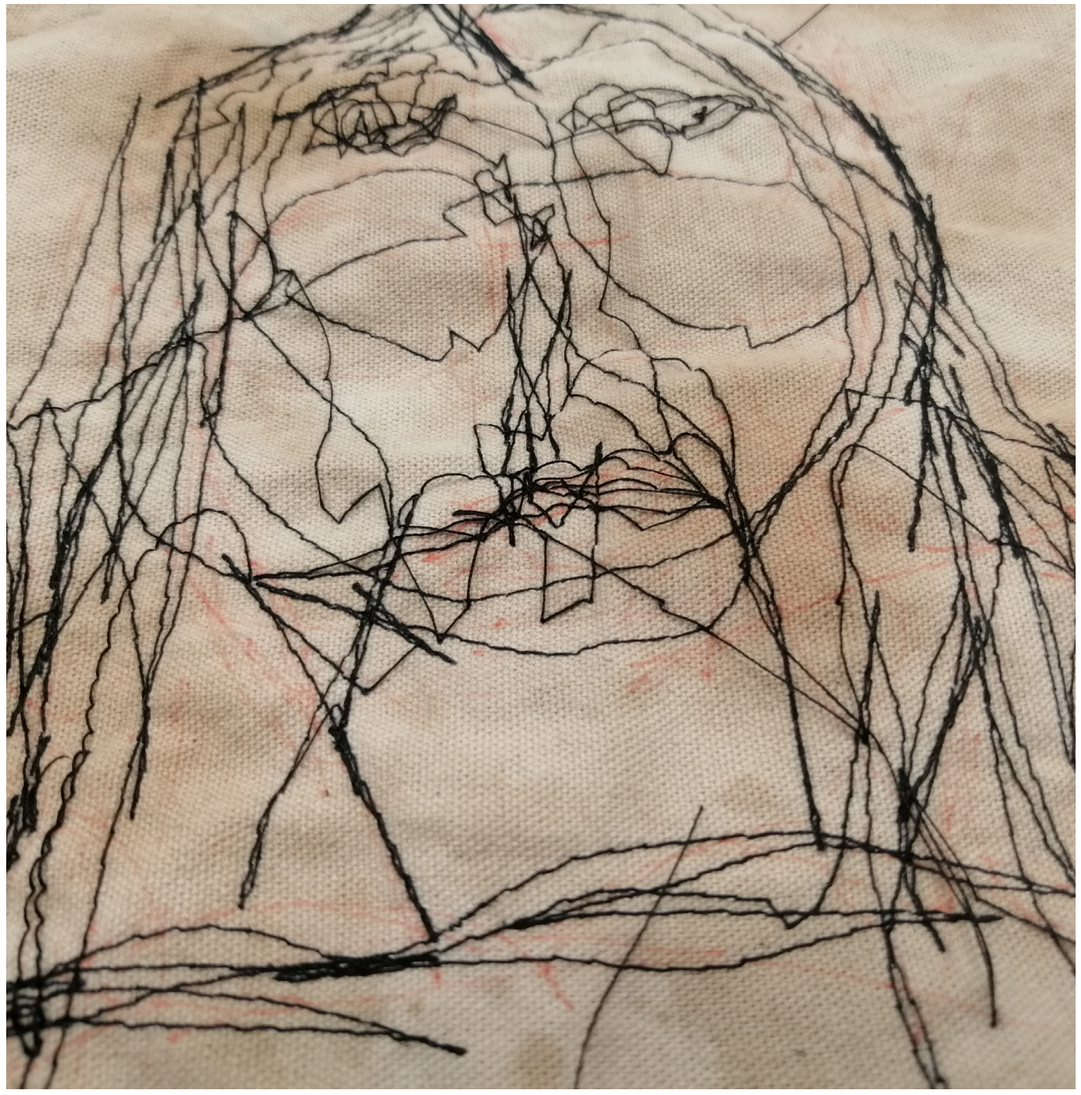


Fig 25. Bordado a máquina.

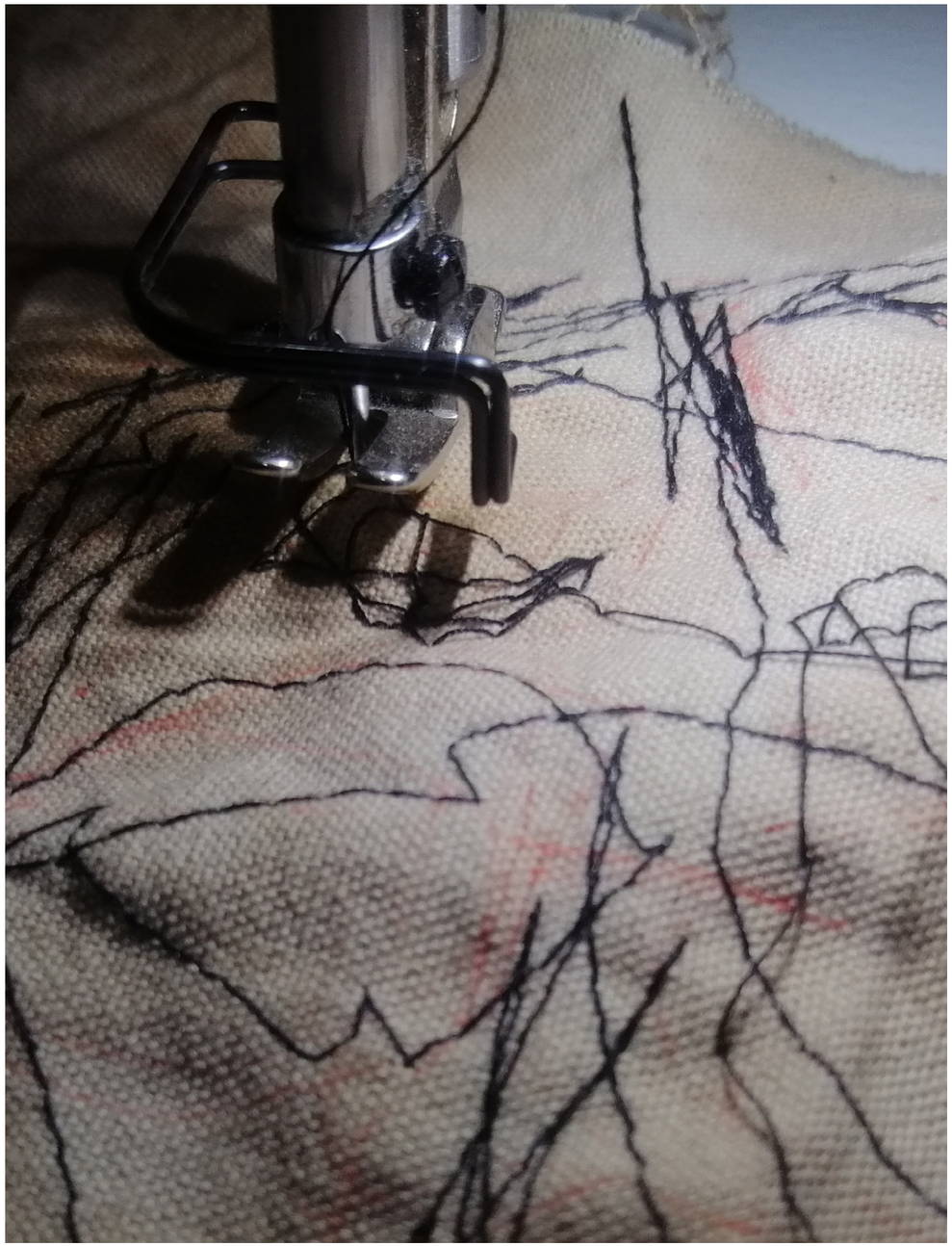


Fig 26. Bordado a máquina.



Fig 27. Bordado a máquina.

4.1.1.4. Ejercicio 3.

El tercer ejercicio que realicé como parte de mi exploración preliminar, consistió en teñir y manchar telas de algodón de aproximadamente 150 cm x 75 cm. El poder hacer esto en mi casa significa un reto de espacialidad, ya que el espacio se reduce todo el tiempo y queda poco margen para moverse. Un poco eso es lo que pensaba cuando estaba haciendo este ejercicio, llenando mis manos de té para compartirlas entre la tela, sin tomar ninguna decisión específica de a donde iría la mancha y con la única intención de conectar con el material textil, entrar en diálogo y que este junto a mis manos y el sentido de lo háptico me dijeran que hacer y cómo tratarnos. Inicialmente teñí la tela ligeramente en poco té, para luego mancharla directamente con el té y mis manos, posteriormente utilicé las bolsas de té y los restos que contiene. Finalmente, sujeté la tela y la retorcí estando colgada de un cordón.

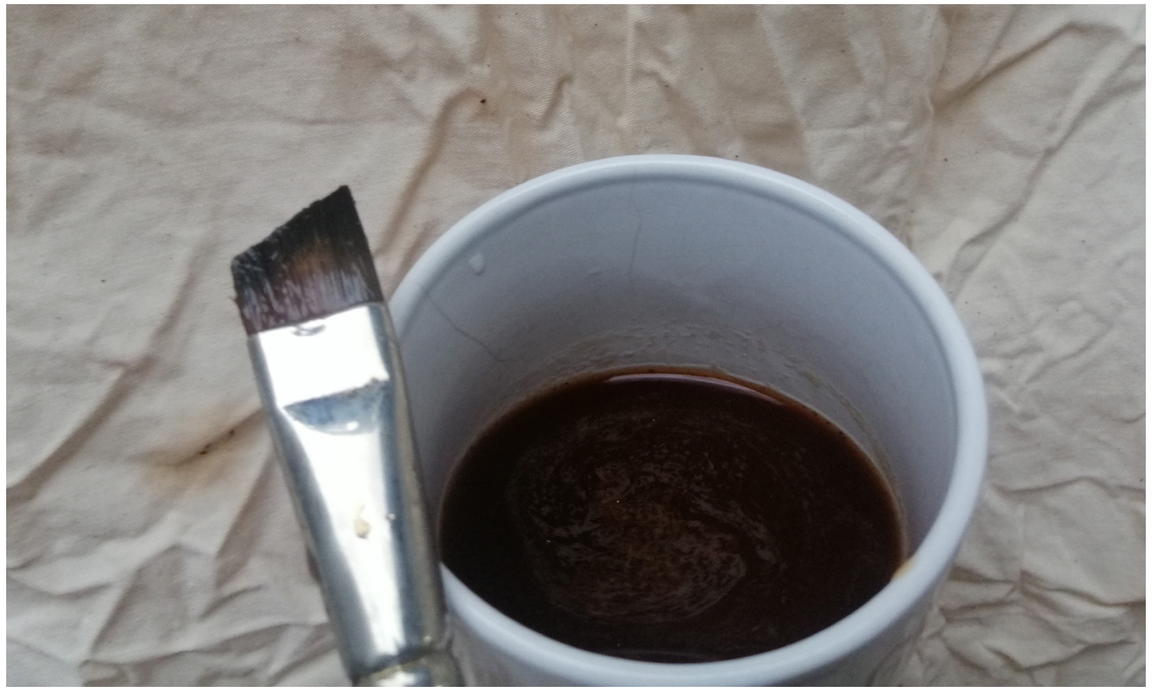


Fig 28. Tinte de té.



Fig 29. Tinte de té.



Fig 30. Tinte de té.

4.1.2. Registro autobiográfico escrito a partir de la técnica de flujo de consciencia: auto-entrevista.

Para esta actividad tomé como punto de partida la entrevista autoetnográfica. Lo cual consiste en un método de recopilación de datos en el que la persona que hace las preguntas es la misma que las contesta y sistematiza, según (Blanco, M, 2011) ¨La autoetnografía se basa, entre otras plataformas, en la perspectiva epistemológica que sostiene que una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que vive la persona en cuestión, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia¨.

Utilicé como guion los cuatro ejes temáticos de mi marco teórico-conceptual. Por lo tanto, las preguntas se van distribuyendo por cada apartado en relación con los 4 ejes. Para esto utilicé mi voz y un sistema de reconocimiento de esta, que registró lo que yo dijera, a partir del flujo de consciencia a forma de conversación con si misma. Fueron 11 preguntas las que detonaron el diálogo que establecí durante la entrevista.

4.1.2.1. Entrevista Autoetnográfica.

Itinerario Trans*: una aproximación autobiográfica desde la escultura blanda al cuerpo y la identidad trans* como un ejercicio de politización de lo privado.

Por: Emma Segura Calderón.

4 ejes temáticos que corresponden al marco teórico-conceptual.

Total de preguntas: 11 preguntas.

4.1.2.1.1. La politización de lo privado: la importancia de enunciar en primera persona.

4.1.2.1.1.1. ¿Qué es el cuerpo?

Al momento de pensar en el cuerpo me es imposible dar una definición absoluta de que es el cuerpo. Las primeras imágenes que se vienen a mi cabeza tienen que ver como con algo plural y diverso, imagino muchos cuerpos, más que un cuerpo. Creo que de esa manera empiezo a construir una noción de que seria el cuerpo -desde la pluralidad-. Si continúo pensando en el cuerpo y tratando de dar una definición posible, creo que hay una parte de mi que piensa en la ¨biología¨ y en lo que podemos percibir a través de los ojos. Es decir, lo primero que observo al mirar en este momento son mis manos y mis brazos, las características de esas partes de mi cuerpo, los tonos de mi piel, el vello que me cubre y la ausencia de este. Las manchas y cicatrices, las texturas. Por otra parte, pienso en que también es mi cuerpo, lo que estoy sintiendo en este momento y que no es perceptible visualmente. Inclusive lo que siento al momento de contestar esta pregunta. Es decir, los pensamientos que pueden ser muy subjetivos o tratar de acercarse a cierta racionalidad, ser más objetiva. También, creo que forman parte de lo que es el cuerpo.

El cuerpo para mi no es un envase que contenga otra cosa más, para mi el cuerpo es el todo, ¿Quién soy? Incluyendo lo que pienso y siento desde toda la extensión de mis sentidos. Desde mi subjetividad, mas irracional. Desde una perspectiva más racional también creo que no es posible separar eso. Ciertamente hay estudios científicos que parten de la biología desde un lugar muy clasificador en el que podría empezar a decir que el cuerpo, refiriéndome al mío, como humana en sí es de mamífera. Y desde otro punto de partida, creo que también es importante pensar en el cuerpo en relación con el contexto, los espacios que habitamos y como esto, de distintas maneras, incide en esa relación y construcción de nuestro propio cuerpo. El cuerpo

para mí es la complejidad que puede significar el habitar un espacio o el lugar en el mundo, desde donde nos situamos. Situarse frente a la realidad y la ficción que construimos, en la que nos incorporamos dentro de un marco de realidad para, asimismo, enunciar desde el cuerpo.

El cuerpo es también un espacio o lugar de enunciación que puede estar relacionado o visto desde lo externo y que ciertamente esté ligado a lo interno del propio cuerpo. Una relación entre lo intangible y lo tangible. En ese sentido, el cuerpo es también una forma de posicionarse frente a otra realidad, y asumir que lugar quiero tomar frente a ella. Cuerpo son mis manos, cuerpo es mi cabello, cuerpo son mis piernas, mi nariz y mis dedos. Cuerpo son mis ojos y mi boca, cuerpo son mis labios y orejas. Cuerpo es mi estomago en mi interior y la sangre que me recorre, es lo que pienso ahora, pero también lo que pensé antes. Cuerpo es lo que siento y lo que sentí ayer. También mi cuerpo será lo que venga mañana, que yo decida. Mi cuerpo es una consecuencia de mi devenir.

4.1.2.1.1.2. ¿Cómo entiendo mi cuerpo en relación con el género?

Al pensar en el cuerpo desde el género, creo que para mí es muy difícil desligar el cuerpo en relación con el comportamiento y el comportamiento en relación con el entorno. Yo creo que esas 3 variables están absolutamente conectadas. El género es una ficción de la carne, manifestado desde lo social, en la que el entorno tiene un lugar muy importante. El entorno condiciona de alguna manera nuestra realidad, y por lo tanto, la manera en el género se constituye y toma lugar en nuestra vida.

En el caso personal, yo creo que mi noción de género se construyó desde un lugar de anulación de ese componente, yo posteriormente entendí lo que era el género e hice una reflexión alrededor de eso. En ese sentido, creo que mi relación entre el cuerpo y el género esta atravesada por mi infancia. Y, por tanto, lo que construí sobre que era o no mi lugar en el mundo, ¿cuál era el lugar que yo debía habitar? Como yo lo habitaba y de qué manera me enunciaba y era leída frente al resto.

Precisamente porque el entorno tiene un lugar neurálgico en la manera en la que se construye la noción de género. Ya que somos seres sociales y estamos también condicionadas por la forma en que este entorno produce ficciones y realidades que conforman estructuras sociales. Sin embargo, creo que precisamente ese sostener ficciones y estructuras sociales hace que la relación entre cuerpo y género sea para mi o haya sido desde un lugar en el que al pensar en el género hay una relación inmediata con la restricción, con las formas de condicionamiento y medición del cuerpo. De higienizar y restringir la corporalidad y así normativizarla. Una puesta en escena de opresión del cuerpo dentro de ciertos estatutos que están ligados a un disciplinamiento. Para mí el género es como una jaula, que sostiene los cuerpos dentro de un cuerpo social.

Mi noción sobre el género no ha sucedido por generación espontánea o por leer un libro que explique que es el género. Ciertamente, en el momento en el que yo nací, me asignaron un sexo a partir de lo que observaron entre mis piernas y, por tanto, fui sometida a cumplir con los condicionamientos, la jaula, que implica la masculinidad. Sin embargo, yo creo que una constante en mi devenir es la negación de habitar ese espacio. Porque me identificaba con lo femenino. Me identificaba con las personas que estaban mas cercanas a mí, condicionadas a su vez a encarnar la feminidad, mi madre, mi abuela y mis hermanas. Inclusive mis amigas, por tanto, a pesar de no estar consciente de que eso tenía que ver o no con el género. Ahora puedo mirar en retrospectiva y pensar que la relación de mi cuerpo con el género tiene que ver con ese habitar la feminidad y construir desde ahí mi relación conmigo misma y mi forma de pensar mi cuerpo.

4.1.2.1.1.3. ¿De qué manera el cuerpo y la identidad se relacionan y como lo percibo?

El habitar la feminidad para mí está absolutamente relacionada con como se construye una noción de identidad. Si el cuerpo es también lo que se siente, percibe y piensa, sería incongruente desligar la identidad del cuerpo. Para mí el cuerpo y la identidad son dos entes que se alimentan el uno al otro o que se contienen a si mismos, dentro de sí. Si yo tuviera que identificarme de alguna manera pensaría que el mismo hecho de tener que inscribirme o no dentro de una forma categorizadora constituye de alguna manera una violencia. Porque quien se enuncia desde la normatividad probablemente no tenga que dar ninguna explicación, ya que se asume como lo que es y debe ser frente al resto.

Enuncio desde un lugar identitario que tiene que ver con lo trans*, con la disidencia sexo-género. Desde una construcción de la feminidad como mujer trans. Y desde un lugar de enunciación político y crítico con mi realidad, mi entorno y el lugar que habito. Como una feminidad travesti desde la reivindicación que las compañeras travestis en el sur han hecho, desde una perspectiva crítica frente a la Colonialidad y el sistema sexo-género binario.

La palabra travesti ha sido utilizada como una forma de insulto y utilizarla en lo político significa una forma de apropiarse del insulto y de resistirse frente a un condicionamiento colonial y médico que busca clasificar y nombrar nuestras vidas, desde una lectura externa que hacen de nosotras. Dicho esto, creo que la identidad y el cuerpo es -un algo- que es está en constante movimiento y cambio, dinámicos y cargados de un componente que no refiere a lo lineal, sino que tiene que ver con la capacidad de ir y volver. De construirse y deconstruirse, tomar un camino y salirse para empezar por otro en el momento en que así yo lo decida.

4.1.2.1.1.4. ¿Qué es la agencia y la autonomía en la construcción del cuerpo y la identidad?

El sentido de agencia y autonomía es importante situarlo dentro del entendimiento de que estoy/estamos condicionadas también por una realidad. Sin embargo, ¿Es posible hacer una lectura de esa realidad y asumirla desde un lugar crítico y consecuente, que implique el hacerse cargo? Tomar decisiones frente a la realidad a pesar de las circunstancias en las que se viva, desde allí creo que se puede partir también para pensar en la supervivencia, que ha implicado para mí el construir mi noción de cuerpo e identidad, ya que creo hay allí una relación que pasa por la agencia y la autonomía, pero también por la supervivencia y lo que ha atravesado mi cuerpo.

Cuando pienso en que atraviesa el cuerpo, no puedo dejar de pensar en como se construye el cuerpo y la identidad. Creo que la agencia y la autonomía están presentes porque en algún momento al tener yo contacto con ciertas experiencias de vida, pude reconocer como mi manera de habitar el mundo no se parecía a lo que yo había visto y lo que me habían contado que tenía que ser. Ver eso encendió en mi una una chispa por querer enunciar mi realidad a pesar de que iba en contra de todo lo que me estaban diciendo que era permitido.

4.1.2.1.1.5. ¿Cómo he construido mi noción de identidad a partir de las experiencias vividas en el cuerpo?

Cuando yo estaba muy pequeña podía identificar en mi ciertos comportamientos y pensamientos que no se alineaban a lo que se suponía que yo tenia que responder y por tanto obedecer. Además, yo era capaz de percibir el trato que yo recibía, y como este tampoco se alineaba a mi propia configuración de mi misma, es decir, cuando yo estaba pequeña de alguna manera pensaba que las personas se habían equivocado en mi trato, al momento de nombrarme un niño

frente al resto y como eso definía como debía ser mi comportamiento, que cosas podía o no hacer. También creía que en algún punto eso iba a resolverse, porque yo no podía entender que era lo que pasaba, sin embargo, algo me hacia pensar en que en algún momento se iban a dar cuenta del error que habían cometido, que yo era una niña y entonces, lo iban a corregir. Porque yo nunca pensé que hubiese algo mal en mí, lo que yo creía era que el error estaba en quien me percibía de manera errónea. Por supuesto que yo ahora puedo ponerlo en estas palabras porque he reflexionado y visto hacía atrás sobre como era mi comportamiento, y sobre cómo me hacían sentir las situaciones.

Así construí desde el silencio con el resto, pero desde una noción de intimidad conmigo misma un sentido de identidad que partía de la construcción que yo estaba haciendo, y que estoy todo el tiempo haciendo, de lo femenino, que era con lo que yo ya desde niña me podía identificar. Posteriormente, pude darme cuenta de que estaba habitando un lugar que no era permitido, es verdad que por muchos años no fue problemático porque como infante había ciertos ¨permisos¨ sobre el movimiento que podía tener por fuera de los parámetros hetero-cisnormativos. Ya que lo que se podría pensar es que era algo pasajero y que en algún momento la corrección sería aplicada en caso de ser necesario. En contraposición a lo que yo pensaba, que lo que se remediaría sería la equivocación que habían tenido a la hora de nombrarme, ya que en mí no había nada equivocado.

Creo que luego de tener un entendimiento sobre cómo funcionaba eso, empecé a habitar el miedo. Lo habité por muchos años y aun sigo habitándolo en ciertos escenarios, circunstancias y personas. Si bien yo siempre estuve segura de como me identificaba o como no me identificaba, cuando fui creciendo, ese permiso que había de habitar espacios por fuera de la masculinidad se fue reduciendo ya que tenía que irme alineando a lo que significaría ser -un hombre- que era lo que se esperaba de mí. Durante mi infancia y adolescencia yo puedo pensar en que habitaba una feminidad construida a partir de mi realidad inmediata y en ese sentido, pienso en mi infancia y adolescencia, desde ese lugar de enunciación como niña, más que pensarme como una mujer.

Con el pasar de los años y a como fue creciendo mi entorno, se me empezó a reprimir de manera más contundente, mi expresión y mi modo de comportarme y enunciar, desde la vestimenta y el lenguaje principalmente, así cuando cumplí 18 años empecé a masculinizar mi apariencia, lo cual se extendió por aproximadamente 5 años, ya que fue una decisión que tenía implicaciones en la supervivencia y la forma de resistir frente a mi realidad. Eso resultó muy confuso, porque durante mi niñez y adolescencia siempre pensé desde lo femenino y según yo tenía una expresión muy -neutra-. Entonces verdaderamente yo nunca había habitado la masculinidad. Además, de que no había tenido que hacerlo, porque no era una demanda, es decir, algunas infancias pueden habitar por fuera de ciertos parámetros, sin que esto signifique que el condicionamiento del género y la normativización del cuerpo no se dé desde el nacimiento, pero si es verdad que ese condicionamiento puede darse en mayor o menor medida.

Al entrar a la edad adulta eso empezaba a resultar peligroso para el resto. El habitar lo femenino ya no era una posibilidad, a pesar de que siempre la había habitado, estaba, por lo tanto, profundamente atravesada por la feminidad que había construido durante toda mi vida. Así decidí que dejaría que mi bigote y barba crecieran, y así pasar desapercibida, -como un peligro- y de una situación que me ponía en peligro –mostrar feminidad-. Así ya no iba a tener que enfrentarme a las consecuencias de no incorporarme al mandato hetero-cisnormativo.

Para ese momento, mi autopercepción, podría entenderse desde una transgenerización hacía lo masculino, al pasar de habitar e identificarme con mi auto construcción de lo femenino, desde mi

propia concepción y en los términos que había designado, por lo tanto, abandonar ese lugar era una forma de transmasculinización. Algo completamente ajeno a mi realidad, de alguna manera me sentía como un hombre trans, con toda la complejidad que eso implica y representa.

Posterior a esos 5 años, la masculinidad era un espacio que ya no podía más habitar, era imposible de sostener, porque además, me había dado cuenta que las violencias que recibía, si bien no eran las mismas que antes, poco o nada habían cambiado, por lo que entendí que haber hecho eso me había salvado de cierta manera y permitido el acceso a ciertos espacios y experiencias, pero también me había producido daño, al negar una parte de mí, no por esencia (ya que es una ficción más de la carne) sino por auto construcción. Era eso lo que yo conocía de mí, y, por lo tanto, entendí que la masculinidad finalmente había sido una estrategia de supervivencia. Así desistí y de manera procesual he permitido a mi cuerpo y e identidad alinearse a la propia percepción que tengo de lo femenino y de mi misma. Nuevamente, desde un lugar crítico, ciertamente, desde el lugar de enunciación que asumo mi feminidad. Pasando por preguntarme ¿Qué entendía yo por feminidad? Por tanto, un lugar de aprendizaje, ¿Qué significaba para mi haber sido una niña? ¿Era ahora una mujer?

Asumirme como una mujer trans me producía ruido, ya que tenía construida una perspectiva critica frente a las categorías dicotómicas del género y su binarismo, y, por tanto, no quería o pensaba que de alguna manera enunciarme así era sostener una binariedad. Además, porque era ajeno para mí, ya que yo me había asumido desde pequeña como una niña y una mujer, pero no como una mujer trans*. Sin embargo, me di cuenta y entendí que lo binario seria precisamente lo que la cis-heteronormatividad sostiene, y es precisamente la relación estricta entre los órganos externos, el sexo asignado al nacer y, por tanto, el género y la identidad. Y entonces anunciarme mujer trans no es sostener un orden dicotómico hombre-mujer, sino precisamente es romper con eso, desde un sentido de agencia y autonomía, apropiarme de lo femenino y el ser mujer desde el lugar que yo había construido y mantengo en constante cuestionamiento. Asimismo, desde un lugar de reivindicación y resistencia política, que no solamente engloba un sentido individual, sino que pasa también por pensarse en colectivo, por tanto, entendí que las personas debemos tener autonomía para nombrarnos desde el lugar que nuestro deseo produzca, así que bien, me nombro así desde un lugar critico y político.

Cuando mencioné que me enunciaba niña y mujer a lo que hacía referencia era al lugar de enunciación que desde un sentido muy personal en mi infancia yo había construido y era con lo que me identificaba, a partir, de la relación con quienes me rodeaba y el haberme negado a habitar la masculinidad. Sin embargo, nunca lo hice de forma directa, en especial y en un sentido que parta del lenguaje, al enunciarme con mis parientes. Que es algo que aun construyo y, por tanto, lo que decía, tenía que ver más con como yo me sentía y que ahora lo puedo decir así. En mi mente yo solamente pensaba que no se habían dado cuenta de que yo no era un niño, que se enterarían y listo. Por supuesto no sucedió, yo me pensaba niña y mujer sin verbalizarlo, a pesar de identificarme de esa manera. Esa identificación era dada a partir de lo que yo conocía y entendía sobre lo que podía ser o no -ser mujer-.

Es importante dejar presente que mi relación con el cuerpo y la identidad y por lo tanto, mi percepción y entendimiento de lo trans* no está relacionado con las experiencias de violencia como un elemento conformador de lo trans*, es decir, para mi lo trans* no es equivalente a lo que se podría entender desde una connotación negativa. Y digo negativa y trato de salirme de esa palabra porque yo creo que, además, deja por fuera aspectos contextuales y estructurales, que no son en sí negativos o no, sino situaciones de violencia explicita contra nuestros cuerpos.

4.1.2.1.2. La escultura blanda como extensión del cuerpo.

4.1.2.1.2.1. ¿Qué es una escultura blanda?

Me interesa trabajar desde la escultura blanda porque me permite deconstruir, desde la idea de la escultura tradicional, que ha sido trabajada con materiales rígidos fuertes sólidos, duraderos y que además se pueden asociar con lo masculino, con la masculinidad desde un sentido hegemónico. Si revisamos la historia del arte podemos ver cómo lo masculino, y no desde un análisis que parta de estereotipos sobre la masculinidad sino, yendo al campo de la escultura específicamente revisando como ha sido una disciplina en la que los hombres, son quiénes han obtenido el reconocimiento y además ocupado el espacio público, entonces me interesa tomar ese concepto y desde los textiles abordarlo como una forma deconstruirlo, al trabajar a partir de lo blando, ciertamente esa metáfora tiene que ver con una forma de disciplinamiento a la que yo como persona trans* fui sometida, como parte de una practica de normativización de mi cuerpo e identidad dentro de lo masculino.

Creo que ese es un punto de partida para entender por qué me interesa abordar lo escultórico y como se relaciona con el textil. Por tanto, las materialidades textiles y blandas en ese sentido me permiten metaforizar el comportamiento que yo entiendo que tiene mi cuerpo e identidad como persona trans*. A partir de un tratamiento de lo escultórico que abandone las formas masculinas de representar la escultura en lo público.

4.1.2.1.2.2. ¿Por qué extender el cuerpo a través de la escultura blanda?

A mí me gustaría contestar esto diciendo que porque así lo quiero. Pero más allá de eso, hay unas implicaciones que tienen que ver con el espacio en el que me estoy inscribiendo. Y me interesa incorporarme. Pero más importante con una postura crítica a la forma en la que se supone que se debe alzar la voz. Muchas veces lo primero que se piensa como modo de contraposición o protesta frente a algo es que tiene que hacerlo de manera directa y explícita. Yo creo que esa puede ser una forma de enunciar algo, sin embargo, creo que hay unas implicaciones que, por supuesto, tienen que ver con el mundo del arte y la forma en la que funciona un entendimiento de este. Y también un planteamiento sobre ¿Cómo el arte puede participar o formar parte de la política a partir de los espacios políticos que pueda suscitar? Pensando la política también como una posibilidad generada por fuera de la idea de una -institución- única que hegemoniza la posibilidad de tomar decisiones.

Es decir, a mí me interesa poner la escultura blanda como esa extensión de mi cuerpo porque en este momento de mi vida no quiero o no puedo poner mi cuerpo allí. Y más importante, porque creo que no es el fin que yo busco. Creo que poner el cuerpo de manera directa es una tarea que llevo a cabo todos los días de mi vida, cuando me presento en el espacio público. Y de alguna manera mi corporalidad y mi lugar de enunciación a partir de mi gestualidad irrumpe en las formas de higienización identitaria que propone la hegemonía. Y a mí aquí lo que me interesa con la escultura blanda y la extensión del cuerpo es que las personas puedan participar de esa vivencia. No de manera narrativa, sino, a partir de la generación de una experiencia que tiene que ver con los sentidos, y yo creo que la imagen tiene esa capacidad. Además, porque me opongo a las formas en las que comúnmente se presentan a las personas trans* frente a la sociedad. Entiendo, por supuesto, el poder que tiene la performance. Sin embargo, me opongo a realizar performance por ahora. No solamente porque estoy en el énfasis de textiles. Sino porque creo que es lo que se espera que nosotras hagamos. Porque, además, a las personas trans nos han delegado 2 espacios en lo público, la prostitución, puntualmente a las mujeres trans*. El segundo tiene que ver con el mundo del entretenimiento y la espectacularización de la imagen. Y creo que mantenerme alejada de la performance

me permite mantener una distancia crítica. No porque piense que la performance se relaciona con lo que dije anteriormente, sino porque el gesto de una propuesta artística que no parta de los lugares esperados para mí es una forma de ironizar y subvertir lo esperado. Finalmente, la escultura blanda, me permite generar preguntas y que sus -posibles o no- respuestas naveguen en múltiples direcciones, y no únicamente en el relato desgarrador de mi cuerpo en escena, y bajo una búsqueda subversiva de condicionar la experiencia.

Creo que a nosotras las personas trans* y disidencias muchas veces nos asignan un lugar esperado, de donde y como debemos enunciar nuestras experiencias. Se espera que nuestra voz la alcemos únicamente en el espacio público, y más que ser lo que se espera, es lo que nos ha correspondido, es decir, socialmente desde distintos posicionamientos políticos y de reivindicación ha sido esa la forma en que nuestras voces han sido escuchadas. Históricamente lo trans* no ha tenido una narrativa dentro de la sociedad que no haya sido la censura, el ocultamiento o la violencia y, por lo tanto, la irrupción en el espacio ha sido la forma de agenciamiento que las personas trans* han incorporado como forma de lucha, y entiendo la complejidad que esto significa, sin embargo, más que ignorar esa situación me permito de las posibilidades que el espacio que habito me brinda y así propongo una forma de enunciación que parta de mi realidad próxima, desde un planteamiento artístico crítico y comprometido.

4.1.2.1.2.3. ¿De qué manera se extiende el cuerpo?

Primero quiero aclarar que yo no pienso que el cuerpo se extienda únicamente a partir de lo que estoy planteando, que es la escultura blanda. El cuerpo se extiende a través de todas las interacciones que tenemos con nuestro entorno. Y vuelvo a lo que he dicho anteriormente, y es que el cuerpo no es solamente esta materialidad física que podemos percibir a través de los sentidos. Dicho planteamiento me permite entender la voz como una forma de extensión del cuerpo. Que tiene capacidad de hacer eco más allá de lo tangible. Es decir, la manera en la que un sonido se esparce en el espacio o el ambiente y es percibido por alguien más de alguna manera implica una extensión del cuerpo hacia otro cuerpo. En ese sentido, me interesa pensar que la escultura blanda, desde un planteamiento expandido de la misma, no se limita únicamente al objeto textil desarrollado con unas técnicas y materialidades específicas. Yo creo que la escultura blanda como concepto y lo que estoy planteando tiene que ver con esa generación de algo que es potencialmente una extensión del cuerpo. En relación con la voz, entonces la voz, la proyección de la palabra, del sonido y lo que el cuerpo expulsa a través de la capacidad de proyectar estímulos que puedan percibirse desde el oído, desde la capacidad de escuchar es parte de la escultura blanda y, por lo tanto, una extensión del cuerpo.

Creo que además el cuerpo tiene capacidad de extenderse a través de presencia y ausencia en un espacio. Me refiero a la relación o separación que se puede hacer desde disciplinas como la filosofía o la psicología sobre el entendimiento del cuerpo y la mente. Se piensa el cuerpo, como la parte física y la mente como la inmaterialidad del cuerpo. Que se podría relacionar con una noción del alma o el espíritu también. A pesar de que yo mantenga una distancia con esos conceptos, creo que funcionan para describir la forma en la que yo entiendo que el cuerpo puede extenderse a partir de su presencia y ausencia.

Cuando. mi cuerpo está en un espacio y es percibido, ¿las personas perciben que está allí? Ese acto de estar allí, presente no es únicamente en el tiempo y espacio en el que yo estuve allí presencialmente de manera física, sino que también tiene que ver con lo que queda, lo que queda a partir de lo que las otras personas, los objetos y el entorno en sí mismo pueda percibir. Por un lado, las personas pueden percibir a través de los sentidos y creo que el entorno y los objetos pueden cargarse de la presencia de una persona. Por supuesto que esto es un pensamiento que tiene que ver con lo mágico y con lo

simbólico que implica aportarles significados a las cosas, a partir de la relación que se tenga entre el cuerpo, los objetos y el entorno.

Cuando ya estaba muy pequeña. Iba a la Iglesia y tenía una Biblia que me habían regalado. La había leído bastante porque en mi casa no había tantos libros y, aunque yo frecuentaba mucho la biblioteca que había en la escuela, ese era el libro que tenía como entretenimiento o fuente de información la mayoría del tiempo. Creo que la biblia era un libro que yo consumí bastante y esto lo menciono porque para mí ese libro tenía una carga en términos simbólicos fuerte, que se relacionan con lo que estaba diciendo anteriormente sobre la presencia. ¿Por qué? Para mí era muy importante el entorno en el que yo había recibido ese libro, es decir, yo iba a la Iglesia y me interesaba mucho lo que pasaba allí, sin embargo, fui expulsada o mi ¨espiritualidad¨ fue censurada por las otras personas que también habitaban este espacio. Ya que mi corporalidad, y refiriéndome a la corporalidad como la manera en la que yo me manifestaba frente a los demás, es decir, mi comportamiento, no era adecuada en ese espacio, por eso no planteo específicamente el tema de la espiritualidad como una parte del cuerpo. Y lo he dejado en un sentido más abstracto. Al referirme únicamente lo tangible y lo intangible como parte de este.

Probablemente sean asuntos que no están resueltos, pero no los recuerdo como un aspecto de dolor o como algo trágico, es decir, por supuesto que hay una implicación de violencia en ello, pero ese tipo de experiencias me permiten tener un entendimiento sobre cómo se percibe un cuerpo en un espacio y como no es únicamente su parte física la que se presenta en el mismo, sino también eso que yo nombro, lo intangible. ¿Por qué? En el momento en el que mi presencia fue censurada, en ese espacio, no solamente fue mi corporalidad la que se ausentó, sino que también fue lo que mencionaba anteriormente, mi voz y las demás maneras o manifestaciones en las que el cuerpo y la identidad pueden manifestar presencia y por tanto, extenderse en un espacio.

4.1.2.1.2.4. ¿Qué cosas deben estar presentes en las extensiones del cuerpo?

Creo que lo que debe estar presente no es solo lo que estoy planteando, como una escultura blanda como extensión del cuerpo. Tiene que ser la capacidad de generar una experiencia. Es decir. El acto de compartir situaciones vividas, que pasan por el cuerpo y se pueden comunicar a través de la generación de ese espacio de experiencias. Es decir, no creo que un relato narrativo lineal sobre mi vida sea específicamente lo que las personas tengan que escuchar o ver, sino, la posibilidad de ver en perspectiva una situación y tomar una decisión a partir de eso, esa decisión que se tome no es algo que yo esté queriendo controlar. Realmente creo que la idea de trabajar este tema y este proyecto tiene que ver, por supuesto con una consciencia frente a una ausencia que se ha dado históricamente para las personas trans* en el ámbito de lo artístico y en la vida social, pero. ¿Cómo desde el arte se puede empezar a cambiar eso?

Yo sin ninguna intención de ser pionera, porque no es algo que busque y que además, implicaría una ignorancia gravísima de mi parte tal planteamiento. Creo que puedo reconocer el lugar de privilegio que tengo y hacer algo con eso, no porque no haya otras que lo hayan hecho sino porque, y pienso en algo que decía una activista travesti que admiro muchísimo y que ya falleció. Su nombre era Maite Amaya. Es Maite Amaya, porque sigue presente de alguna manera en muchos otros espacios. Y lo que decía Maite es que una no puede quedarse sentada como una planta de acelga sin hacer nada frente a la realidad. Es decir, yo podría estar aquí planteando un proyecto que hable sobre el color y la forma y cómo funcionan las estructuras tridimensionales en términos formales, únicamente, o podría estar hablando sobre lo bonito que es el paisaje o cualquier otra cosa de mi interés.

Lo anterior, podría ser parte de eso que yo planteo como extensión del cuerpo, si yo quisiera. Pero hay que empezar por algo y yo creo

que hablar del cuerpo y de la identidad es un asunto que no está resuelto, y no es que busque resolver nada, sin embargo, no me parece correcto y esto es únicamente bajo un planteamiento, al que yo misma decido inscribirme, y es ¿Cómo distanciarme de lo que me preocupa? Que es importante abordar, tienen una condición de urgente porque finalmente es allí donde mi cuerpo y mis intereses se mueven, indiferentemente de que eso tenga o no la capacidad de cambiar algo.

La capacidad de cambiar algo, muchas veces está comprendida o vista desde lo que se puede observar en términos macro, es decir, cambiar algo muchas veces lo que implica es -la solución- de un conflicto, son cosas como muy abstractas, porque pues ¿qué significaría eso y cómo? ¿Cómo se entiende eso? Para mí cambiar las cosas tiene que ver con lo que decía antes, con hacer algo y no quedarme sentada como una planta de acelga sin hacer nada frente a mi realidad. Y yo creo que hacer algo, es asumir mi realidad, entenderla, estar consciente. Y hacer lo que considero que es importante y que además el entorno me suscita.

En ese sentido, creo que los cambios están también en las pequeñas acciones. Eso también lo decía Maite Amaya, y yo lo tengo presente todo el tiempo, por supuesto que se relaciona con el aspecto de lo privado y el mundo íntimo, es decir, yo puedo cambiar las cosas sin que nadie me vea. Yo puedo cambiar las cosas sin estar frente al resto de manera explícita, y creo que allí vuelvo a lo que a lo que estaba diciendo al inicio sobre la extensión del cuerpo. Y es que cambiar algo no implica la presencia explicita de un cuerpo, sino que puede darse a partir de la relación, dialogo o intercambio que se pueda establecer con el resto, porque creo que eso también es una manera en la que se extiende el cuerpo, es decir, en el momento en el que la propuesta artística se activa, al entrar en contacto con otras subjetividades, se da allí un encuentro o desencuentro, pero finalmente hay también allí una capacidad de mi cuerpo y de mi identidad de extenderse y por tanto, de generar un cambio.

4.1.2.1.3. El textil como herramienta de resistencia política.

4.1.2.1.3.1. ¿Por qué el textil?

La decisión de trabajar a partir de los textiles no parte del hecho de que esté matriculada en el Énfasis de Textiles. Trabajar con los textiles por supuesto que condiciona el hecho de que esté en el énfasis, pero no al contrario, es decir, trabajar con los textiles no es una decisión arbitraria o aleatoria, que haya tomado porque se me presentó y porque deba de hacerlo, tiene que ver con una serie de decisiones que me han llevado a situarme en este espacio.

Durante mi infancia, había visto diferentes maquinas de coser y siempre había querido aprender o ver cómo funcionaban, principalmente quería ver como mi abuelita lo hacía, sin embargo, eso no sucedió nunca porque ella ya se había retirado del trabajo de costura, más allá de eso, las maquinas y la curiosidad por ellas siempre había estado presente al visitar su casa. Porque, además, mi infancia tuvo mucho que ver con la división o el habitar 2 espacios, mi casa donde vivía, y la casa de mi abuelita. Entonces, todo el tiempo las maquinas de coser eran algo que me llamaba la atención, además, mi abuelita en ocasiones me contaba aspectos sobre su juventud en relación con el tema de la costura y lo que eso implicó para ella, coser como una posibilidad o llave para tener acceso a una posibilidad de: libertad. En términos económicos, pero finalmente libertad, porque el trabajo es un eje organizador en la vida de una persona. Además, al lado de su casa había una familia que tenia un taller textil, de costura industrial, principalmente. En algunas ocasiones había visitado el espacio y conocido ese ambiente de máquinas, que me provocaba una sensación de asombro.

Cuando fui creciendo yo pensaba que iba a estudiar lo mismo que mi hermana, porque era la única persona cercana que conocía que había

ido a la universidad, eso no fue así, porque finalmente me di cuenta de que yo no quería pertenecer a ese mundo de la administración. Yo quería hacer algo que tuviera que ver con la capacidad de ser yo misma, aunque no supiera como se traducía eso en el mundo de las personas adultas. Cuando estaba más pequeña dibujaba mucho el cuerpo de personas, principalmente personas con características asociadas a lo femenino, me gustaba hacer concursos que tenían que ver con la manera en la que se veían y enunciaban esas personas. Era como una reunión de cuerpos en un espacio que se manifestaban a través de mi voz. Lo que dibujaba eran cuerpos con diferentes cabellos, caras, vestimentas y formas de ser. Creaba microhistorias sobre qué era lo que estas personas hacían y que les gustaba. Y creo que eso me dio a mi la posibilidad de pensar entonces, en qué era lo que a mí me gustaba y qué era lo que yo quería o me interesaba.

Yo era ajena a la idea que tenía del arte, lo que yo pensaba que era el arte. Para ese momento, había querido ir a clases de cerámica y de instrumentos musicales, pero no había posibilidades para eso, sin embargo, en el ambiente de la iglesia tenia acceso a posibilidades de aprender sobre teatro y canto, asimismo, impartía clases a otras personas, que me parece que no deja de ser un acto performativo, de cierta manera implicaba una normativización del cuerpo frente a otras personas. Sin embargo, lo que yo si pensaba que era el arte, a lo que yo aspiraba acceder era lejano a mi realidad.

En casa no había cuadros, adornos u objetos estéticamente agradables, a diferencia de la casa de mi abuela, y eso me hacía preguntarme ¿Por qué esa diferenciación? En ese sentido, eso despertó en mi cuestionamientos y preguntas sobre que era el arte y quienes tenían acceso a eso. Volviendo al tema de los textiles, yo tenía una intención por estudiar diseño de modas porque pensaba que se parecía a lo que yo hacia cuando estaba más pequeña al dibujar cuerpos pensar en sus gustos e intereses, así como la manera en que se veían. Además, la carrera de arte me interesaba por lo que comenté anteriormente, sin embargo, esa misma idea me hacia pensar que yo no podía tener acceso a ese espacio. Y como realmente lo que me interesaba era no someterme a lo que yo había pensado y visto que implicaba tener un trabajo ¨normal¨, es decir, para mi eso significaba a renunciar a quien era, acondicionarse y condicionarse a las maneras correctivas que tienen los espacios institucionales sobre el cuerpo. De esa manera entré a estudiar diseño de modas con una beca, eso también me llevo a generar un interés por expresarme a través de la indumentaria que creaba. Nunca me interesó el tema de la moda por la moda, es decir, no me interesaba el mundo de la moda. Sino la capacidad de enunciación política que se podía hacer a través de las telas, para mí era la posibilidad de decir algo sin tener que contarlo al resto de manera directa. Creo que esa fue una primera relación muy importante en términos simbólicos de lo que para mi son las fibras y los textiles. A partir de las diferentes formas en que estos pueden componerse.

Estudié corte y confección y paralelamente estudié diseño de modas, al completar mis estudios, ingresé a los talleres de sastrería. Lo cual era algo a lo que yo le huía, porque cuando estudiaba diseño de modas las personas lo categorizaban como sastrería. Y yo había relacionado la sastrería con la masculinidad, porque nunca había conocido a una mujer sastre, y a mi no me interesaba ser percibida de manera masculina, sin embargo, cuando visité el taller de sastrería, me di cuenta de que la persona encargada era una mujer, era una sastre. Creo que eso fue también una forma de romper con ciertos patrones y estereotipos de género asociados a las prácticas de sastrería. Ya que, bajo mi entendimiento hasta ese momento la sastrería era un espacio habitado por las subjetividades masculinas.

Allí aprendí a realizar prendas de vestir a partir de patrones que estaban creados a partir de un sistema de patronaje basado en una división de la corporalidad y por tanto de las formas en que se creaban a partir del sexo binario, todo se construía de manera sistematizada a partir de fórmulas que creaban las proporciones ¨ideales¨ para un cuerpo, de acuerdo con sus genitales. Lo cual es algo que critico de

esa disciplina, sin embargo, creo que el método de sastrería permite identificar las proporciones de un cuerpo de manera óptima si se trabaja de manera específica y situada.

Los espacios relacionados al textil y la costura que anteriormente había ocupado, y el de la sastrería hasta ese momento habían estado habitados por mujeres. Creo que eso me permitió construir una noción de feminidad compartida, que tenia que ver con la capacidad de ser bienvenida en un espacio y así construir también mi identidad. Eso me permitió construir un vinculo con los textiles que tenía que ver con un lugar de pertenencia, con una capacidad de sentir y extender el textil como parte de esa experiencia. Ese era el universo del textil que yo estaba construyendo, uno que tenia que ver con una práctica política que pone un énfasis en los afectos, y así es como identifico los textiles.

Finalmente, cuando terminé de estudiar y es a lo que me interesaba llegar, entré al énfasis de Textiles en la carrera de arte, que es el espacio en el que me sitúo ahora. Retomé la idea que había tenido a los 17 años y que en ese momento parecía una utopía, cinco años después, sin embargo, creo que las experiencias anteriores han permitido enriquecer la experiencia que en si misma ha significado y me ha significado situarme desde los textiles. ¿Qué enuncian mis prácticas textiles? ¿Qué significa trabajar con una tela y las técnicas que se puedan incorporar? ¿Por qué he decidido utilizar hilos y agujas? Yo creo que tiene que ver con una forma de hacer aprendida y también con como ese aprendizaje me ha permitido construir metáforas, que encarno desde mi realidad, a lo largo de mi relacionamiento con los textiles y que ahora me interesa compartir. Por eso he planteado este proyecto, porque me interesa compartir ese universo, que de alguna manera no es mío, pero que yo he conocido y entonces, mas que narrarlo, quiero compartir a partir de experiencias.

4.1.2.1.4. La politización de lo privado: la importancia de enunciar en primera persona.

4.1.2.1.4.1. ¿Cuál es la importancia de enunciar en primera persona?

A mí los feminismos me han permitidos entender o ampliar mis nociones acerca de la realidad y sobre como me relaciono con el entorno, precisamente, me he dado cuenta de que las personas como yo, no hemos tenido un lugar en la historia que nos han contado. A mi me parece que la politización de lo privado, mas que ser una propuesta autobiográfica que parta de una visión sesgada por el ego o la intención de hablar de mí, tiene que ver con entender el privilegio que tengo y hacer algo con eso. También tiene que ver con que es lo que quiero y la capacidad de enunciar en primera persona, es importante porque permite hacer presente que lo trans* no está únicamente relacionado con la apariencia, es decir, la apariencia es el resultado de un entendimiento sobre el mundo, pero no es lo único que a nosotras nos interesa. Por tanto, yo creo que eso es un motivo por el que he decidido no trabajar a partir de una narración líneal sobre mi vida, o acudir a las formas representacionales tradicionales del campo del arte.

La densidad ontológica de lo trans*, va más allá de la apariencia y además, porque no busco dar una respuesta de nada, realmente lo que me interesa es generar preguntas y poder hacer de esta experiencia una propiciadora de otras experiencias. Además, creo que de nosotras las personas trans* muchas veces se esperan ciertas cosas. Que alcemos la voz fuerte para irrumpir en lo público y ser escuchadas y a mi me interesa ironizar esa idea, a partir de un entendimiento de la complejidad que eso implica y el por qué es que nuestras voces no son escuchadas, y hacer lo contrario. Yo apuesto por un camino que tiene que ver con entender una situación y proyectar mi voz desde el lugar que habito, como otra posibilidad de afirmar la existencia, y aun así irrumpir en el engranaje social y su pensamiento binario.

4.1.3. Mapa organizacional de datos autobiográficos.

Al plantear una metodología autoetnográfica la persona en estudio soy yo misma, como sujeto de estudio-creadora en primera persona, ante esto lo primero que me pregunto es ¿qué datos son importantes al momento de plantear un proceso creativo qué parte de un entendimiento de lo autobiográfico?

Creo que en todo caso es importante para quienes vean el documento y quieran comprender o acercarse más a lo que he desarrollado mencionar algunos aspectos sobre mí misma qué de una u otra manera están presentes en la obra, aunque no sea de manera explícitada.

En este apartado se encuentran sistematizados los diferentes datos autobiográficos que responden al proyecto, primeramente una serie de datos que ¨permiten identificarme¨ y cuya intención es precisamente poner en cuestionamiento cuales son los datos autobiográficos que identifican a una persona, en este caso a mi misma. Segundo, los datos recopilados corresponden a mediciones exactas de mi corporalidad y una sistematización de aspectos obtenidos a través de la autoentrevista. Asimismo, se realizó una serie de fotografías en los que me auto retraté, para obtener datos principalmente de texturas y tonalidades de la piel y una recopilación de textos personales a partir de revisión de material de archivo.

4.1.3.1. Datos de identificación.

Nombre: Emma Segura Calderón.
Género: femenino, mujer trans*.
Pronombre: ella.
Edad: 27 años.
Estatura: 1.64 metros.
Peso: 50 kilogramos.
Color de ojos: café.
Tono de piel: múltiple.
Color de cabello: negro.
Longitud del cabello: 65 cm aproximadamente.

4.1.3.2. Tabla de medidas corporales.

- Cabeza:

Contorno superior horizontal: 58 cm.
Contorno medio horizontal: 56 cm.
Contorno inferir horizontal: 46 cm.
Contorno medio vertical: 61 cm.
Contorno medio diagonal: 68 cm.
Contorno de cuello 36 cm.
Ancho de boca cerrada: 5 cm.
Vertical nariz: 7 cm.
Ojo derecho parpado cerrado: 3.9 cm.
Ojo izquierdo parpado cerrado: 3.8 cm.
Altura de oreja derecha: 6.5 cm.
Ancho máximo oreja derecha: 4.1 cm
Altura de oreja izquierda: 6.4 cm.
Ancho máximo oreja izquierda: 4 cm.

- Torso:

Ancho de espalda: 37 cm.
Contorno de pecho: 90 cm.
Altura de pecho: 22 cm.
Separación de busto: 21 cm.
Contorno de cintura: 70 cm.
Contorno de cadera: 90 cm.
Talle frente: 44 cm.
Talle atrás: 43 cm.

- Brazo derecho:

Largo total: 58 cm.
Medida al codo: 33 cm.
Contorno parte superior: 27 cm.
Contorno de puño: 15 cm.
Contorno de mano: 22.5 cm.
Largo total de mano: 17 cm.

- Brazo izquierdo:

Largo total: 57,8 cm.
Medida al codo: 32,8 cm.
Contorno parte superior: 26,7 cm.
Contorno de puño: 14,9 cm.
Contorno de mano: 22.5 cm.
Largo total de mano: 17 cm.

- Pierna derecha:

Largo (cadera a rodilla): 43 cm.
Contorno muslo superior: 52-47.38 cm.
Largo (rodilla a tobillo): 40 cm.
Contorno muslo inferior: 31-30-22 cm.
Contorno de rodilla: 37 cm.
Contorno de tobillo: 23. 5 cm.
Largo total de pie: 25 cm.
Contorno empeine: 22 cm.

- Pierna izquierda:

Largo (cadera a rodilla): 43 cm.
Contorno muslo superior: 52-44-37 cm.
Largo (rodilla a tobillo): 40 cm.
Contorno muslo inferior: 31-30-22 cm.
Contorno de rodilla: 37.2 cm.
Contorno de tobillo: 23.4 cm.
Largo total de pie: 24.8 cm.
Contorno empeine: 22 cm.

- Medidas varias:

Contorno separación rodillas (postura recta): 87 cm.
Contorno separación de brazos (ángulo 90°): 85 cm.
Longitud de tiro (frente y atrás, altura de cintura): 77 cm.

4.1.3.3. Sistematización de datos obtenidos en la autoentrevista.

Este apartado corresponde a la sistematización de la auto entrevista realizada, para esto se procede a crear un cuadro que permita observar en detalle los aspectos que resuenan de mayor importancia como insumo para el proceso de conceptualización. El cuadro generado no corresponde a una selección lineal o a modo de pareo. Es decir, el planteamiento conceptual y formal de las piezas deviene del proceso de exploración que parte de una premisa que combina aspectos objetivos y subjetivos, por lo que aquí se busca es brindar una forma organizada que permita comprender de mejor manera los procesos realizados y como estos finalmente permiten llegar a los resultados finales.

Cuerpo, género e identidad trans*: agencia y autonomía.			
¿Qué es el cuerpo?			
imposible dar una definición absoluta de que es el cuerpo	plural y diverso	lo que podemos percibir a través de los ojos	lo que estoy sintiendo en este momento
no es perceptible visualmente	el cuerpo es el todo	el cuerpo en relación con el contexto	los espacios que habitamos
el mundo desde donde nos situamos	lugar de enunciación	relación entre lo intangible y lo tangible	posicionarse frente a otra realidad
Cuerpo son mis manos, cuerpo es mi cabello, cuerpo son mis piernas, mi nariz y mis dedos. Cuerpo son mis ojos y mi boca, cuerpo son mis labios y orejas. Cuerpo es mi estomago en mi interior y la sangre que me recorre	es lo que pienso ahora	lo que yo decida	Mi cuerpo es una consecuencia de mi devenir

¿Cómo entiendo mi cuerpo en relación con el género?		
cuerpo en relación con el comportamiento	comportamiento en relación con el entorno	el género es una ficción de la carne
lugar de anulación de ese componente	la relación entre el cuerpo y el género esta atravesada por mi infancia	produce ficciones y realidades
restricción	formas de condicionamiento y medición del cuerpo	higienizar y restringir
Una puesta en escena de opresión del cuerpo dentro de estatutos que están orientados al disciplinamiento	como una jaula	sometida a cumplir con los condicionamientos
la negación de habitar ese espacio	la relación de mi cuerpo con el género tiene que ver con ese habitar la feminidad y construir desde ahí mi relación conmigo misma y mi forma de pensar mi cuerpo	

¿De qué manera el cuerpo y la identidad se relacionan y como lo percibo?			
habitar la feminidad para mí está absolutamente relacionada con cómo se construye una noción de identidad	el cuerpo es también lo que se siente, percibe y piensa, sería incongruente desligar la identidad del cuerpo	dos entes que se alimentan el uno al otro o que se contienen a sí mismos	quien se enuncia desde la normatividad probablemente no tenga que dar ninguna explicación
lugar identitario que tiene que ver con lo trans*	disidencia sexo-género	construcción de la feminidad	como mujer trans*
lugar de enunciación político y crítico con mi realidad	en constante movimiento y cambio, dinámicos y cargados de un componente que no refiere a lo lineal, sino que tiene que ver con la capacidad de ir y volver	De construirse y deconstruirse	tomar un camino y salirse para empezar por otro en el momento en que así yo lo decida

¿Qué sería la agencia y la autonomía en la construcción del cuerpo y la identidad?			
estamos condicionadas también por una realidad	¿Es posible hacer una lectura de esa realidad y asumirla desde un lugar crítico y consecuente, que implique el hacerse cargo?	Tomar decisiones	una relación que pasa por la agencia y la autonomía
por la supervivencia y lo que ha atravesado mi cuerpo	cómo se construye el cuerpo y la identidad	como mi manera de habitar el mundo no se parecía a lo que yo había visto y lo que me habían contado que tenía que ser	enunciar mi realidad a pesar de que iba en contra de todo lo que me estaban diciendo que era permitido

¿Cómo he construido mi noción de identidad a partir de las experiencias vividas en el cuerpo?						
podía identificar en mi ciertos comportamientos y pensamientos que no se alineaban a lo que se suponía que yo tenía que responder y por tanto obedecer	capaz de percibir el trato que recibía	cómo debía ser mi comportamiento	yo era una niña	desde una noción de intimidad con-migo misma	habitando un lugar que no era permitido	permisos
habitar el miedo	cómo no me iden-tificaba	una feminidad construida a partir de mi realidad inmediata	como niña	reprimir	supervivencia	normativización del cuerpo
peligroso para el resto	habitar lo femenino	mi bigote y barba	mostrar feminidad	las consecuencias de no incorpo-rarme al mandato hetero-cisnorma-tivo.	Autopercepción	desde mi propia concepción
la complejidad que eso implica y representa	acceso a ciertos espacios y experi-encias	una estrategia de supervivencia	¿Qué significaba para mi haber sido una niña?	¿Era ahora una mujer?	apropiarme de lo femenino	el lugar que nues-tro deseo produzca

La escultura blanda como extensión del cuerpo.					
¿Qué es una escultura blanda?					
me permite deconstruir	materiales rígidos y fuertes	a partir de lo blando	una práctica de norma-tivización de mi cuerpo e identidad	el comporta-miento que yo entiendo que tiene mi cuerpo e identidad como perso-na trans*	que aban-done las formas mas-culinas de representar

¿Por qué extender el cuerpo a través de la escultura blanda?			
porque así lo quiero	una postura crítica	la posibilidad de tomar decisiones	extensión de mi cuerpo
poner el cuerpo	a partir de mi gestualidad	enunciación	irrumpe
las formas de higienización	el gesto de una propuesta que no parta de los lugares esperados	generar preguntas	respuestas naveguen en múltiples direcciones
una búsqueda subversiva de condicionar la experiencia	la irrupción en el espacio	las posibilidades que me brinda	enunciación que parta de mi realidad próxima

¿De qué manera se extiende el cuerpo?				
El cuerpo se extiende a través de todas las interacciones que tenemos con nuestro entorno	el cuerpo no es solamente esta materialidad física que podemos percibir a través de los sentidos	la voz como una forma de extensión del cuerpo	hacer eco más allá de lo tangible	la proyección de la palabra
lo que el cuerpo expulsa	a través de la presencia y la ausencia	la inmaterialidad del cuerpo	el alma o el espíritu	el tiempo y espacio
cargarse de la presencia	censurada	mi corporalidad	manifestada frente a los demás	lo tangible y lo intangible

¿Qué cosas deben estar presentes en las extensiones del cuerpo?		
la capacidad de generar una experiencia	compartir situaciones vividas	la posibilidad de ver en perspectiva una situación
una conciencia frente a una ausencia	un asunto que no resuelto	la solución
un conflicto	aspecto de lo privado y el mundo íntimo	la presencia explicita de un cuerpo

El textil como herramienta de resistencia política.				
¿Por qué el textil?				
situarme en este espacio	la curiosidad	la costura	habitar 2 espacios	una posibilidad de: libertad
sensaciones	pertenecer a ese mundo	cómo reunión de cuerpos que se manifestaban con la voz	la posibilidad de pensar	lo que yo quería
cuestionamientos y preguntas	la capacidad de enunciación política	la posibilidad de decir algo sin tener que contarlo	romper con ciertos patrones	de manera específica y situada
habitada por mujeres	un vinculo	un énfasis en los cuidados y los afectos	hilos y agujas	¿Qué enuncian mis practicas textiles?

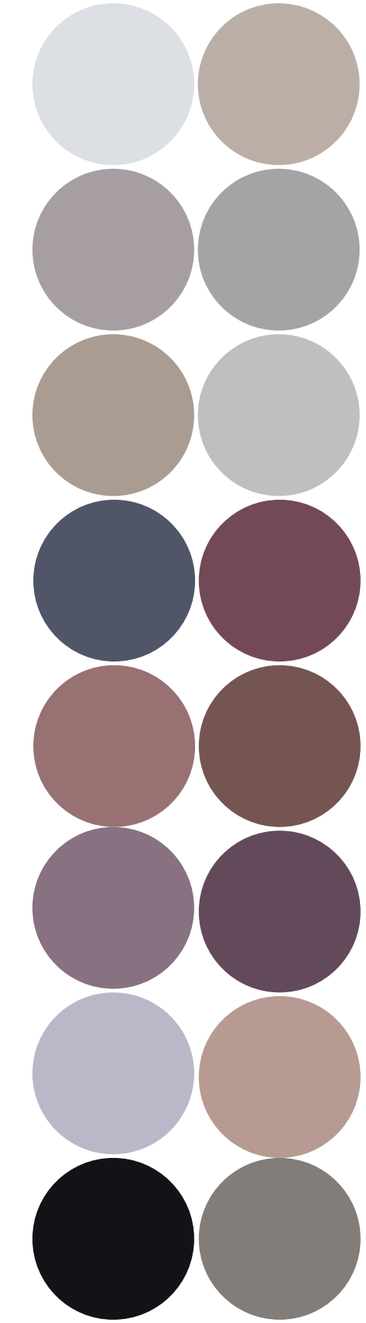
La politización de lo privado: la importancia de enunciar en primera persona.				
¿Cuál es la importancia de enunciar en primera persona?				
Ampliar nociones	la politización de lo privado	que es lo que quiero	hacer presente lo trans*	un entendimiento sobre el mundo
dar respuesta de nada	experiencia propiciadora de otras experiencias	ser escuchadas	proyectar mi voz	irrumpir en el engranaje social y su pensamiento binario.

4.1.3.4. Mood-board referencias visuales de mi piel.

Esta actividad consistió en tomar diferentes fotografías de mi cuerpo. Principalmente a nivel macro y ajustando los niveles de luz y exposición de manera que los detalles de la piel fueran percibidos de la manera más exacta, o inclusive con un leve grado superior de saturación y así resaltar las texturas que a nivel visual componen la piel y todas sus variaciones, así como un estudio del cuerpo y sus formas, para esto, las fotografías fueron tomadas en alta definición con una cámara de 64 Mega Pixeles. Posteriormente se realizó un estudio de paleta de color y captura de detalles.











4.1.3.5. Recuperación de textos personales.

Para esta actividad, desde un planteamiento de arte-archivo, se revisaron 4 textos personales, escritos de manera previa. Los mismos corresponden a declaraciones personales sobre aspectos que tienen relación con mi propio cuerpo e identidad. La intención de esta actividad consiste en revisar cómo aspectos de la propia vivencia que han sido ya interpretados pueden funcionar como fuente material, es decir, de qué manera estos textos se pueden incorporar como parte del contenido de una pieza, que explore de manera profunda e íntima mi propio universo personal.

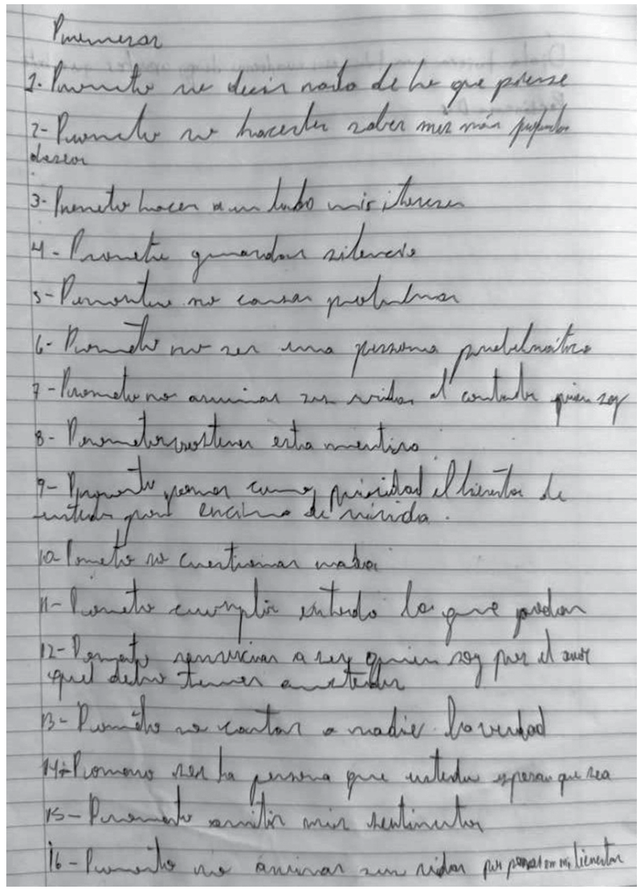


Fig 31. Texto Promesas. 2016.

Finalmente se decidió trabajar con un texto escrito en el 2016, el escrito fue realizado de manera previa a una situación personal que pretendía poner fin último a una situación que se había extendido por 5 años, la decisión de trabajar con este texto es porque recupera y permite poner en perspectiva, aunque poética, aspectos que permiten aproximarse a una vivencia encarnada de lo trans*. El texto tenía únicamente como título la palabra: promesas. Este texto está conformado por 16 oraciones que inician con una promesa. El poema está escrito de manera irónica desde la negación del ser cómo una forma de denuncia a las formas de exclusión y anulación de la identidad que implica el orden hetero-cisnormativo.

Promesas

1- Prometo no decir nada de lo que piense
2- Prometo no hacerles saber mis más profundos deseos
3- Prometo hacer a un lado mis intereses
4- Prometo guardar silencio
5- Prometo no causar problemas
6- Prometo no ser una persona problemática
7- Prometo no arruinar sus vidas al contarles quien soy
8- Prometo sostener esta mentira
9- Prometo poner como prioridad el bienestar de ustedes por encima de mi vida
10- Prometo no cuestionar nada
11- Prometo cumplir en todo lo que pidan
12- Prometo renunciar a ser quien soy por el amor que debo tener a ustedes
13- Prometo no contar a nadie la verdad
14- Prometo ser la persona que ustedes esperan que sea
15- Prometo omitir mis sentimientos
16- Prometo no arruinar sus vidas por pensar en mi bienestar

Fig 32. Poema Promesas. 2021.

4.2.1. Etapa 2: Conceptualización y producción.

4.2.2. Bocetos bidimensionales y experimentar con la tridimensión.

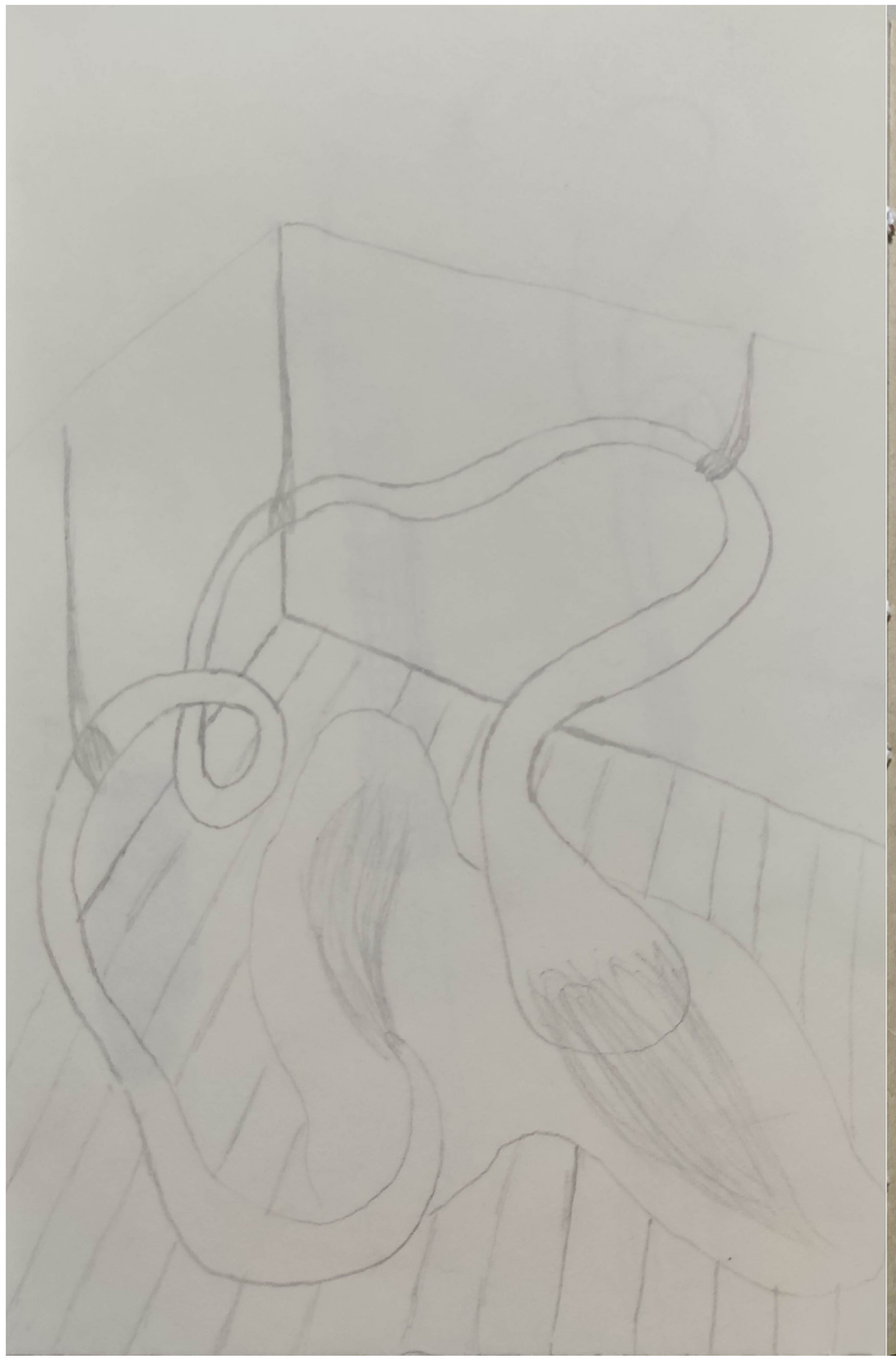
En esta primera etapa de bocetaje, trabajé con papeles y grafito para realizar 47 bocetos. Interpretando figuras y pensamientos que los ejercicios anteriores me sugerían. Los resultados me mostraron formas que tienden a la escala natural, de partes alargadas que se extienden y engruesan.

Lo obtenido en este primer proceso, responde principalmente a esculturas blandas con énfasis en la tridimensionalidad, la ductilidad y movimiento en el espacio y piezas que aluden a cierta bidimensionalidad. Este primer ejercicio de bocetaje me permitió identificar ciertos aspectos que iban a ser importantes para continuar con el proceso. Lo primero, era realizar una aproximación de los bocetos en relación con la escala de mi cuerpo y lo segundo, que finalmente los bocetos no consisten en las formas finales que darían lugar a las piezas, es decir, para el proceso que permitió pasar de lo bidimensional a lo tridimensional, los bocetos tienen un lugar rector en ese proceso, sin embargo, el trazado de las formas finales y el tratamiento escultórico devino del proceso de relación entre mi cuerpo, las medidas del mismo, su movimiento y los materiales.

* La serie completa puede observarse en el siguiente enlace: https://drive.google.com/drive/u/2/folders/1xLfTu91Dj4mGzXuNDYbfb8m7xsNDonZD



Fig 33. Boceto 1.



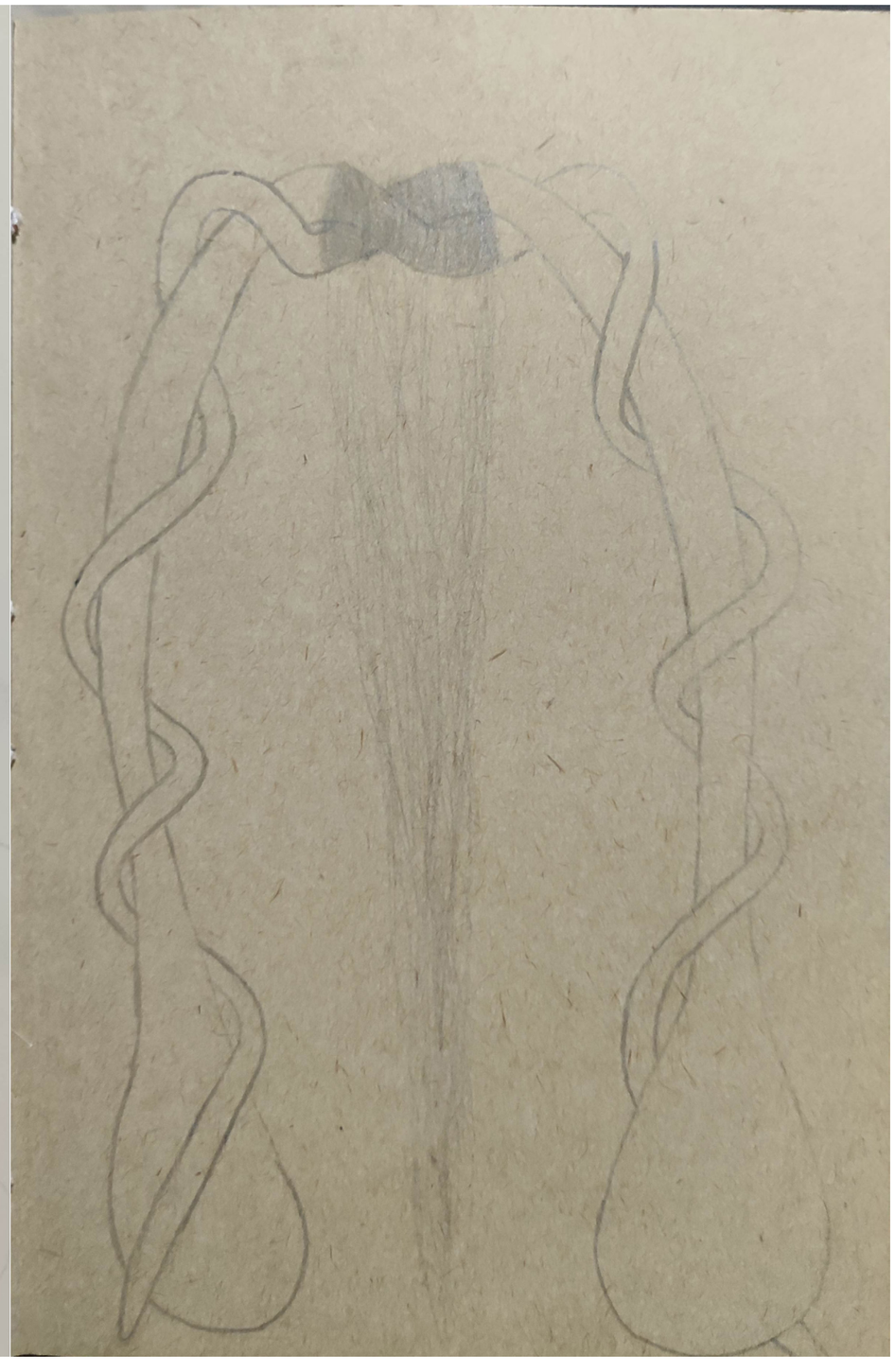


Fig 34. Boceto 2.

Fig 35. Boceto 3.

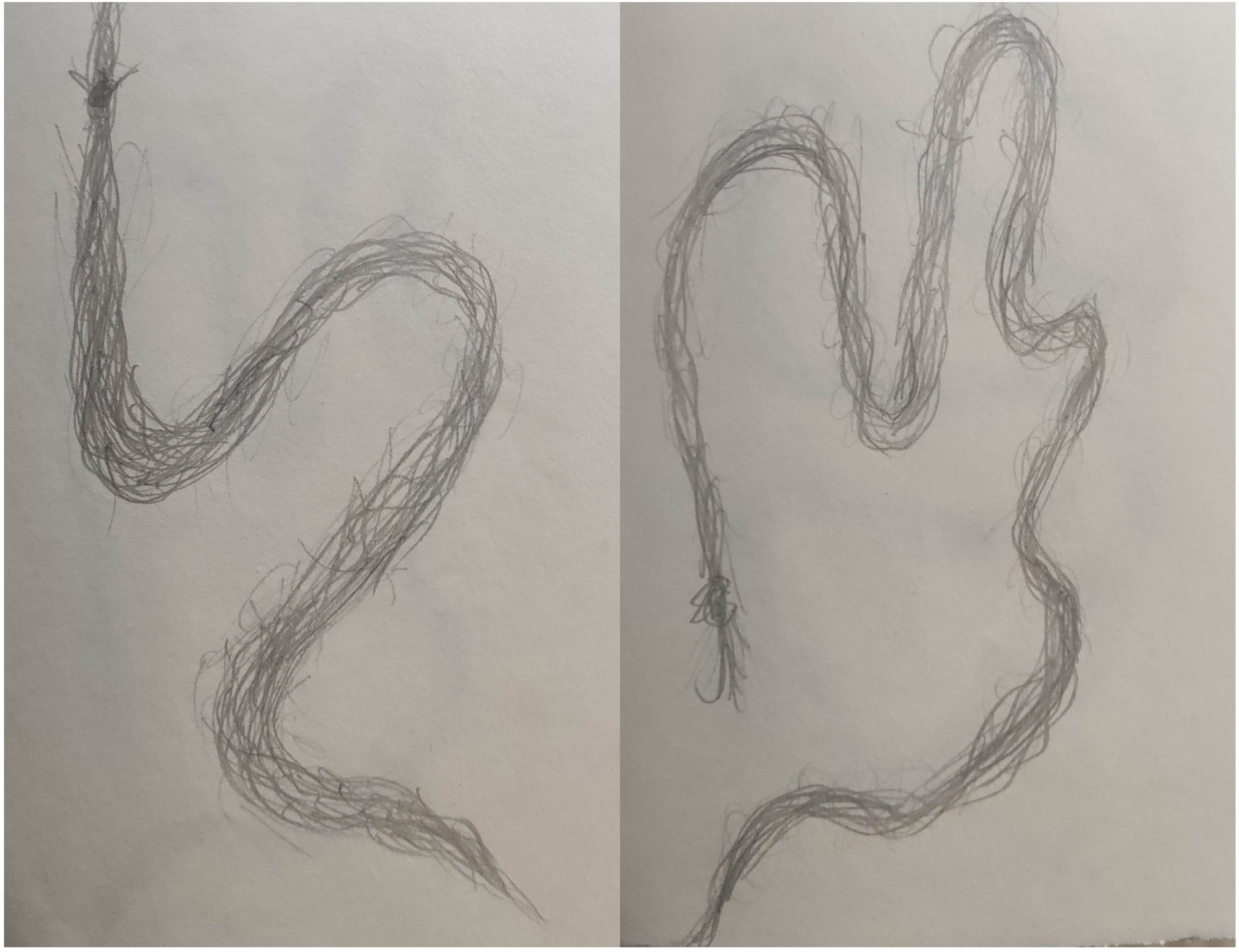
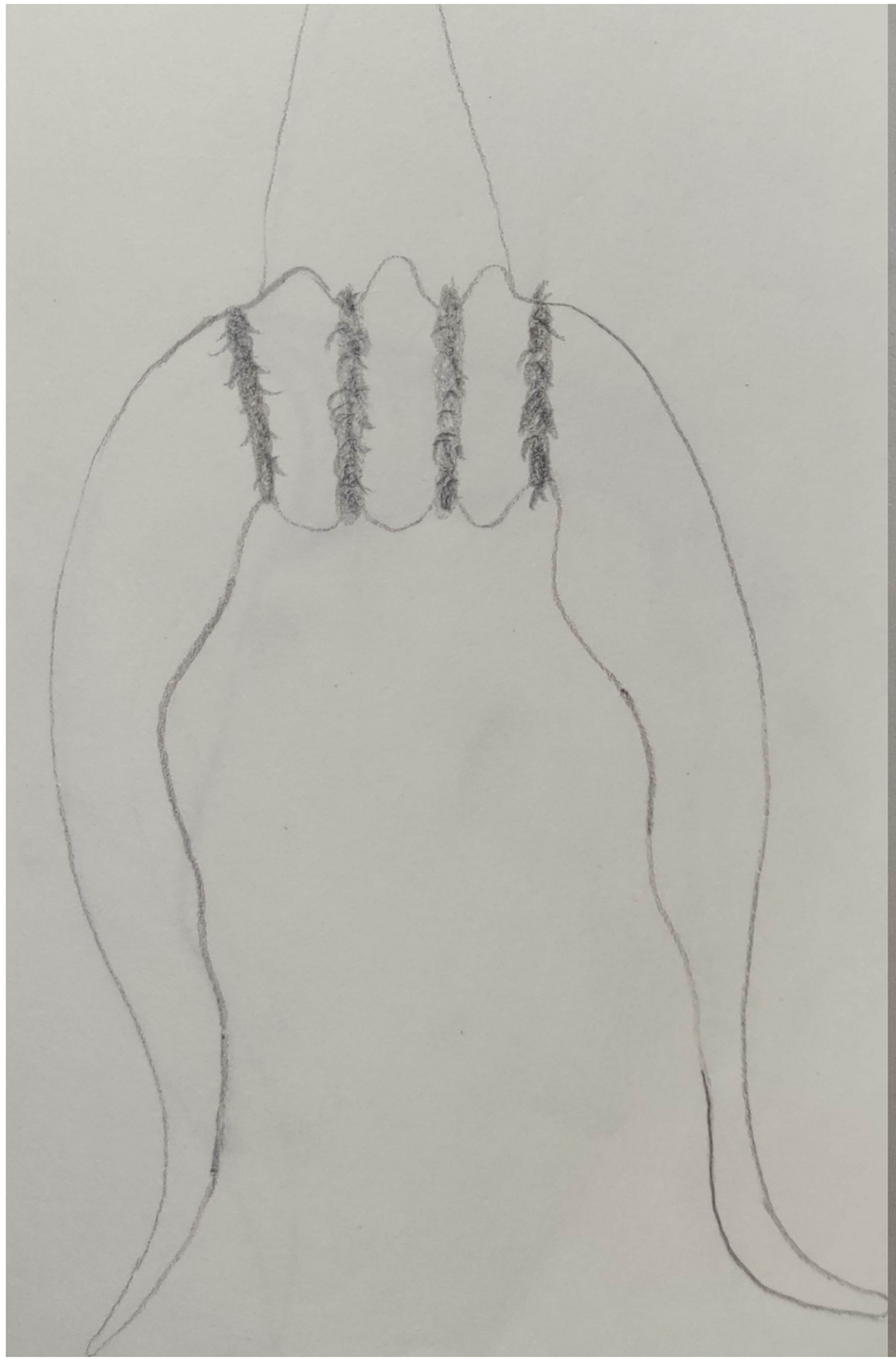


Fig 36. Boceto 4.

Fig 37. Boceto 5.



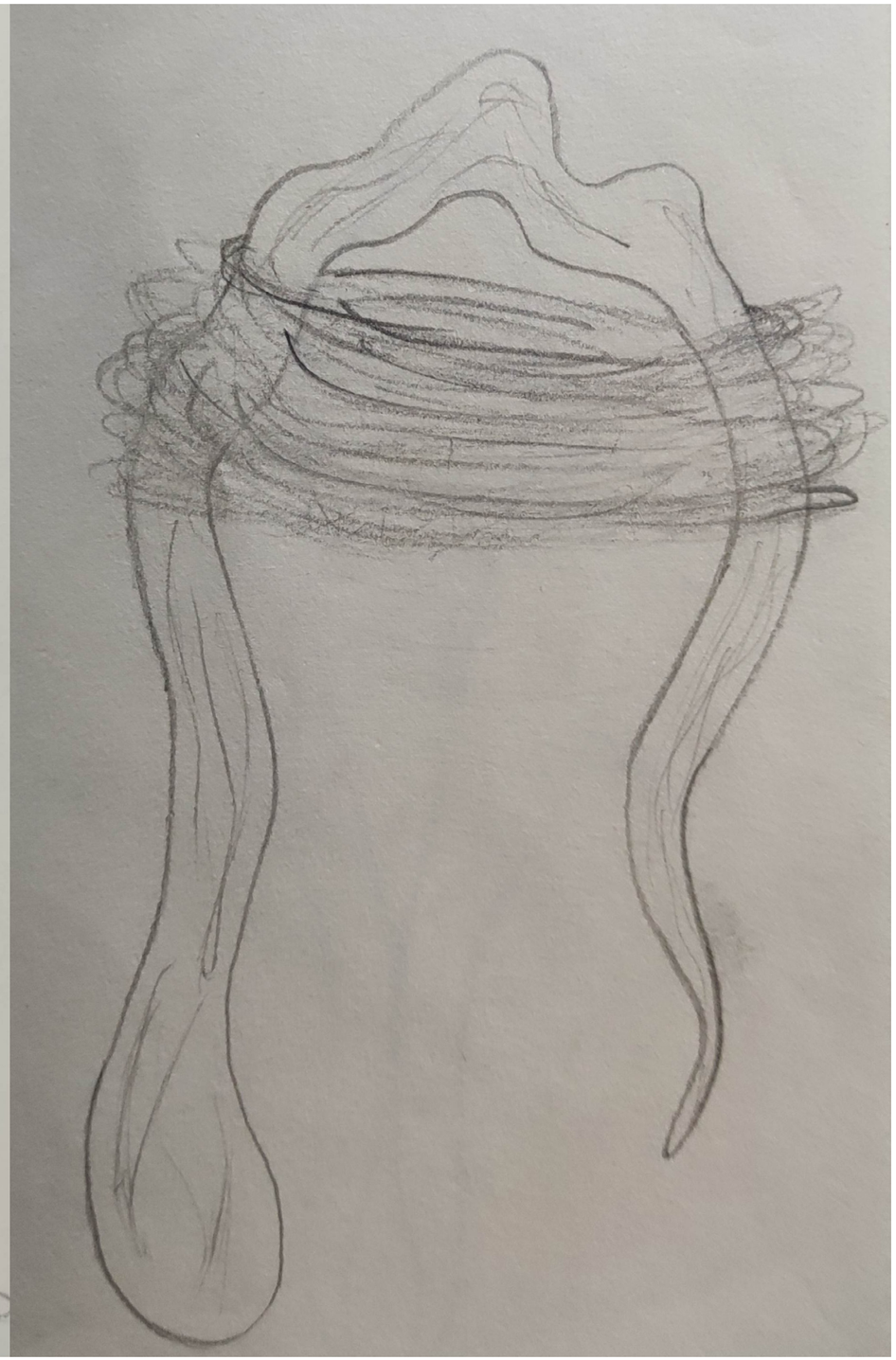


Fig 38. Boceto 6.

Fig 39. Boceto 7.

4.2.3 Experimentación con tridimensión.

Este ejercicio me permitió entender espacialmente como se podían comportar las figuras que estaba planteando en el ejercicio anterior. Para esto construí un cordón de Ikat y estudié su movimiento, dirección, rotación, gravedad, así como la relación del objeto con el espacio en cuanto a los espacios positivos y negativos. El proceso fue acompañado de una sesión fotográfica, asimismo, utilicé un miniestudio de fotografía en el cual suspendo el objeto.



Fig 40. Ejercicios de tridimensión.

4.2.4. Bocetos con referente de escala de mi cuerpo.

Para esta segunda fase de bocetos, incorporé lo analizado anteriormente. Realicé una sesión fotográfica con mi cuerpo en diferentes posturas, las fotografías son de cuerpo completo. El fin de estas es comprender la relación entre las esculturas blandas y mi cuerpo. Estos bocetos no implican que en el resultado final mi cuerpo tenga que interactuar de manera performática con las piezas, sino que funcionan para ubicar y entender la escala de los objetos. Principalmente la idea de poder intervenir mi cuerpo, de manera digital, y disponer las formas en relación con el mismo. Las fotografías fueron editadas suprimiendo el fondo en el programa *Adobe Photoshop* y posteriormente intervenidas digitalmente con la ayuda de las herramientas de dibujo del programa *Adobe Ilustrator*, aprovechando las posibilidades táctiles de la pantalla. Esta dinámica me permite intervenir mi propio cuerpo con las formas en que la escultura blanda se extiende en el espacio.

Nota aclaratoria: estos bocetos presentados no consisten en las formas finales en las que se trabajaron las piezas, llevar a cabo este proceso funcionó para conceptualizar y comprender mentalmente y en términos técnicos como se podía llevar a cabo el proceso de construcción y producción de estas, en relación con el tamaño de las piezas.

A continuación, se muestra cómo se realizó el proceso con las fotografías tomadas y la intervención digital realizada, posteriormente se muestran los bocetos creados únicamente como el resultado final.

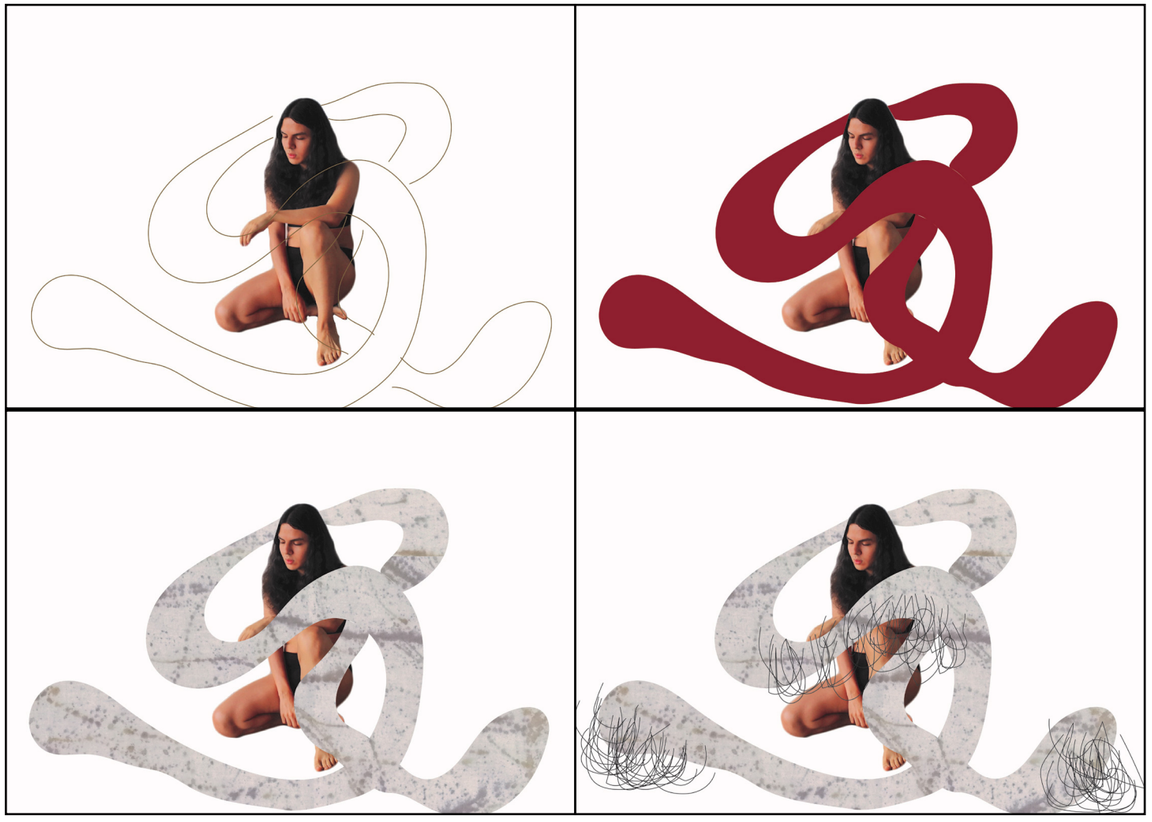


Fig 41. Boceto digital.



Fig 42. Bocetos digitales.

4.2.5. Propuestas de piezas a trabajar.

Una vez llevado a cabo el proceso de exploración y las primeras aproximaciones en términos de bocetos, tomé decisiones en cuanto a la manera en que desarrollaría la producción. Aquí me interesa resaltar que el proyecto está planteado a abordarse desde la escultura blanda. Las primeras aproximaciones que se hicieron a la escultura blanda estaban concebidas principalmente en formatos tridimensionales de gran escala, sin embargo, el propio proceso brindó otras rutas y formas de entender la escultura blanda a partir de los ejercicios realizados y la misma relación de mi cuerpo al experimentar con los materiales.

A partir de lo anterior planteo 4 propuestas que completen la producción final, contemplando el proceso como una parte consustancial del proyecto y sobre cómo el material recopilado hasta ahora permita que en la muestra final se pueda conseguir crear un espacio que comparta una experiencia más orientada a lo vivencial que a lo narrativo.

Es importante anotar, que en algunos casos se comparten procedimientos, por lo que en la descripción que haga de los procesos realizados para la producción de las piezas podría parecer que se están ¨saltándo pasos¨, sin embargo, esto responde a que en términos operativos se trabaja con varias propuestas a la vez para agilizar los tiempos y el cálculo y gasto de materiales.

4.2.5.1. Propuesta 1: Extensiones trans*.

Esta primera propuesta parte del entendimiento de la escultura blanda como una extensión de mi cuerpo y mi identidad, teniendo presente como el cuerpo y su presencia tangible e intangible pueden extenderse a través del espacio. La propuesta consiste en una serie de objetos textiles escultóricos - esculturas blandas - que aborden la relación de mi cuerpo con lo público. Como mi cuerpo interactúa con el entorno y se extiende. Las piezas corresponden a una especie de prótesis corporal de extensión del cuerpo en sí mismo, en tanto se contempla los aspectos tangibles e intangibles. El depósito de mi subjetividad y el paso de mi propio cuerpo por los materiales, cargados de mi presencia. Me interesa como la escultura blanda pensada como extensión trans* puede problematizar, frente a un espacio, aspectos de mi identidad y cuerpo trans*, de manera indirecta, hasta donde yo lo permita. Lo trans* ha sido visto y estudiado desde perspectivas extractivistas que lo colocan como un tema que puede ponerse en discusión, yo como persona trans*, elijo poner lo trans* en ese lugar desde mi propia experiencia, como gesto político y en un sentido en el que decido de qué manera y bajo que términos se dará.





Primeramente, el proceso inicial consistió en la tinción de telas a partir de tintes naturales. La intención es que las telas representen una ¨segunda piel¨, es decir, los materiales elegidos y las técnicas en este procedimiento están en función de emular mi piel y texturas en términos generales, no cómo una copia exacta o representación mimética, sino en términos simbólicos. Las telas trabajadas tienen distintos anchos y longitudes, la de menor medida 1,50 m de largo x 80 cm y la de mayor medida de 9 m de largo x 1.50 m de ancho. En total se utilizaron aproximadamente 30 metros de tela.

A continuación se muestra un cuadro con las técnicas y materiales que utilicé para llevar a cabo la propuesta. La cual está conformada por una totalidad de 7 esculturas blandas de distintas proporciones, pensadas para ser ubicadas de manera colgante y otras a nivel del suelo o de manera mixta.

Materiales	Técnicas
Algodón	Patronaje
Manta cruda	Bordado a mano
Algodón orgánico	Fieltrado
Cabello natural	Relleno
Cabello sintético	Pintura sobre tela y manchado
Té negro, hibiscus, menta	Tinción con tintes naturales
Pintura de cochinilla	
Bicarbonato	
Polifibra	

Para el proceso de tinción con tintes naturales se tomó como referencia teórica-técnica los libros *Impresión botánica* y *Tintes naturales: técnicas ancestrales en un mundo moderno* de la diseñadora industrial Luciana Marrone. Esto me permitió ubicar de manera precisa la forma técnicamente ¨correcta¨ de realizar los procesos de teñido y así llevar a cabo lo contrario.

Con respecto al teñido, fue aplicado mediante el automatismo psíquico puro, utilizando tintes naturales preparados a modo de pintura diluida y el uso de un pincel y las manos, incorporando así movimientos secuenciales y espontáneos a diferentes niveles de velocidad e intención. Asimismo, lo realicé por capas de color, las cuales implicaban intervenir la tela y dejar secar por un rango de 9 horas, en totalidad las telas tienen 3 o 4 capas de color.

El color que se puede observar proviene además de el proceso realizado anteriormente en la fase de exploración, a partir de los referentes visuales de mi propia piel. Sin embargo, decidí trabajar a partir de un procedimiento de teñido en el cual los tintes naturales no son fijados a la tela. La manera ¨técnicamente correcta¨ corresponde al uso de mordientes que abran las fibras y permitan que el tinte se integre a esta y luego se selle, para que el color perdure.

En este caso lo que hice fue trabajar las fibras naturales sin un proceso de pre-Mordentado o Mordentado completo, es decir, que el Mordentado que hice fue para permitir que el color se adhiriera a la fibra, pero no que se fijara de manera permanente. Para esto omití el uso de mordientes como el alumbre o el sulfato de aluminio y el último paso en el proceso del teñido en directo con tintes o de pintura con tintes naturales que corresponde al vaporizado, qué es finalmente lo que permite fijar el tinte en las fibras. Esta decisión se ha tomado porque me interesa el proceso de cambio constante que tendrán los tintes en las telas. A partir de eso se identifican dos metáforas, lo primero es una relación con el entendimiento del cuerpo y la identidad como un proceso abierto y de constante cambio dinámico y retráctil y por otro lado, la idea de que las piezas como extensiones del cuerpo, obtienen autonomía en el espacio a través del tiempo, de manera no controlada, es decir, tienen la capacidad de seguir modificándose a través del tiempo y en relación con el entorno.









Tomando como referencia los procesos anteriores de bocetado se plantea un proceso de trazado sobre las telas, para esto se parte de las técnicas de sastrería de patronaje directo sobre la tela a escala natural. La elección de la técnica proveniente de la disciplina se desprende de la auto entrevista:

¨Allí aprendí a realizar prendas de vestir a partir de patrones que estaban creados a partir de un sistema de patronaje basado en una división de la corporalidad y por tanto de las formas en que se creaban a partir del sexo binario, todo se construía de manera sistematizada a partir de fórmulas que creaban las proporciones ¨ideales¨ para un cuerpo, de acuerdo con sus genitales. Lo cual es algo que critico de esa disciplina, sin embargo, creo que el método de sastrería permite identificar las proporciones de un cuerpo de manera óptima si se trabaja de manera específica y situada. ¨ (extracto de la autoentrevista, p 62).

Lo que se pretende con esto es una subversión de las formas tradicionales de abordar la sastrería, qué al plantear una división de sus procedimientos de manera binaria, dejan por fuera en términos de categorización y procedimientos a las personas trans*. Por lo tanto, no trabajo con la creación de moldes, sino que intervengo la tela de manera directa utilizando las medidas tomadas de mi cuerpo y la interpretación subjetiva de los bocetos realizados a partir de la memoria, es decir, al momento de realizar las propuestas de cada pieza no observé nuevamente los bocetos, sino que trabajé de manera intuitiva a partir de las imágenes mentales que había capturado hasta el momento según lo que había hecho y además en relación a como mi cuerpo interactuaba con la tela, dando como resultado a formas que parten de medidas exactas de mi cuerpo, imágenes mentales, y la intervención directa en la tela, es decir, las modificaciones en que pensaba pertinentes extender mi cuerpo.

Según lo explicado anteriormente, una vez trazadas las formas y modificadas manualmente, se procede a recortar, para esto las telas debieron ser colocadas con sus caras frontales una con la otra. Seguidamente se trabaja el proceso de costura, el cual se trabajó con una máquina de coser industrial. Realizando una costura por todo el borde de cada pieza, dejando aberturas en cada una a cierta cantidad de espacio, que permita posteriormente voltear e insertar el relleno.

Una vez hecho esto, se procede a picar con la tijera por todo el borde a 1 cm de distancia y 0,5 cm de longitud. Esto permite que al momento de voltear las piezas, el relleno pueda distribuirse de manera uniforme. Para el relleno se utilizaron 40 libras de material de polifibra en su totalidad. Este material, es de caracteristicas sintéticas en oposición a la tela utilizada para la parte exterior, si bien el material no se puede observar en su totalidad una vez finalizadas las piezas, interesa esa interacción entre ambas ¨naturalezas de los materiales¨ como una dicotomía o contradicción del cuerpo y su supuesta ¨naturaleza¨, lo cual se puede ver reflejado en la ficha técnica y asimismo en las piezas que con el tiempo y el proceso de fieltrado liberan pequeñas particulas de su relleno.













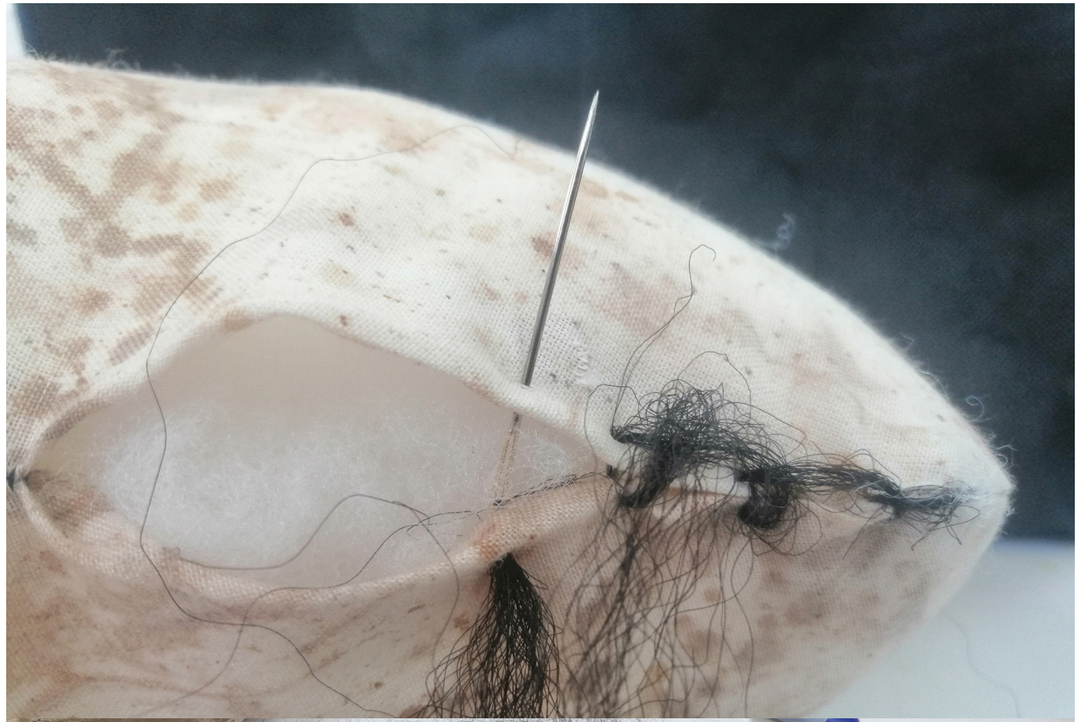
Las últimas dos partes de la construcción de las piezas corresponden al bordado a mano y el fieltrado a mano. Para este proceso utilicé una mezcla de los dos tipos de cabello mencionados anteriormente. Utilizar el cabello implica para mí una forma de incorporar a las esculturas un elemento personal, como una forma de entender ese sentido de espacio de conflicto y libertad que involucra la territorialidad del cuerpo trans* en su intimidad.

El cabello en sus variaciones corresponde a una tecnología del género, de las cuales, todas las personas somos consumidoras dóciles o activas, es decir, el cabello opera en la sociedad como una forma de control y división a partir de una forma de categorización basada en el sexo y género binario. A mí me interesa tomar esa idea y subvertirla, para mí el cabello tiene esas connotaciones, pero también es un elemento que refiere a libertad y autonomía del cuerpo, a una toma de decisión y subversión de los parámetros que la sociedad hetero-cisnormativa ha depositado en mi cuerpo. Y en ese sentido, tanto el cabello propio como el cabello apropiado funcionan como metáfora.

El cabello propio fue recolectado durante meses anteriores, a partir del cepillado de mi cabello. El cabello adquirido en la estética fue comprado buscando imitar de la manera más cercana a mi cabello propio, me interesa pensar en cuál de los dos tipos de cabello es el ¨real¨, debido a que mi cabello que crece de manera natural en mi cabeza podría pensarse cómo el real, sin embargo, el cabello sintético contiene información que enuncia su cualidad de ¨realista¨ y al ser apropiado por mi persona, pasaría a ser mío por tanto, adquirir la condición de ¨real¨ si así lo quisiera.

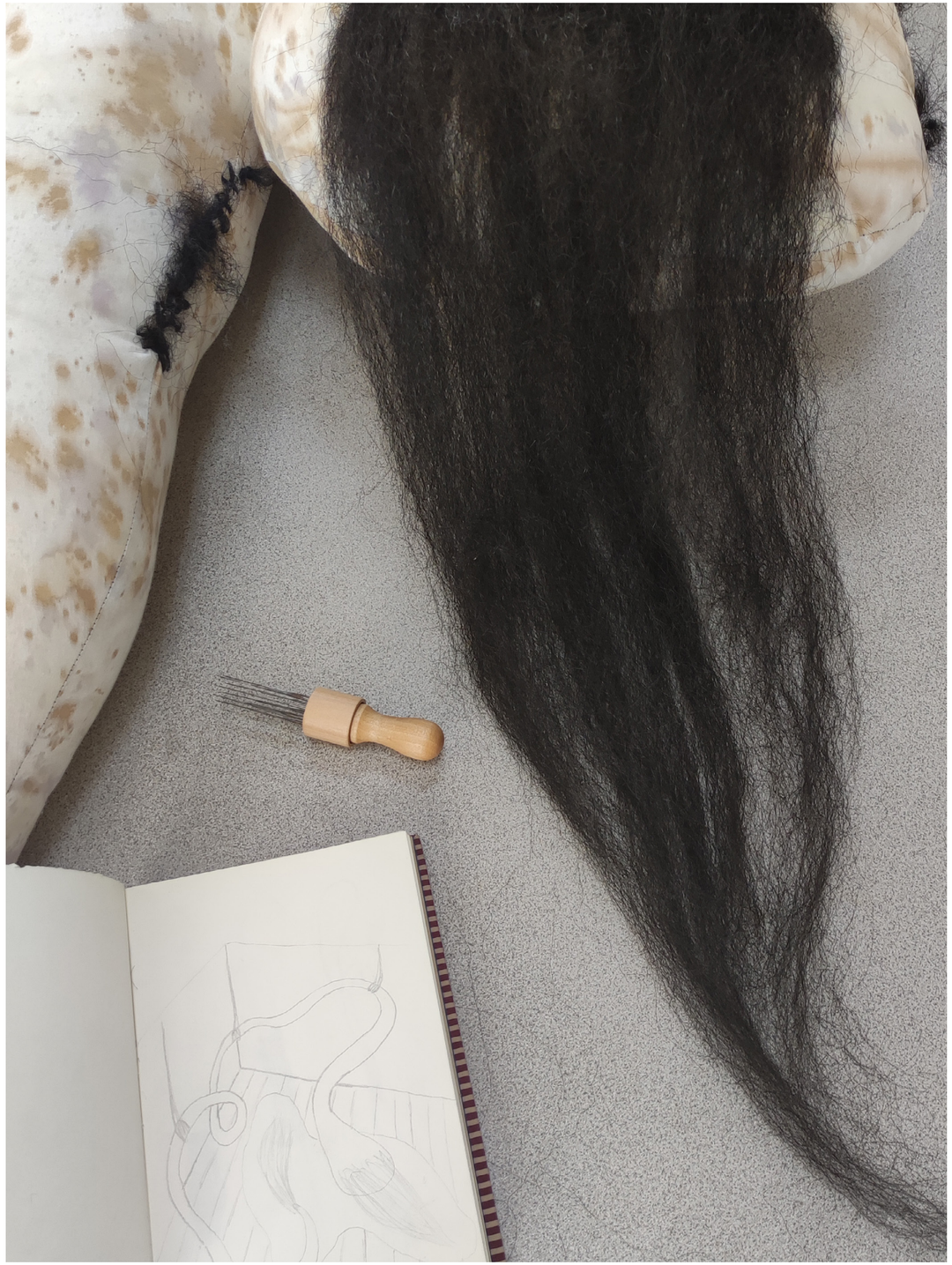
Para el bordado a mano se trabaja con la puntada de ¨ojal¨ la cual es similar a la que se utiliza en el ámbito de la enfermería para cerrar heridas, en esta fase, el bordado funciona como metáfora de la creación-reparación del propio cuerpo, utilizando materiales que provienen de mí misma (el cabello).

El proceso de fieltrado se realiza en la superficie de las esculturas, para esto se utiliza una herramienta que contiene 7 agujas y a partir de un procedimiento de ¨empujar y sacar¨ las agujas con el cabello en medio, se puede ir añadiendo textura. Aquí el cabello se incorpora a las esculturas desde una relación de libertad, y referencia a mi cuerpo, teniendo presente que el mismo es un territorio velloso. Asimismo, la censura del cabello significa una forma de control de género, sobre que cuerpos pueden o no dejar crecer el cabello de manera natural si así lo quisieran.














Judith Butler
El género en disputa
El feminismo y la subversión de la identidad
Paidós Studio 168




SALIDA

















4.2.5.2. Propuesta 2: Retratos de Autora.

Como segunda propuesta, partí de los ejercicios realizados en el ejercicio 2 de la etapa de exploración. Los autorretratos realizados con máquina de coser y a partir del dibujo automático y de memoria. Propongo una serie de 4 piezas de distintas medidas explorando la capacidad de retratarme de manera automática a partir del uso de la máquina de coser, la puntada recta y el hilo negro sobre telas que anteriormente había teñido con los tintes naturales.

Con respecto a estas piezas me interesa partir de la manera en las que las nombro, con una ruptura al modo que desde la historia del arte se ha nombrado a las piezas que corresponden el acto de auto retratarse, es decir, -los autorretratos-. La composición de esta palabra contiene la palabra autor y la palabra retrato y corresponde a una palabra en: masculino.



Fig 43. Captura de pantalla de Google: autorretrato.

Por lo tanto, propongo nombrar las piezas como: Retratos de Autora. Como una forma de subvertir esa masculinidad que evidencia la palabra autor, más allá de que se quiera o se piense que es una palabra que habla desde un masculino qué es universalizable y que por tanto refiere o alberga a todas las formas de identificación y en ese sentido, propongo cambiarlo con la palabra autora, como una manera directa de enunciar desde la palabra mi identidad y como un lugar de reivindicación de la feminidad. Siendo así las obras presentadas como retratos de autora una forma de apropiación de mi identidad y mi propio discurso.

Una práctica recurrente entre las personas que realizan una transición de género, entre quienes tienen la capacidad o las posibilidades de llevar un registro de ello, es fotografiar ese proceso de manera en la que se evidencie progresivamente el cambio de un género al otro, que en términos más ampliados, realmente es un registro de cómo la identidad y la corporalidad se puede ir modificando a través del tiempo. En mi caso lo que presento es una postura frente a esa práctica, me interesa mostrar la idea de la transición o más bien romper con esa idea y partir del entendimiento de que la transición en el caso de que existiera para mí, es algo que se da desde el nacimiento, todas las personas estamos en transición toda la vida y en ese sentido lo que me interesa mostrar es un *tránsito* en contraposición a la palabra *transición* de mi corporalidad e identidad, a partir de la subjetividad qué registro por medio de los dibujos automáticos realizados con la máquina de coser sobre tela.

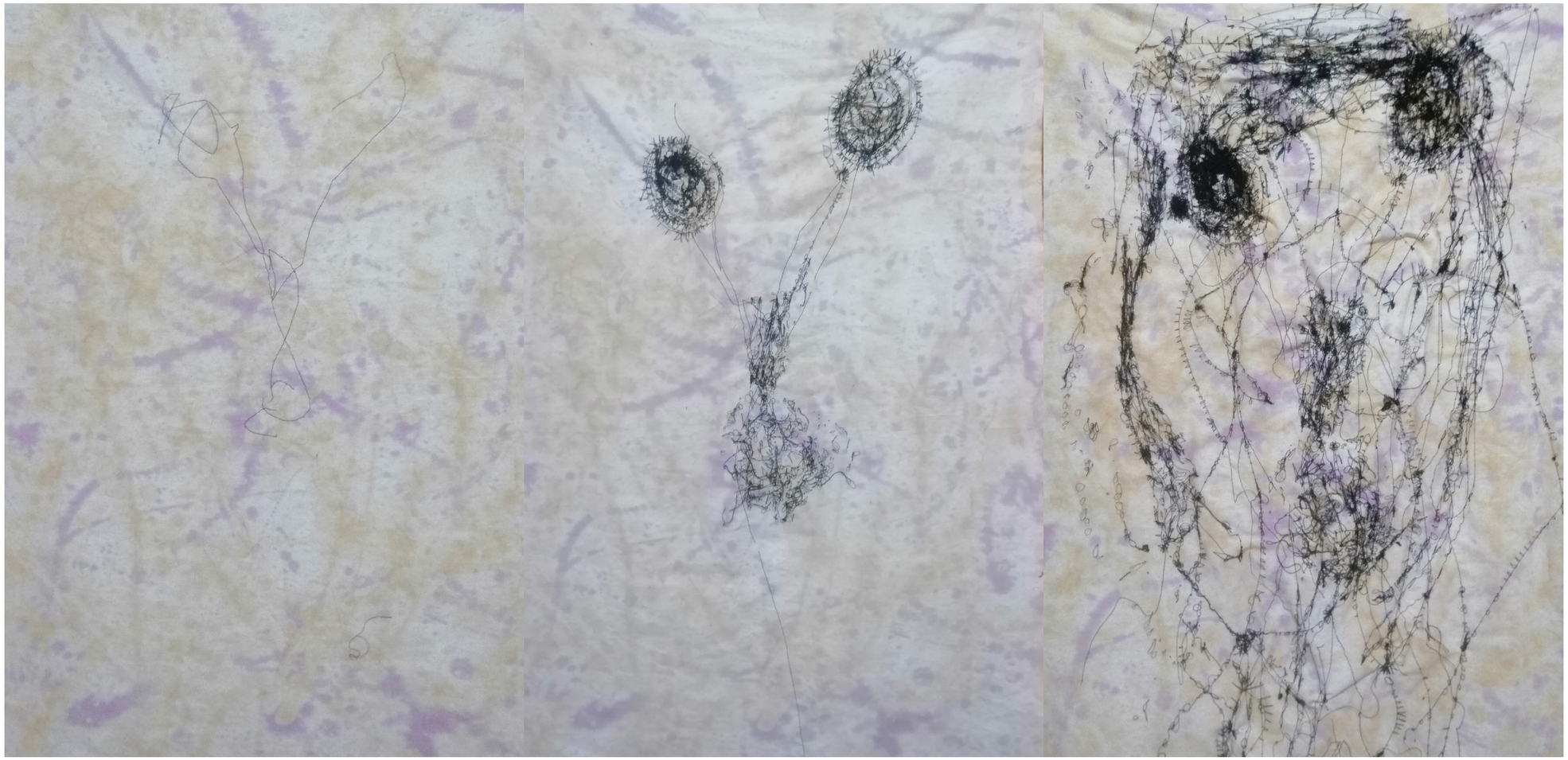


Por tanto, como parte de la serie, propongo una sexta pieza conformada por 5 retratos de autora como los anteriores, en los cuales se permita ver el proceso de estas de manera no lineal, como una forma de representar mi forma de entender la relación con la palabra transición y las implicaciones que para mí esta tiene. Es decir, la pieza parte de la idea de apropiarse de la propia imagen y registrarla, sin embargo, lo que yo propongo es un registro que se aleje de una representación mimética que solamente de cuenta del cambio a modo perceptual, y en este sentido, el trabajo bordado a máquina y el hilo funciona como una metáfora del devenir propio, de lo que personalmente defino como: tránsito en contraposición a la palabra transición, que de alguna manera delimita o supone una linealidad, a diferencia del tránsito.

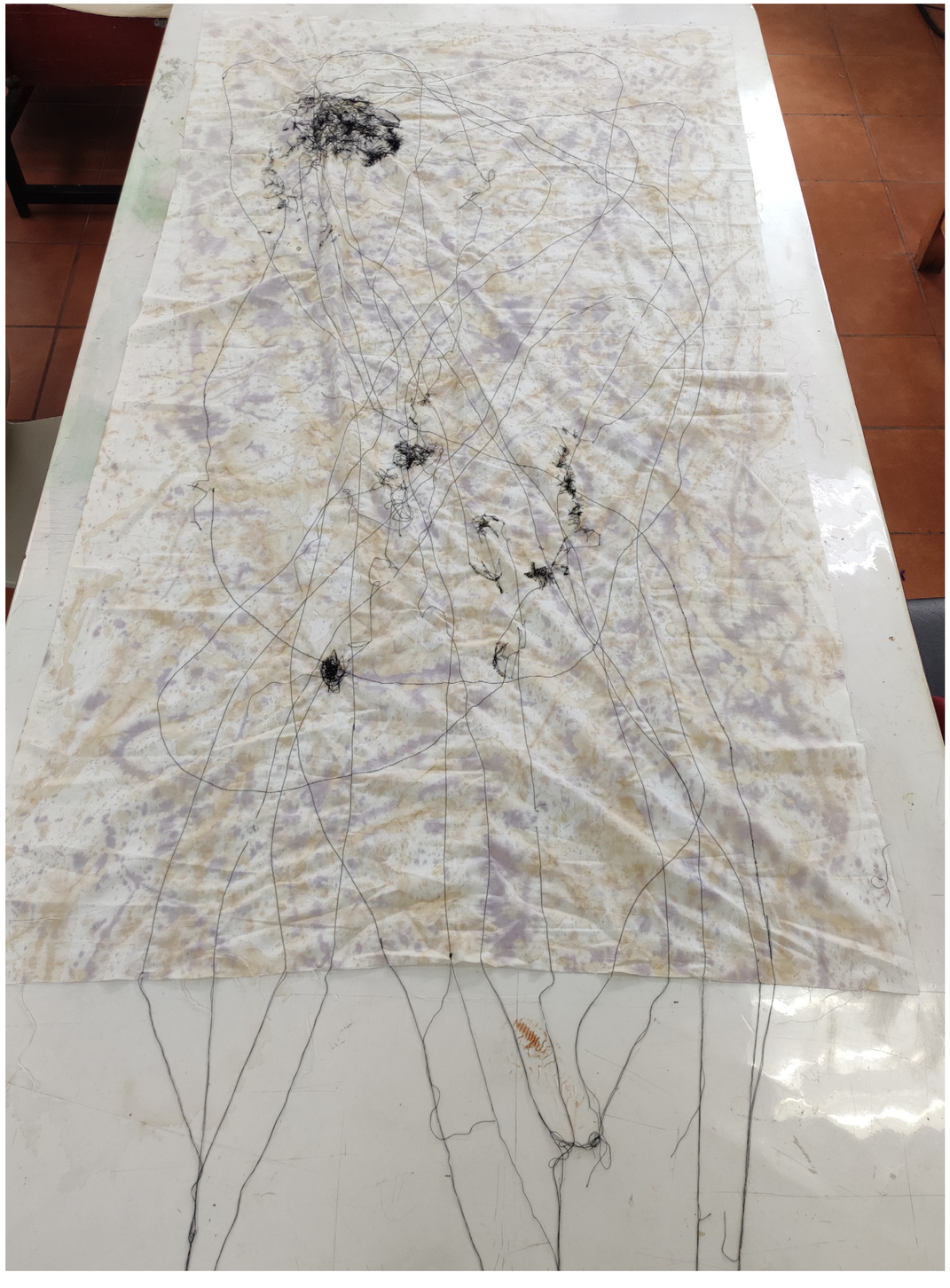
Definir previamente como se nombran a las personas con experiencias de vida trans, es quitarles la posibilidad de autonombrarse, de decir quiénes son y cómo entienden sus tránsitos y caer por lo tanto, en la trampa de la patología o de la prescripción, tomado de la tesis *Tránsitos como experiencia e identificación* para la Universidad Nacional de Colombia por Ana María Ortiz 2014. Entonces, la idea de utilizar la palabra tránsito es permitir entender lo trans* como una forma de vida que es un proceso abierto y constante y no como algo que tiene un inicio y un fin.

El corte y confección, la sastrería y el diseño de modas, como disciplinas, proponen que el trabajo de costura se realicé de la manera más limpia y que el ajuste de las máquinas de coser que se utilicen sea el ideal, para esto se toman medidas de la cantidad de puntadas por pulgada y el ancho de cada puntada en medidas milimétricas para cumplir con estándares de calidad internacionales. Lo que propongo es una subversión de ese modo de trabajo, que defino como lo hegemónico y planteo trabajar a partir de una técnica que consiste en el desajuste de la máquina de coser industrial, de esta manera la máquina realiza puntadas en las que se va creando un nudo por la parte inferior, y así agregando texturas visuales.





Como el trabajo que interesa principalmente, no se puede observar al momento de llevarse a cabo, el resultado tiene cierta condición de ¨sorpresa¨ o ¨innesperado¨, sin embargo, se trabajo por etapas en las que progresivamente se fue añadiendo más hilo a la tela. Para esto, se realiza primeramente un dibujo gestual muy rápido con un lapicero que se borra con calor, esto sin la intención de definir como y de que manera se va a coser, permite tener una ubicación espacial al momento de mover la tela, ya que la máquina de coser realiza las puntadas a una velocidad muy alta en las que hay que coordinar el trabajo con las piernas en el pedal, el movimiento hacia la derecha de la rodilla para levantar el prensa tela y el movimiento de la tela en relación a la velocidad de la máquina para evitar que el hilo se quede anudado entre la aguja, la tela y el cangrejo que contiene la bobina.





En el retrato de autora de mayor formato decidí combinar el trabajo de bordado a máquina con el fieltrado con cabello, desarrollando así la propuesta de manera intuitiva. Para la pieza de los tránsitos experimenté con distintas posibilidades compositivas para elegir el recorrido visual y orden de las partes, la intención era crear una lectura que no condicionara una linealidad, evitando entonces colocar las imágenes de manera gradual según su peso visual, y por el contrario intercalando los pesos visuales de las mismas.

4.2.5.2. Propuesta 3: Libro textil: promesas de una niña trans*.

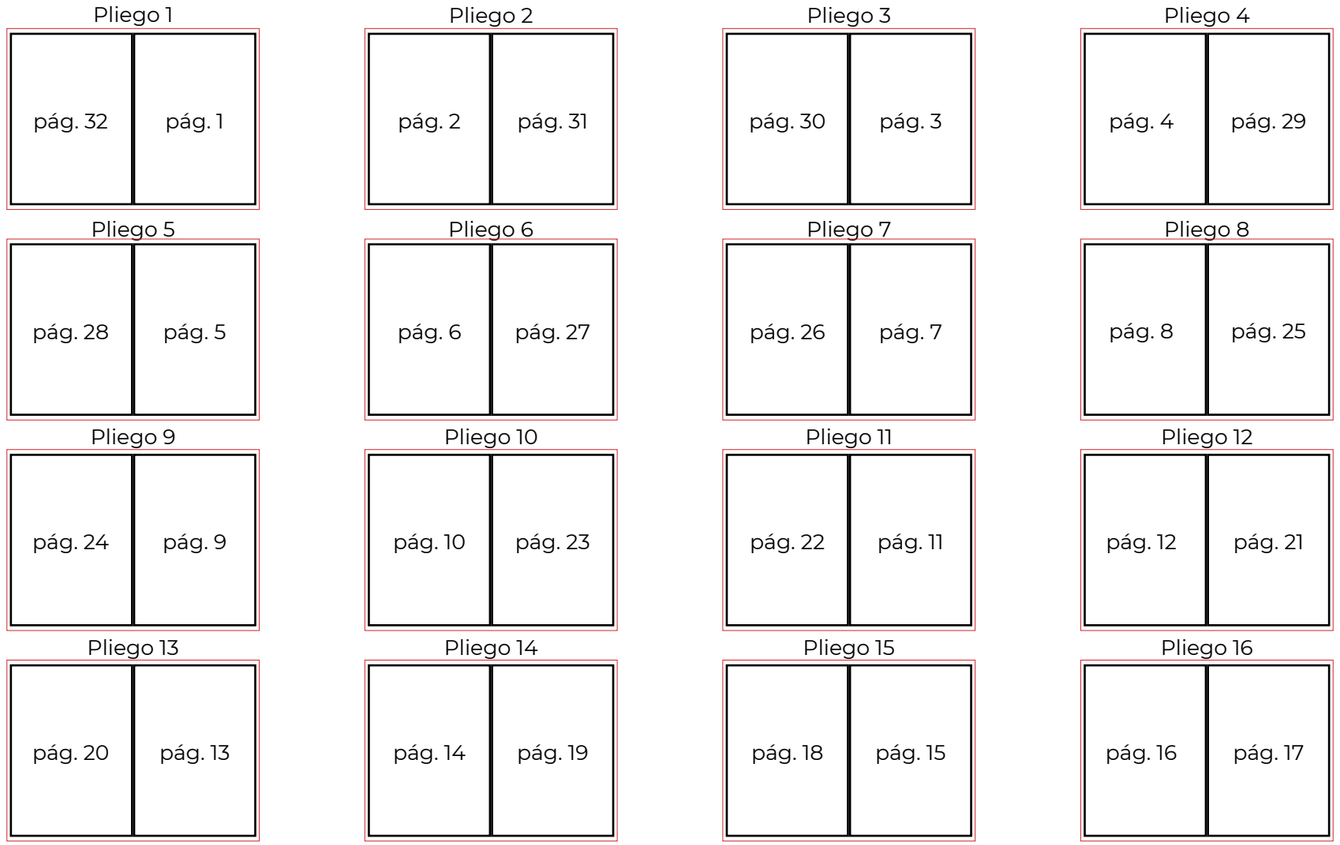
Parto de la idea del libro textil como una forma de proponer un diálogo de manera más íntima sobre aspectos personales de la vivencia trans*. Para la propuesta decido tomar como referencia el texto ¨Promesas¨ recopilado en el punto 4.1.3.5. del presente documento. Para esto se realizó un proceso de edición, manteniendo el texto en su estado original y adaptando algunas de las oraciones para ser utilizadas en el libro textil. El proceso de divide en la etapa de planificación y el de ejecución. Primeramente, fue necesario realizar un esquema de maquetación y en paralelo trabajar en la edición y segmentación del texto para ser incorporado en el esquema de organización por pliegos.

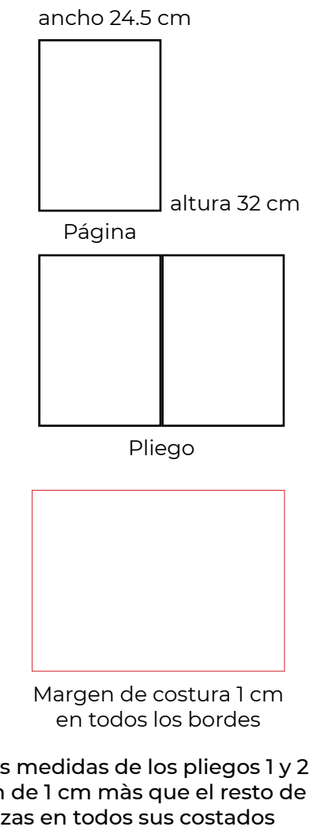
Organización de páginas por pliegos

Cantidad de páginas: 32
Cantidad de pliegos: 16

Pliego por pareja para la confección

Pliegos 1 y 2
Pliegos 3 y 4
Pliegos 5 y 6
Pliegos 7 y 8
Pliegos 9 y 10
Pliegos 11 y 12
Pliegos 13 y 14
Pliegos 15 y 16





*** las medidas de los pliegos 1 y 2 son de 1 cm màs que el resto de piezas en todos sus costados**

Edición del texto.

Para la edición del texto partí de lo trabajado en la etapa anterior, una vez delimitadas la cantidad de páginas en relación con las oraciones que contiene el texto. En la mayoría de los casos el texto se mantuvo igual, con la modificación en 3 de las oraciones originales, la eliminación de una de ellas, la incorporación de una nueva y el ajuste en el orden. Luego segmenté cada oración en relación con el tamaño del libro y el espacio que se tiene para el contenido de cada página, así como los márgenes de costura necesarios.

Texto original

Promesas

1- Prometo no decir nada de lo que piense
2- Prometo no hacerles saber mis más profundos deseos
3- Prometo hacer a un lado mis intereses
4- Prometo guardar silencio
5- Prometo no causar problemas
6- Prometo no ser una persona problemática
7- Prometo no arruinar sus vidas al contarles quien soy
8- Prometo sostener esta mentira
9- Prometo poner como prioridad el bienestar de ustedes por encima de mi vida
10- Prometo no cuestionar nada
11- Prometo cumplir en todo lo que pidan
12- Prometo renunciar a ser quien soy por el amor que debo tener a ustedes
13- Prometo no contar a nadie la verdad
14- Prometo ser la persona que ustedes esperan que sea
15- Prometo omitir mis sentimientos
16- Prometo no arruinar sus vidas por pensar en mi bienestar

Texto editado para libro textil

Promesas

1- Prometo no|hacerles saber|mis más|profundos deseos
2- Prometo|hacer a|un lado|mis intereses
3- Prometo|guardar|silencio
4- Prometo|no causar|problemas
5- Prometo|ocultar|mi feminidad
6- Prometo|no decirles quien soy
7- Prometo|sostener esta|mentira
8- Prometo poner|como prioridad|el bienestar|de ustedes|por encima|de mi vida
9- Prometo|no cuestionar|nada
10- Prometo|omitir mis|sentimientos
11- Prometo|cumplir en|todo lo|que|pidan
12- Prometo renunciar|a ser quien soy|por amor|a ustedes
13- Prometo|no contarle|a nadie|la verdad
14- Prometo ser la|persona que|ustedes esperan|que sea
15- Prometo no|arruinar sus|vidas por|pensar en|mi bienestar
16- Prometo|no decir|nada de lo|que piense

La oración que se eliminó es la que corresponde al #6 en el texto original, incorporando la oración ¨prometo ocultar mi feminidad¨ que corresponde al #5 del poema. La decisión se toma en referencia al punto 4.1.2.1.1.5. de la auto-entrevista desarrollada previamente.

Distribución y segmentación de textos por página.

pág. 32 Pliego 1 pág. 1

	Prometo no decir nada de lo que piense

pág. 2 Pliego 2 pág. 31

	Prometo no arruinar sus vidas por pensar en mi bienestar

pág. 30 Pliego 3 pág. 3

	Prometo no hacerles saber mis más profundos deseos

pág. 4 Pliego 4 pág. 29

	Prometo ser la persona que ustedes esperan que sea

pág. 28 Pliego 5 pág. 5

	Prometo hacer a un lado mis intereses

pág. 6 Pliego 6 pág. 27

	Prometo no contarle a nadie la verdad

pág. 26 Pliego 7 pág. 7

	Prometo guardar silencio

pág. 8 Pliego 8 pág. 25

	Prometo renunciar a ser quien soy por amor a ustedes

pág. 24 Pliego 9 pág. 9

	Prometo no causar problemas

pág. 10 Pliego 10 pág. 23

	Prometo cumplir en todo lo que pidan

pág. 22 Pliego 11 pág. 11

	Prometo ocultar mi feminidad

pág. 12 Pliego 12 pág. 21

	Prometo imitir mis sentimientos

pág. 20 Pliego 13 pág. 13

	Prometo no decirles quien soy

pág. 14 Pliego 14 pág. 19

	Prometo no cuestionar nada

pág. 18 Pliego 15 pág. 15

	Prometo sostener esta mentira

pág. 16 Pliego 16 pág. 17

Prometo poner como prioridad el bienestar	de ustedes por encima de mi vida

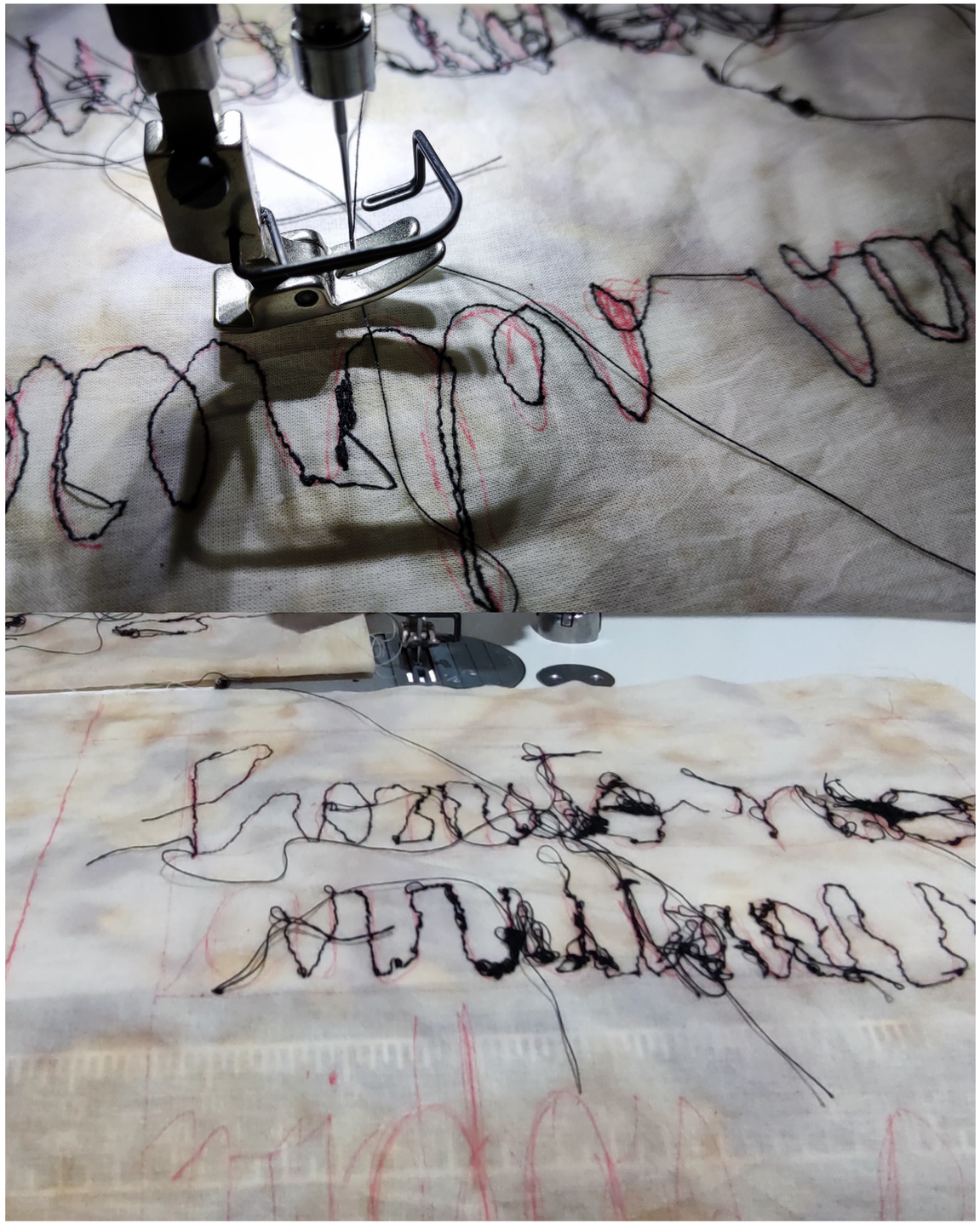
Ejecución

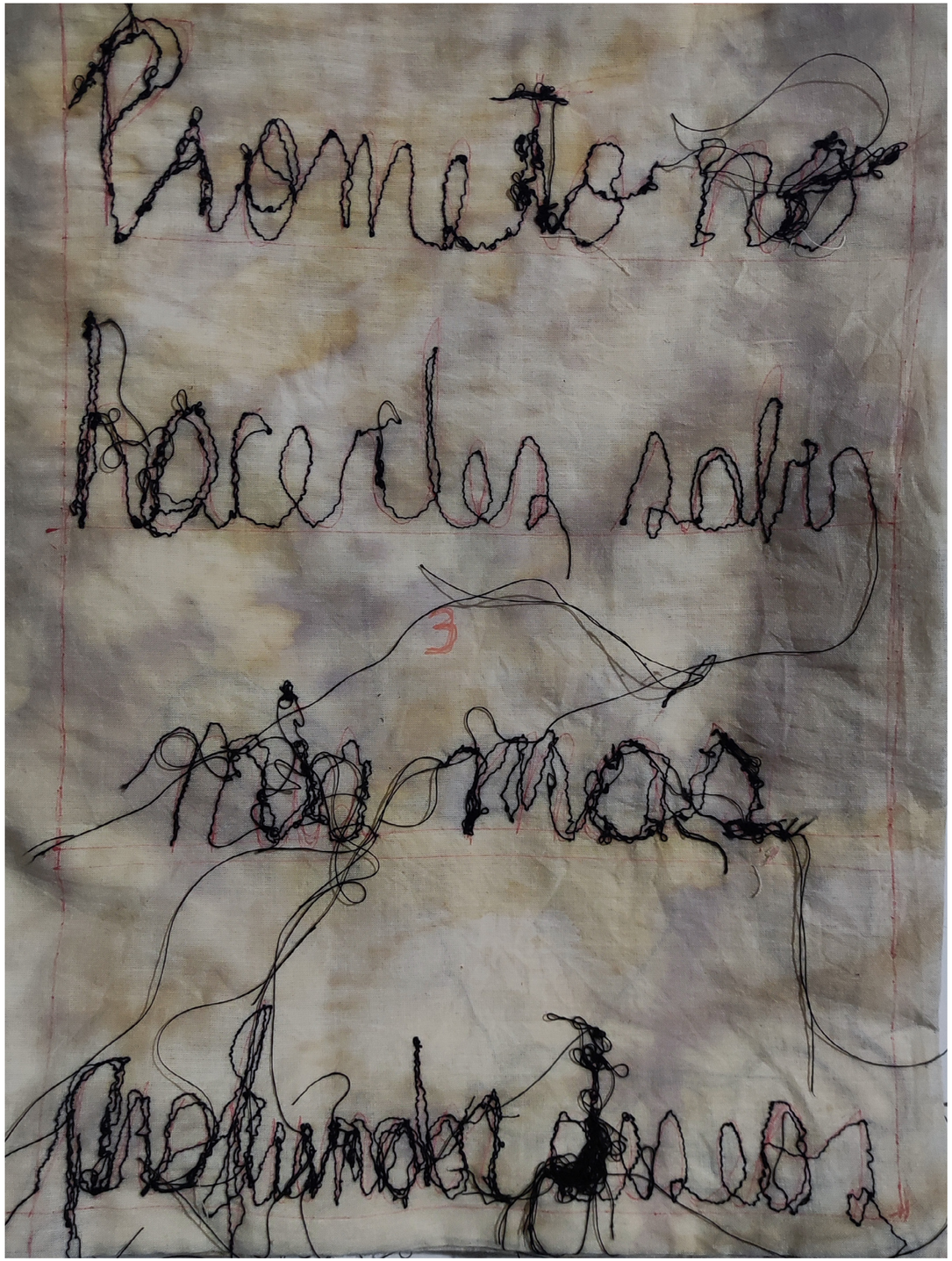
Para la construcción del libro, partí de las telas teñidas con tintes naturales de manera previa, la tela elegida es algodón orgánico, el cual en cuanto a sus cualidades es muy suave al tacto, como las telas de una sábana, almohada o bata de dormir, la cual se refiere al universo de lo íntimo, ya que el libro como tal dispone un diálogo que parte de la interacción de uno a uno. Los textos fueron escritos a mano con lapicero borrable y posteriormente bordados a mano con la máquina de coser por el revés, por lo tanto, en el proceso más que ver las frases, consistía en un procedimiento más libre como los dibujos automáticos anteriores.

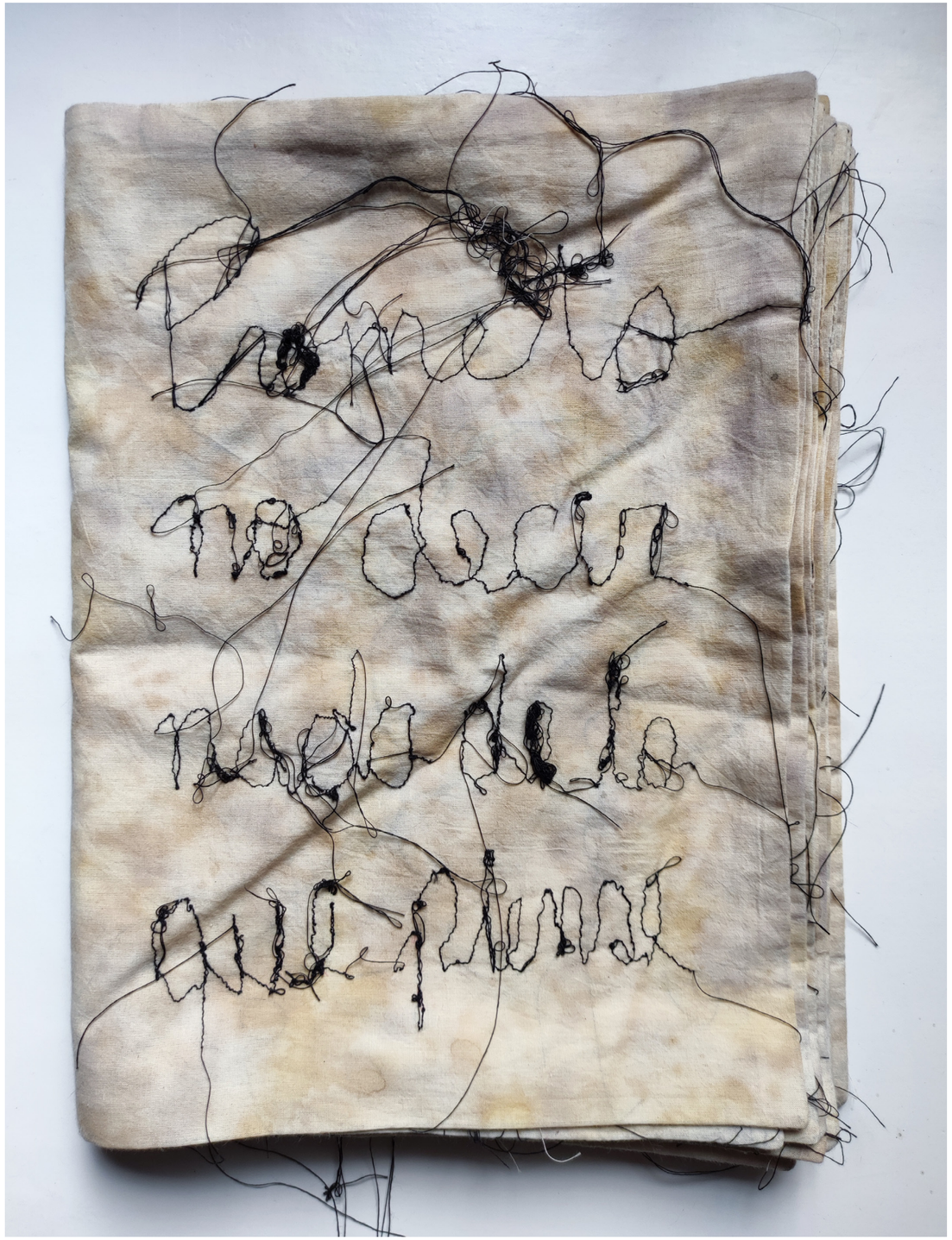
Una vez bordadas todas las partes del texto, de debían unir los pliegos en parejas como anteriormente se señaló, colocarlos por sus derechos y coser a 1 cm por su alrededor para luego voltear. La ranura de los costados por la que se realiza ese procedimiento no fue cosida a mano, como si se tratara de una herida abierta y a la vez permite a quien manipula el libro que pasa en el interior de las páginas.

Finalmente, el ensamble del libro se debe realizar uniendo cada pliego por segmentos, la pareja de los pliegos 1 y 2 con la pareja de pliegos 3 y 4 y así sucesivamente. Para esto se utilizó una puntada recta que se traza por la parte central del libro, mecanismo que permite manipularlo y ver cada una de sus páginas en su totalidad, ya que es posible abrir el libro completamente y permitir que permanezca así.

Como mencioné anteriormente, los pliegos 1 y 2 tienen unas dimensiones mayores al resto de pliegos, esto permite que al momento de realizar el ensamble de todas las partes, el libro pueda mantener un tamaño uniforme al momento de cerrarlo, y así las páginas internas, por el grosor que supone el mismo, no se desborden provocando que el libro pierda forma, ya que se busca que a primera vista el libro tenga una apariencia estética contraria a lo que contiene en su interior.









4.2.5.2. Propuesta 4: Sonidos Trans*.

Finalmente, esta propuesta se derivó principalmente de 3 ideas: la capacidad de generar una experiencia que compartiera lo vivencial más allá de lo narrativo, como la posibilidad de generar una dinámica que permita interpelar a quien participa. Los ejercicios que contenían audio realizados en la primera etapa de exploración y por último, la autoentrevista permitió hilar la relación entre la escultura blanda como extensión del cuerpo y la voz como el diálogo entre lo oculto y lo visible, el susurro, la introspección y la vivencia.

¨La manera en la que un sonido se esparce en el espacio o el ambiente y es percibido por alguien más de alguna manera implica una extensión del cuerpo hacia otro cuerpo. En ese sentido, me interesa pensar que la escultura blanda, desde un planteamiento expandido de la misma, no se limita únicamente al objeto textil desarrollado con unas técnicas y materialidades específicas. Yo creo que la escultura blanda como concepto y lo que estoy planteando tiene que ver con esa generación de algo que es potencialmente una extensión del cuerpo. En relación con la voz, entonces la voz, la proyección de la palabra, del sonido y lo que el cuerpo expulsa a través de la capacidad de proyectar estímulos que puedan percibirse desde el oído, desde la capacidad de escuchar es parte de la escultura blanda y, por lo tanto, una extensión del cuerpo¨. (extracto de la auto-entrevista, p 59).

Para la propuesta se trabaja con una serie de audios, estos provienen de la etapa de exploración, material de archivo y extractos de la autoentrevista que se muestran en los cuadros del punto 4.1.3.3. los cuales, son textos construidos a partir de la extracción de palabras y oraciones de acuerdo con cada uno de los ejes y preguntas que conforman la auto-entrevista.

De esta manera, se creó un perfil en SoundCloud que contiene todos los audios. La idea es que las personas puedan acceder a estos por medio de un Código QR que se encuentre en la ficha técnica de cada una de las otras piezas, así cada pieza tendrá el acceso directo a un sonido distinto, que le permitirá a la persona posteriormente escuchar en aleatorio el resto de los audios a lo largo de toda la muestra.

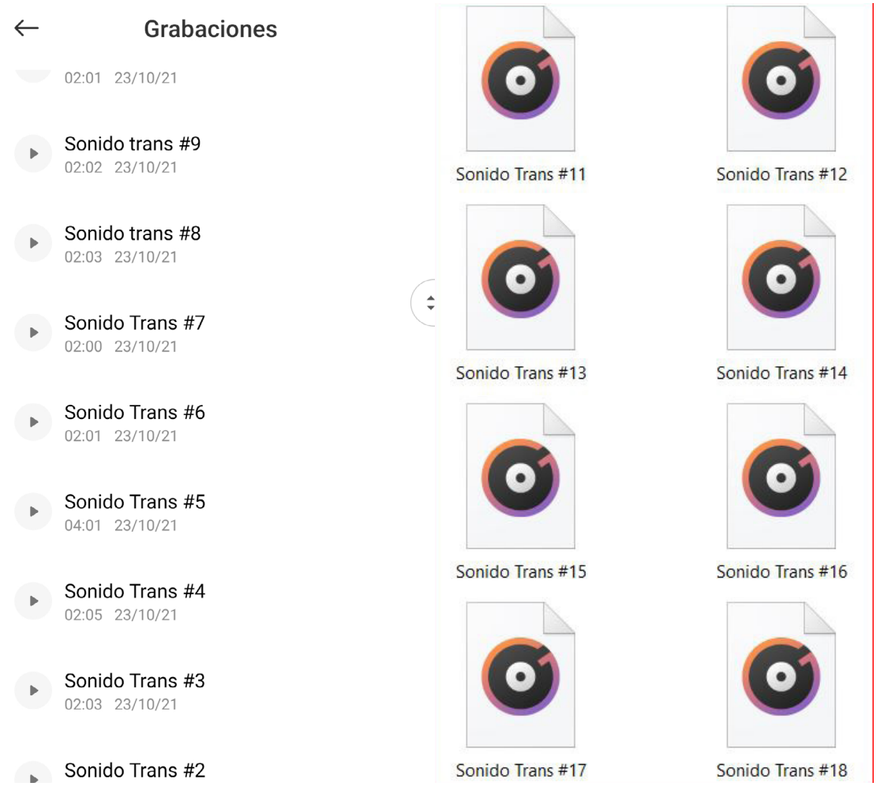
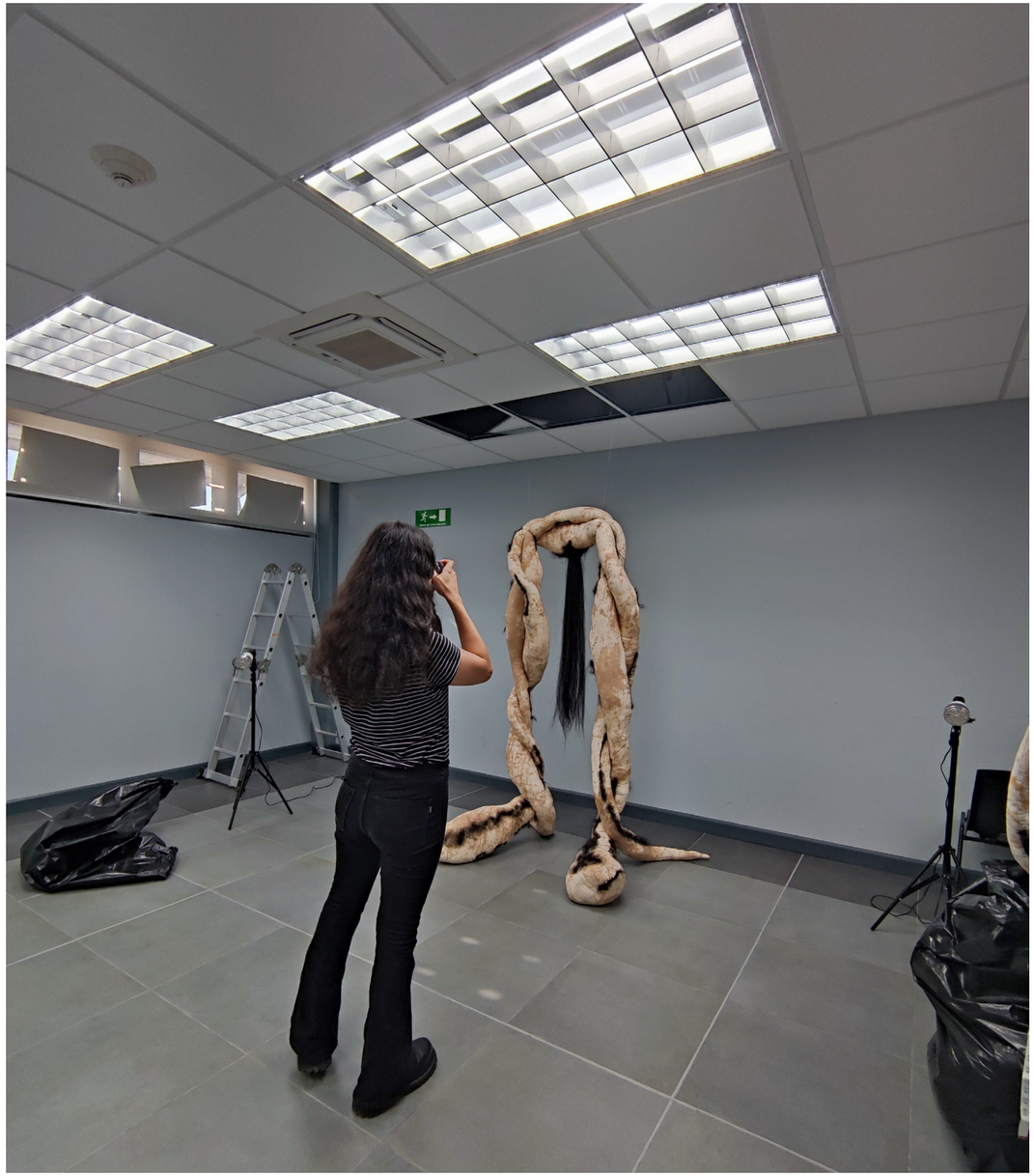


Fig 44. Captura de pantalla galeria de audios.

4.2. Registro de obras.

En las páginas siguientes se compartirá el registro de la producción final completa, junto a las fichas técnicas y un enlace para observar detalles de las obras en formato de video. El registro se realizó en las instalaciones de el *Complejo para la innovación de los aprendizajes, las artes y la recreación* en la Universidad Nacional. Las fotos fueron tomadas en el aula de *Historia del Arte* en el tercer piso del edificio, por las condiciones del espacio con fondos limpios y óptima iluminación. Se trabajó con equipo fotográfico de iluminación y una cámara profesional utilizando un *Lente Canon 50mm f/1.8 STM* para las fotos principales y un *Lente Canon EF 135mm f/2L USM* de teleobjetivo para las fotografías de detalles de cada una de las piezas.





* Video de detalles de las piezas de la propuesta #1 y #2: https://drive.google.com/file/d/1O3sAC3UTBdqPsx5DJ3bq_aBbCLmZXFxU/view?usp=sharing

4.2.1. Propuesta #1 Extensiones Trans*.



Extensión Trans* #1

Escultura blanda bordada y fieltrada a mano con cabello propio y apropiado, tinción natural de té y cochinilla sobre algodón y polifibra.

Dimensiones: 120 cm x 97 cm x 25 cm.

Detalles de montaje: colocar a nivel de suelo.







4.2.1. Propuesta #1 Extensiones Trans*.



Extensión Trans* #2

Escultura blanda bordada y fieltrada a mano con cabello propio y apropiado, tinción natural de té y cochinilla sobre algodón y polifibra.

Dimensiones: 135 cm x 110 cm x 23 cm.

Detalles de montaje: colocar a nivel de suelo.







4.2.1. Propuesta #1 Extensiones Trans*.



Detalles de montaje: colocar a nivel de suelo.

Extensión Trans* #3

Escultura blanda bordada y fieltrada a mano con cabello propio y apropiado, tinción natural de té y cochinilla sobre algodón y polifibra.

Dimensiones: 175 cm x 120 cm x 32 cm.







4.2.1. Propuesta #1 Extensiones Trans*.



Extensión Trans* #4

Escultura blanda bordada y fieltrada a mano con cabello propio y apropiado, tinción natural de té y cochinilla sobre algodón y polifibra.

Dimensiones: 210 cm x 140 cm x 115 cm.

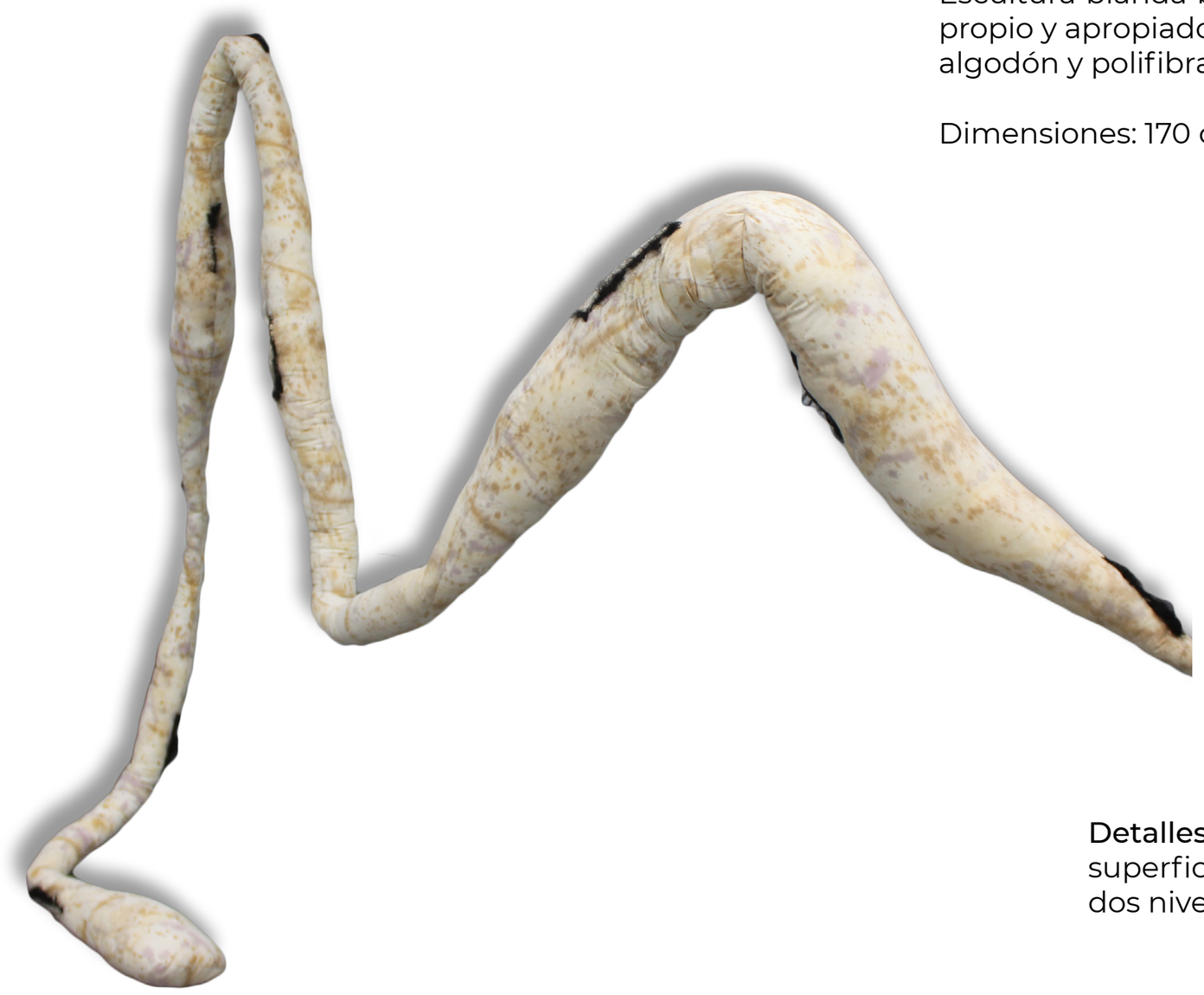
Detalles de montaje: colgar de una superficie desde la parte superior







4.2.1. Propuesta #1 Extensiones Trans*.



Extensión Trans* #5

Escultura blanda bordada y fieltrada a mano con cabello propio y apropiado, tinción natural de té y cochinilla sobre algodón y polifibra.

Dimensiones: 170 cm x 180 cm x 120 cm.

Detalles de montaje: colgar de una superficie desde la parte superior a dos niveles







4.2.1. Propuesta #1 Extensiones Trans*.



Detalles de montaje: colgar de una superficie desde la parte superior a dos niveles

Extensión Trans* #6

Escultura blanda bordada y fieltrada a mano con cabello propio y apropiado, tinción natural de té y cochinilla sobre algodón y polifibra.

Dimensiones: 188 cm x 125 cm x 175 cm.







4.2.1. Propuesta #1 Extensiones Trans*.



Detalles de montaje: colgar de una superficie desde la parte superior a tres niveles

Extensión Trans* #7

Escultura blanda bordada y fieltrada a mano con cabello propio y apropiado, tinción natural de té y cochinilla sobre algodón y polifibra.

Dimensiones: 240 cm x 185 cm x 285 cm.







4.2.2. Propuesta #2 Retratos de Autora.



Detalles de montaje: colgar de los extremos superiores

Retrato de Autora #1

Escultura blanda bordada a máquina con hilo, tinción natural de té y cochinilla sobre algodón.

Dimensiones: 156 cm x 76 cm.







4.2.2. Propuesta #2 Retratos de Autora.



Detalles de montaje: colgar de los extremos superiores

Retrato de Autora #2

Escultura blanda bordada a máquina con hilo, tinción natural de té y cochinilla sobre algodón.

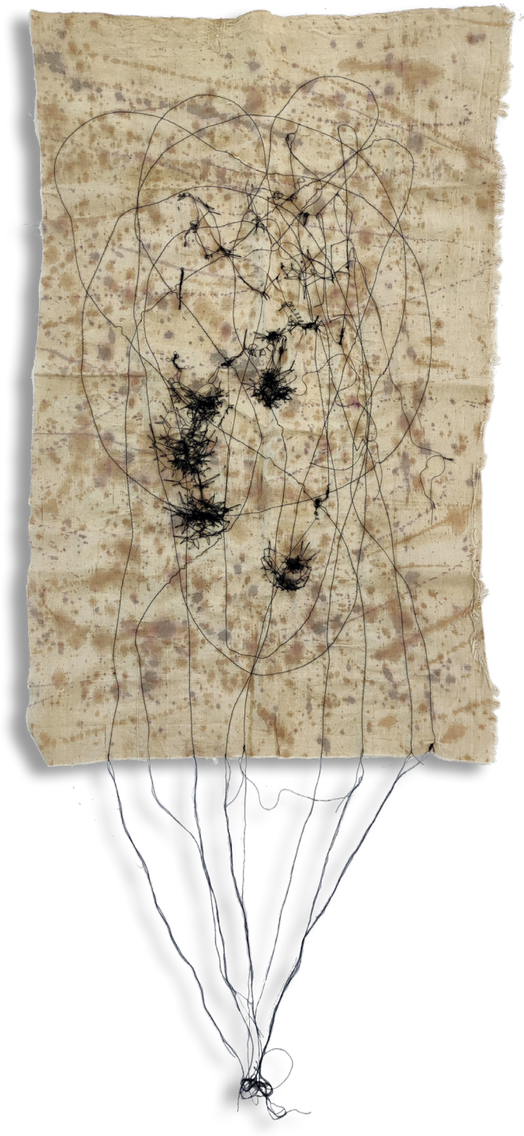
Dimensiones: 124 cm x 45 cm.







4.2.2. Propuesta #2 Retratos de Autora.



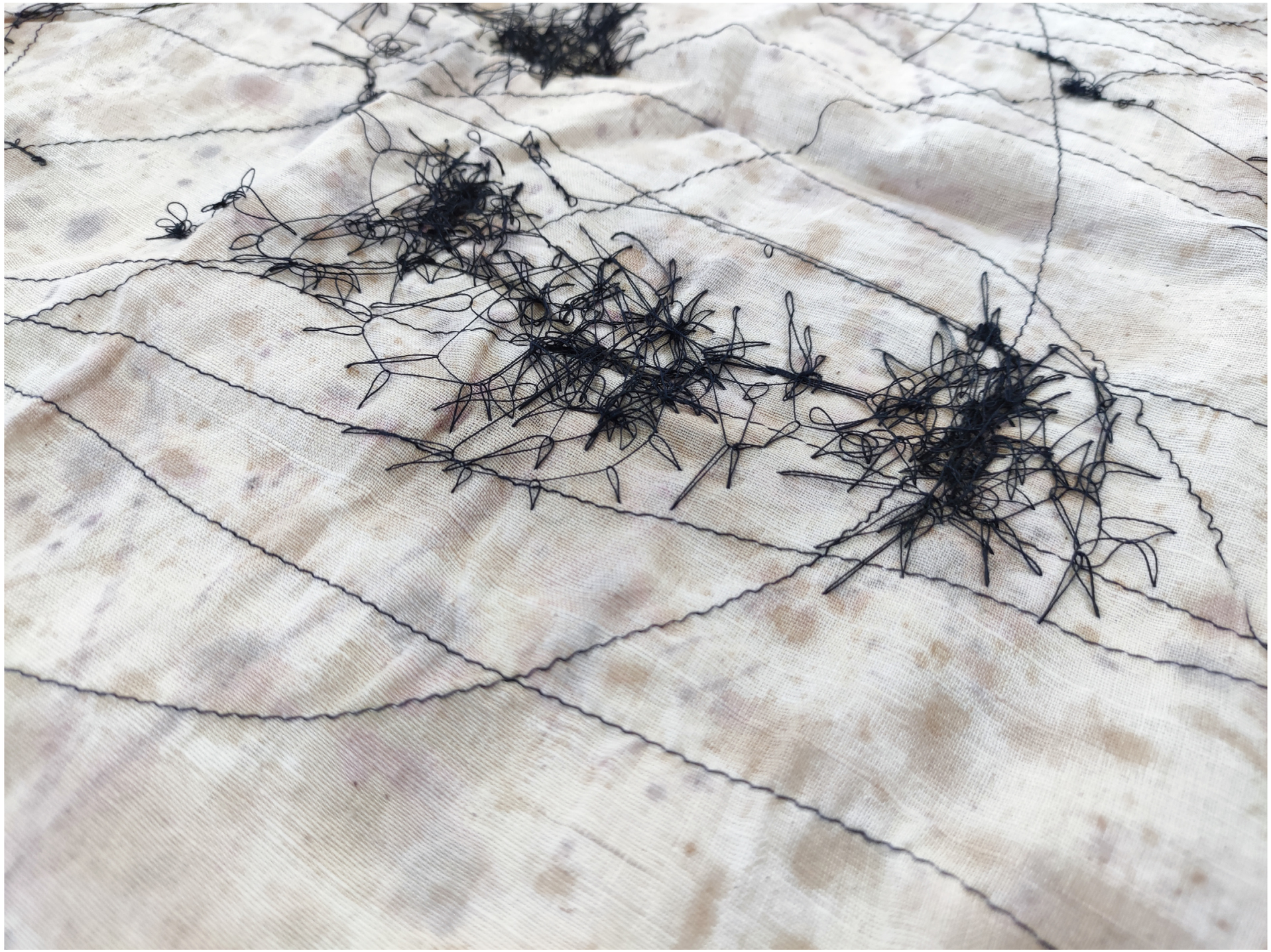
Detalles de montaje: colgar de los extremos superiores

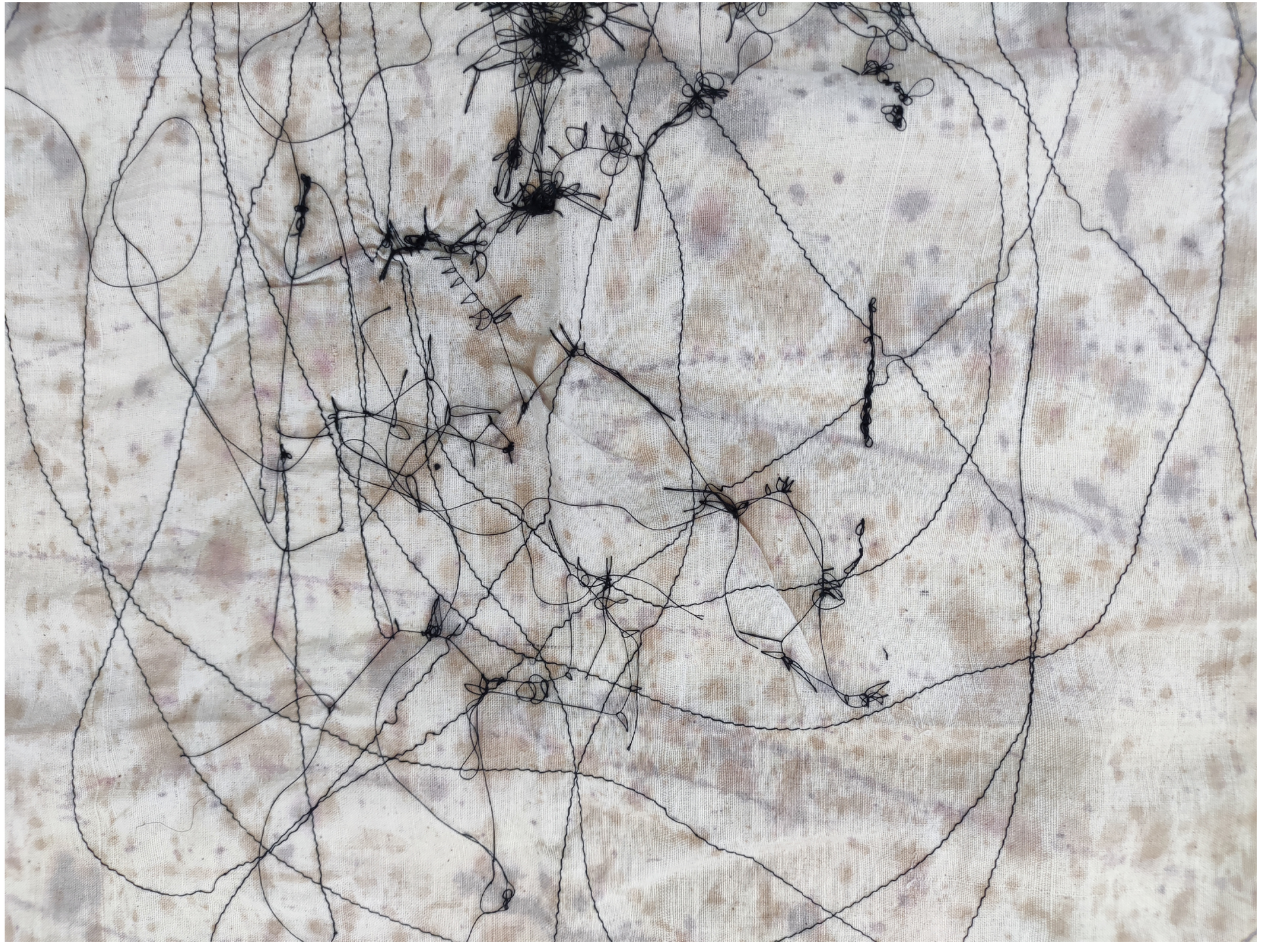
Retrato de Autora #3

Escultura blanda bordada a máquina con hilo, tinción natural de té y cochinilla sobre algodón.

Dimensiones: 124 cm x 45 cm.







4.2.2. Propuesta #2 Retratos de Autora.



Detalles de montaje: colgar de los extremos superiores

Retrato de Autora #4

Escultura blanda bordada a máquina con hilo, fieltrado con cabello, tinción natural de té y cochinilla sobre algodón.

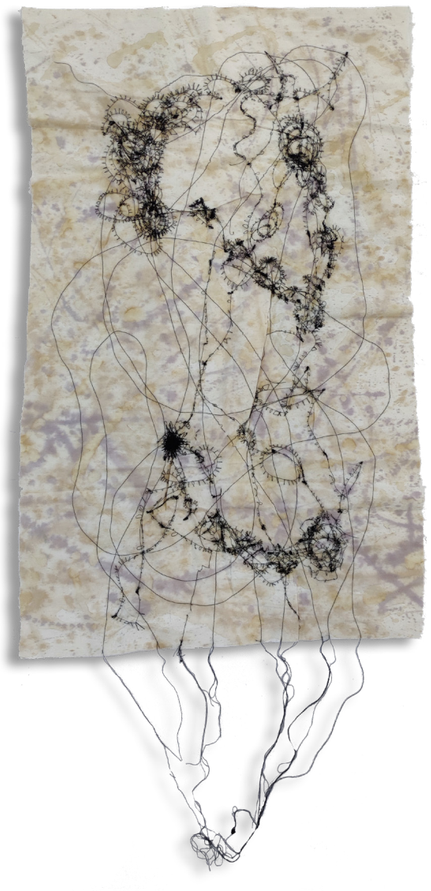
Dimensiones: 250 cm x 105 cm.







4.2.2. Propuesta #2 Retratos de Autora.



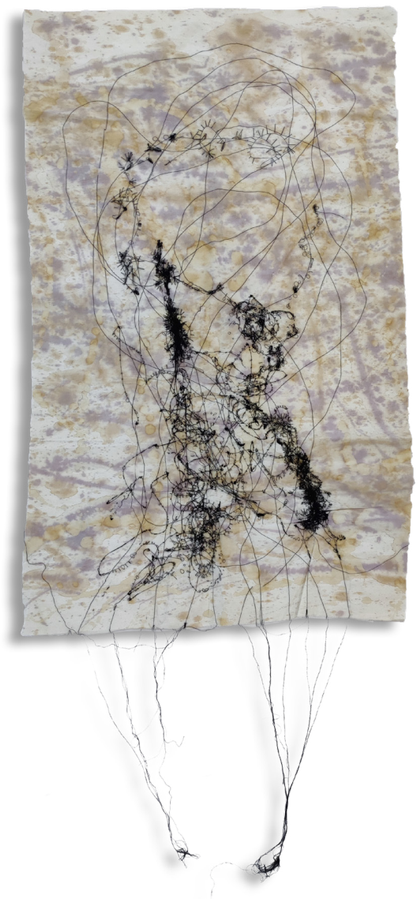
dimensiones:
167 cm x 63 cm



dimensiones:
148 cm x 63 cm



dimensiones:
150 cm x 63 cm



dimensiones:
180 cm x 63 cm



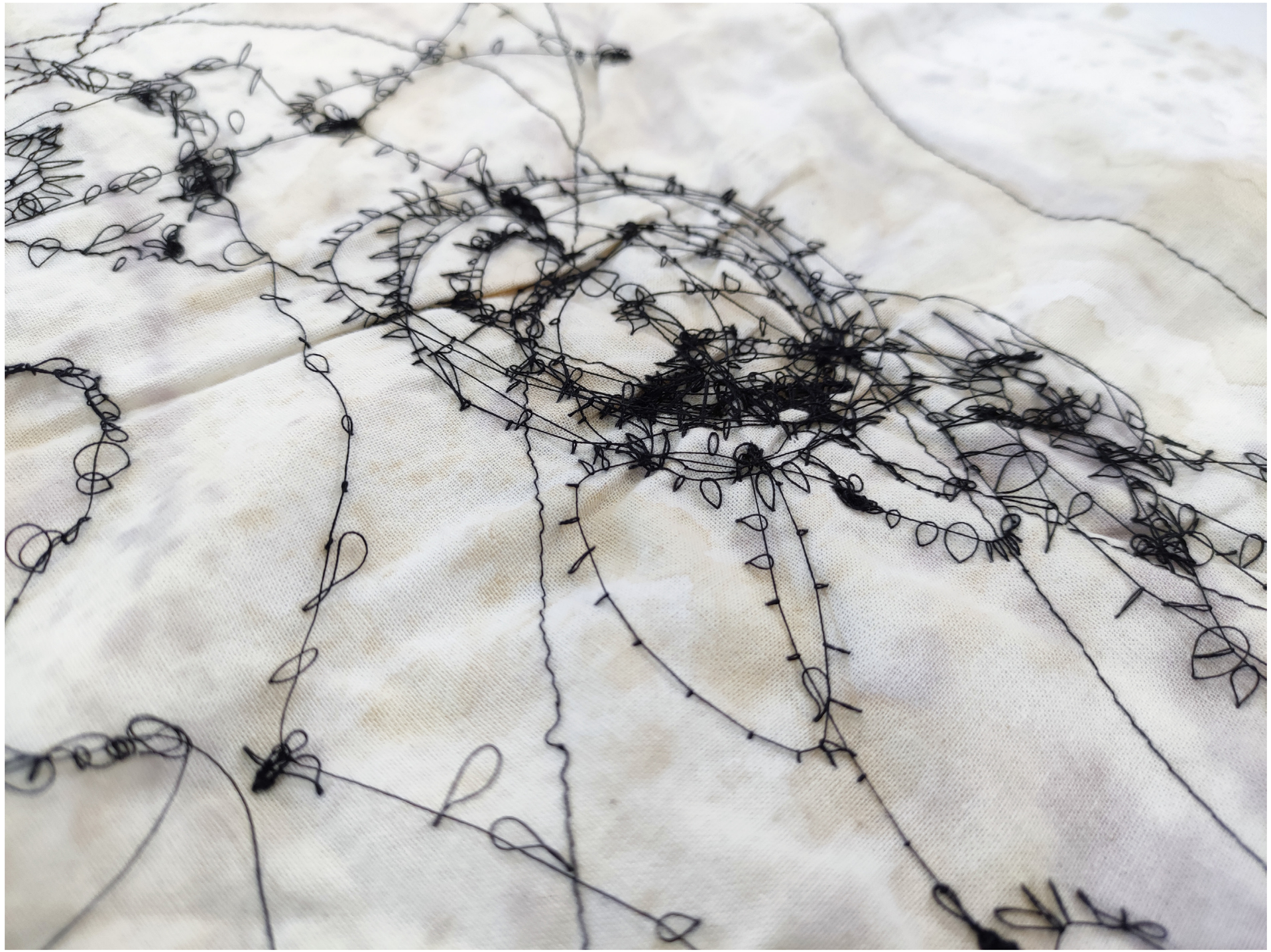
dimensiones:
182 cm x 63 cm

Detalles de montaje: colgar de los extremos superiores

Retrato de Autora #5

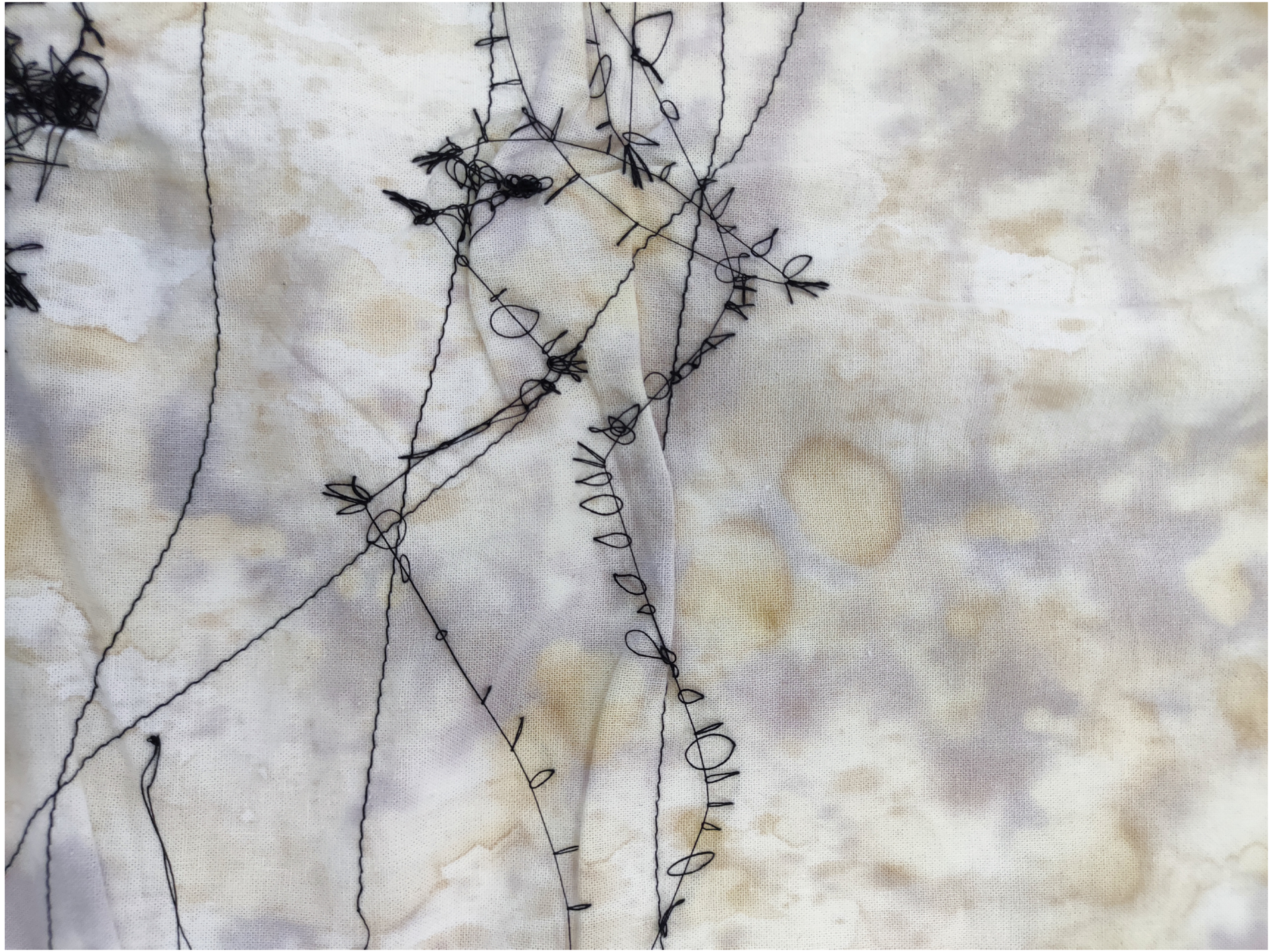
Escultura blanda bordada a máquina con hilo, tinción natural de té y cochinilla sobre algodón.

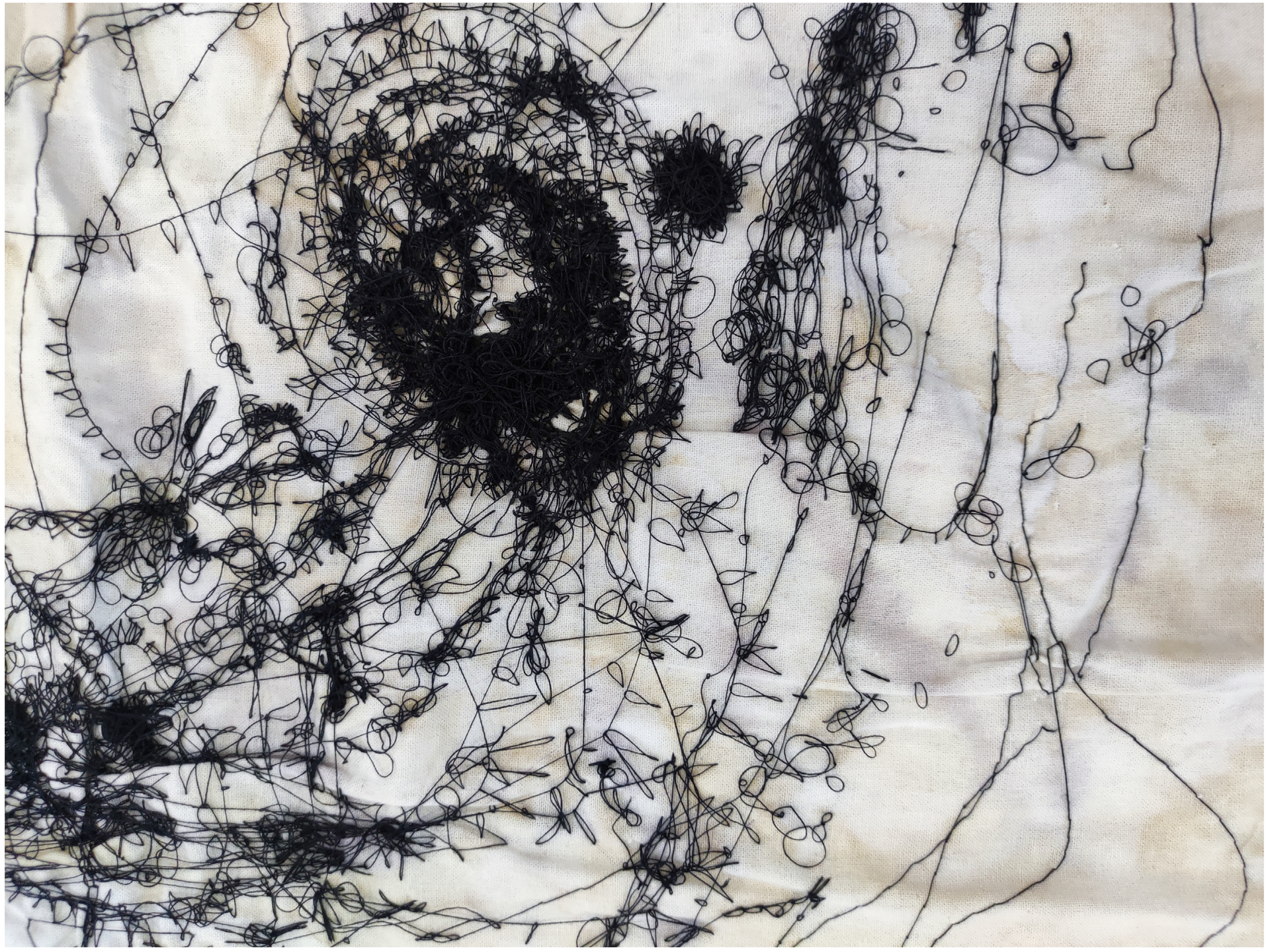
Dimensiones: dimensiones variables











4.2.3. Propuesta #3 Promesas de una niña trans*.

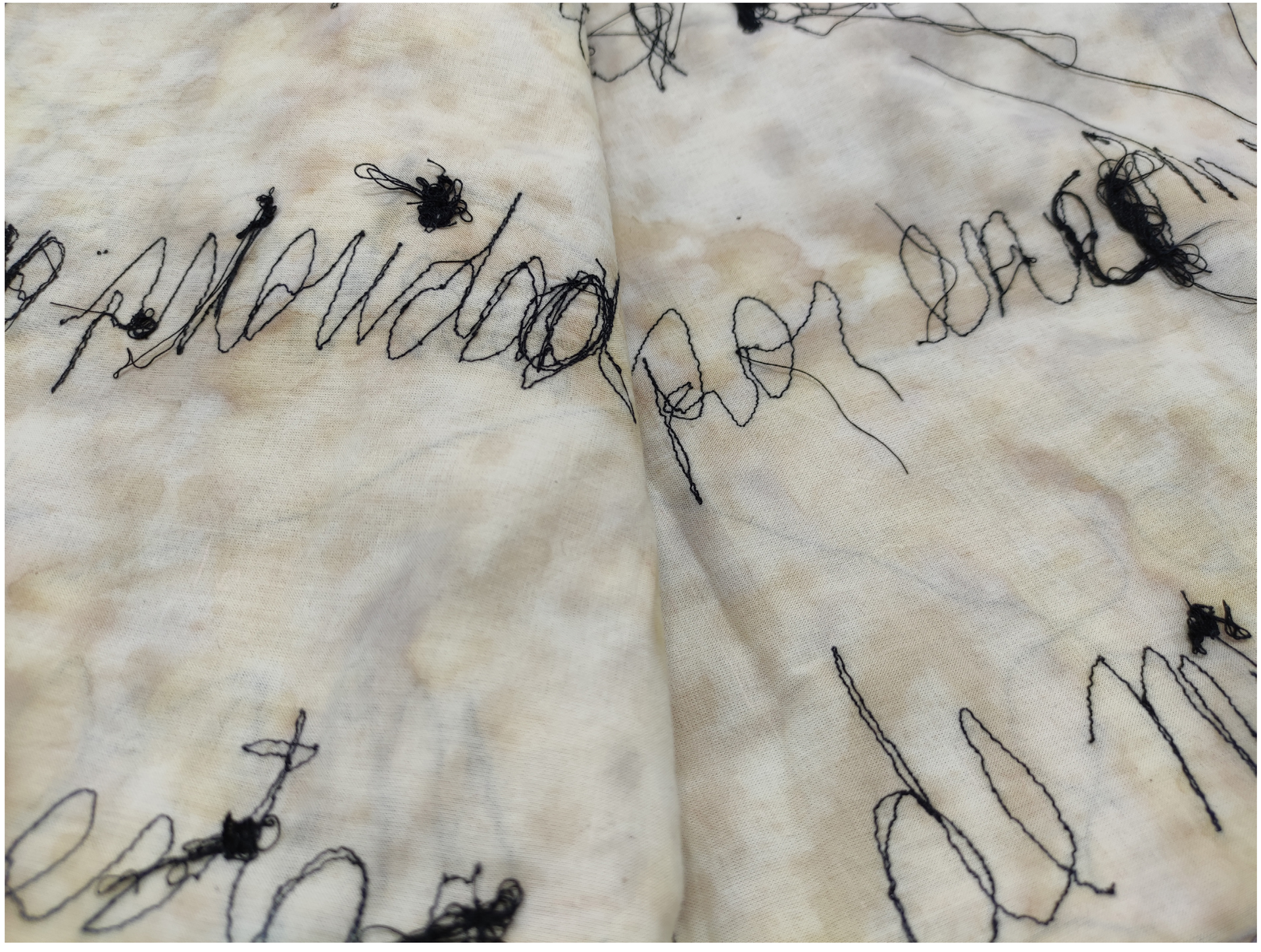
* Video de en detalle de la pieza: https://drive.google.com/file/d/1xppTd3WV_o1Bk4tvE7UUmEN3pxQQ4DBz/view?usp=sharing

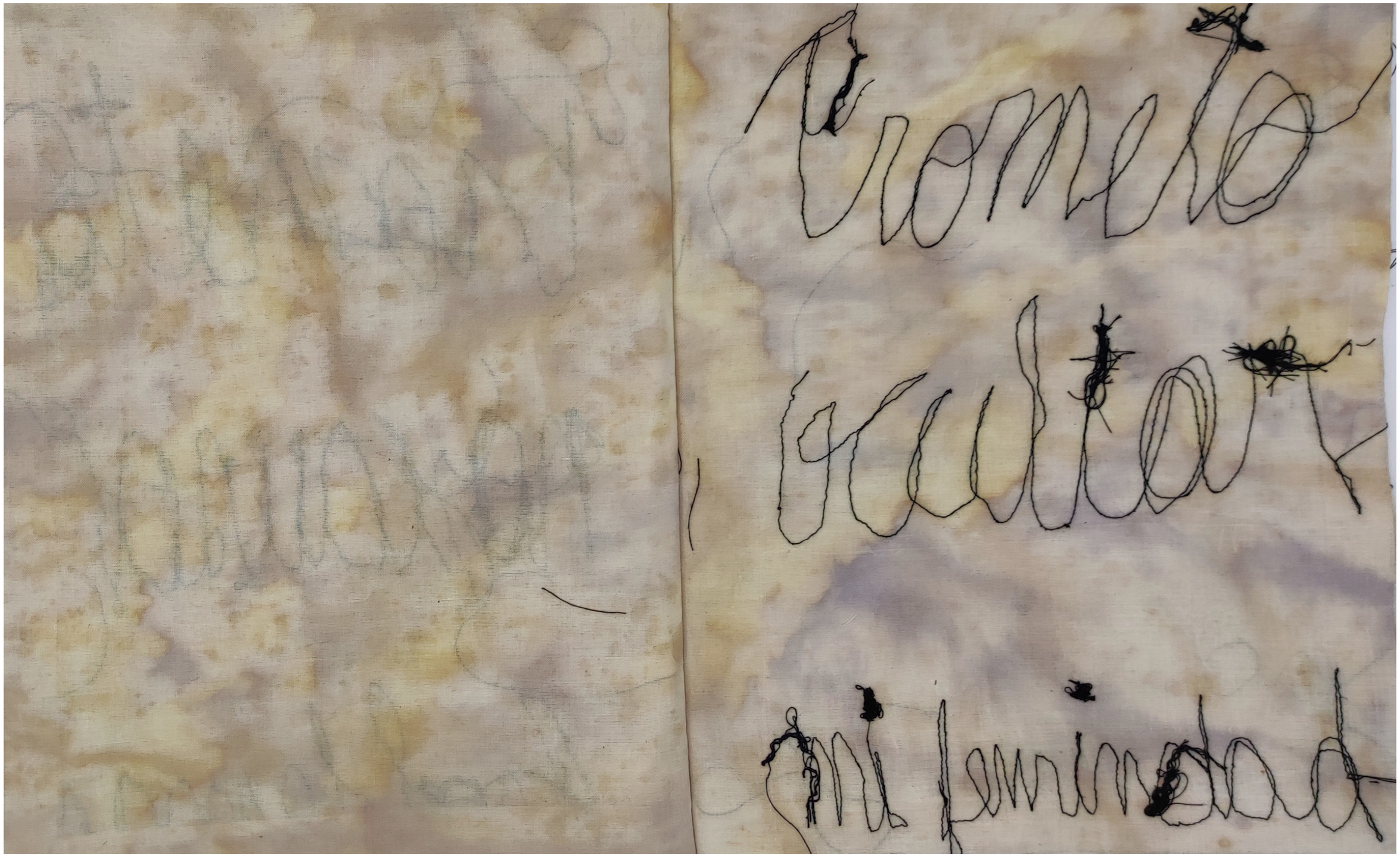


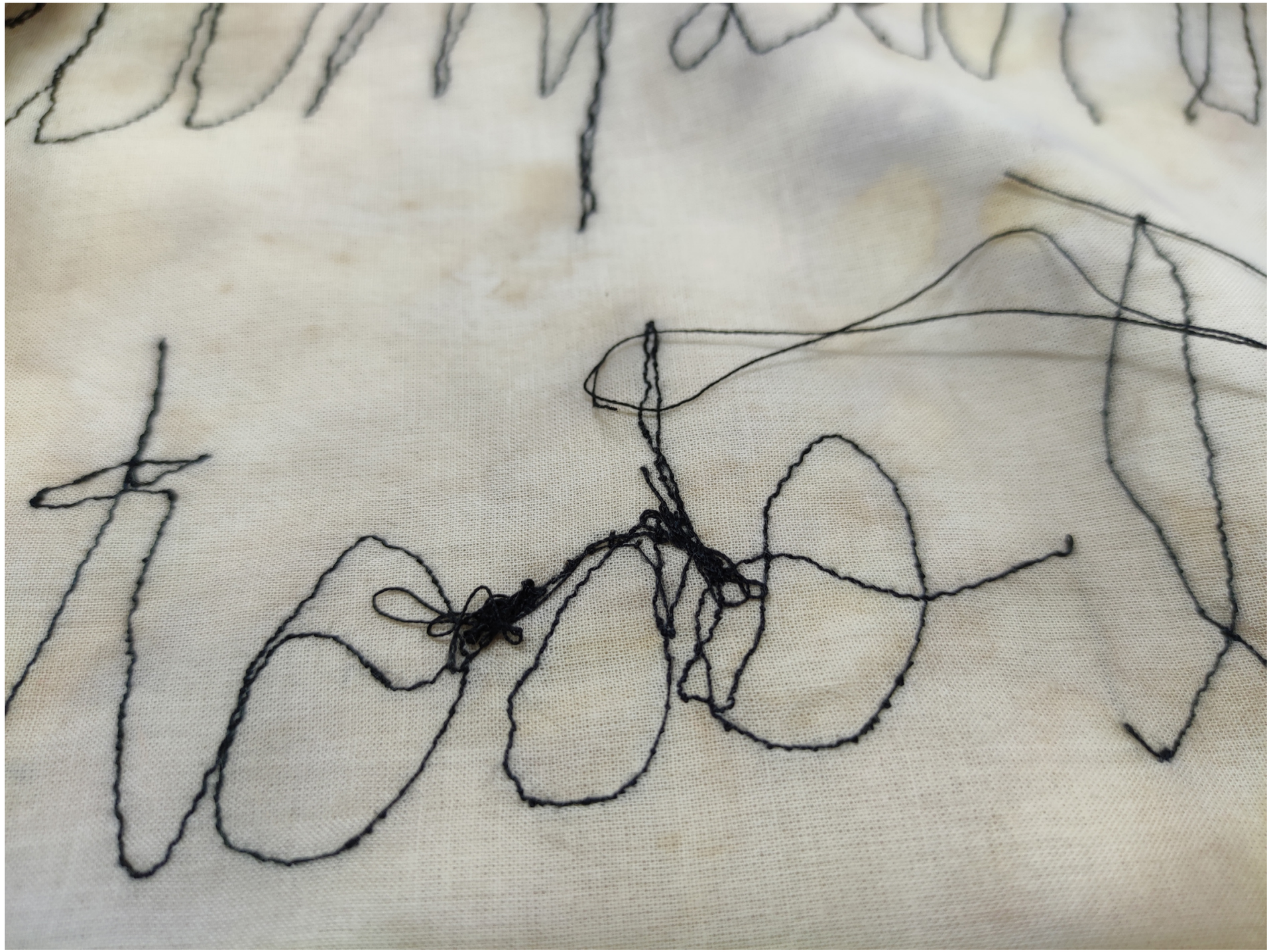
Promesas de una niña trans*

Escultura blanda bordada a máquina con hilo, tinción natural de té y cochinilla sobre algodón.

Dimensiones: 33.5 cm x 24.5 cm x 4 cm







4.2.4. Propuesta #4 Sonidos Trans*.

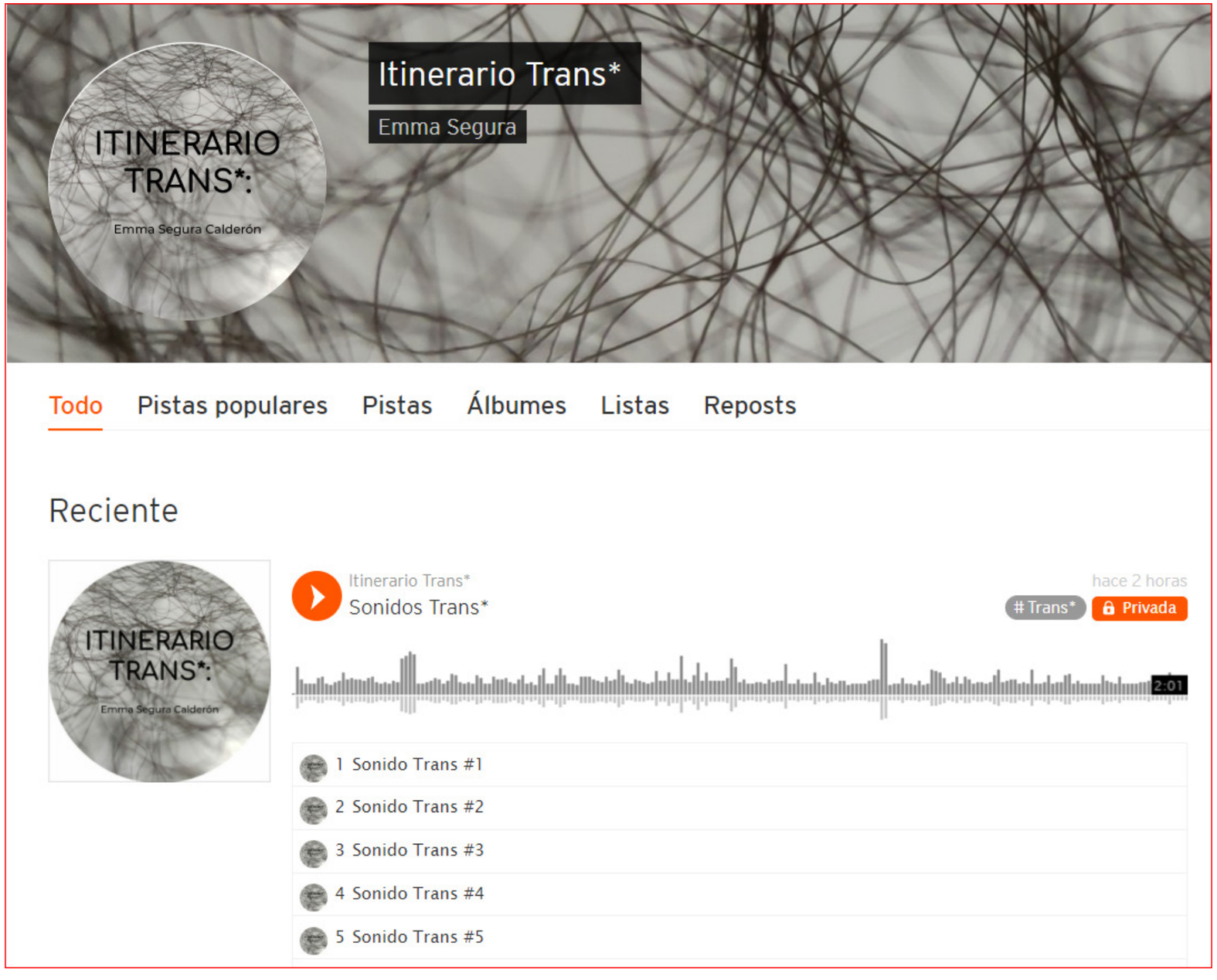


Fig 45. Captura de pantalla audios Sonidos Trans* en Soundcloud.

* Carpeta con audios: https://drive.google.com/drive/folders/17RSULPCpGkcbb_oO7_Ei6JxRsfvgtqPI?usp=sharing

4.3. Diseño de montaje y visualización 3D.

Este apartado corresponde a lo desarrollado de acuerdo con el objetivo 1.4.2.4., que refiere al proceso de montaje de la propuesta final. Para esto se realizó un proceso de fotomontaje. Fue necesario realizar una visita a la *Casa de la Cultura José Figueres Ferrer*, lugar donde se proyecta la muestra, en la sala principal y la habitación del segundo piso. Elegí este lugar porque remite a la arquitectura de una casa de habitación, el espacio es favorable para la distribución de las piezas y la iluminación natural es poca.

Como comenté, se hará el montaje en dos salas, la primera es de mayor tamaño y la segunda es de menor tamaño, lo cual permite crear una relación de espacio abierto y espacio íntimo. Se prescindió de utilizar el primer piso ya que hay una intención porque el espacio, sin quedar saturado, contenga la mayor cantidad de piezas. La selección del espacio donde se colocan las obras se encuentra además dispuesto para que las personas que visiten la muestra puedan transitar alrededor de las habitaciones y entre las piezas. No hay una intención de generar demasiado ¨respiro¨ entre las obras, esto porque la intención es generar una experiencia que tenga que ver con el diálogo con las obras y el espacio de ¨antagonismo¨ de lo político y no una relación de espectador/contemplación. Las salas cuentan con la iluminación artificial suficiente para poder controlar la atmósfera del espacio sin que se genere una alta luminosidad, pero tampoco para que las salas estén carentes de la misma.

Como mencioné anteriormente, la intención es realizar una muestra presencial, debido a la situación actual en términos se seguridad y salud, este objetivo se realiza en calidad de proyectual, por lo tanto, lo que aquí se presenta no corresponde a un remplazo de la presencialidad por una muestra virtual.

La sala principal es la que contiene la mayor cantidad de obras, en su totalidad todas las piezas de la propuesta #1 y las piezas #1 y #5 de la propuesta #2. En la habitación pequeña se encuentran las piezas # 2, 3 y 4 de la propuesta #2 y la pieza de la propuesta #3. Con respecto a la propuesta #4 consiste en archivos de MP3 y códigos QR con los cuales las personas pueden acceder desde sus dispositivos móviles y escuchar a lo largo del recorrido.



4.3.1. Plano del espacio y distribución de las piezas.

A- Extensión Trans* #1

B- Extensión Trans* #2

C- Extensión Trans* #3

D- Extensión Trans* #4

E- Extensión Trans* #5

F- Extensión Trans* #6

G- Extensión Trans* #7

H- Retrato Autora #1

I- Retrato Autora #2

J- Retrato Autora #3

K- Retrato Autora #4

L- Retrato Autora #5

M- Libro textil

*Los códigos QR que corresponden a la propuesta #4 se ubicaran junto a la ficha técnica con cada una de las piezas.

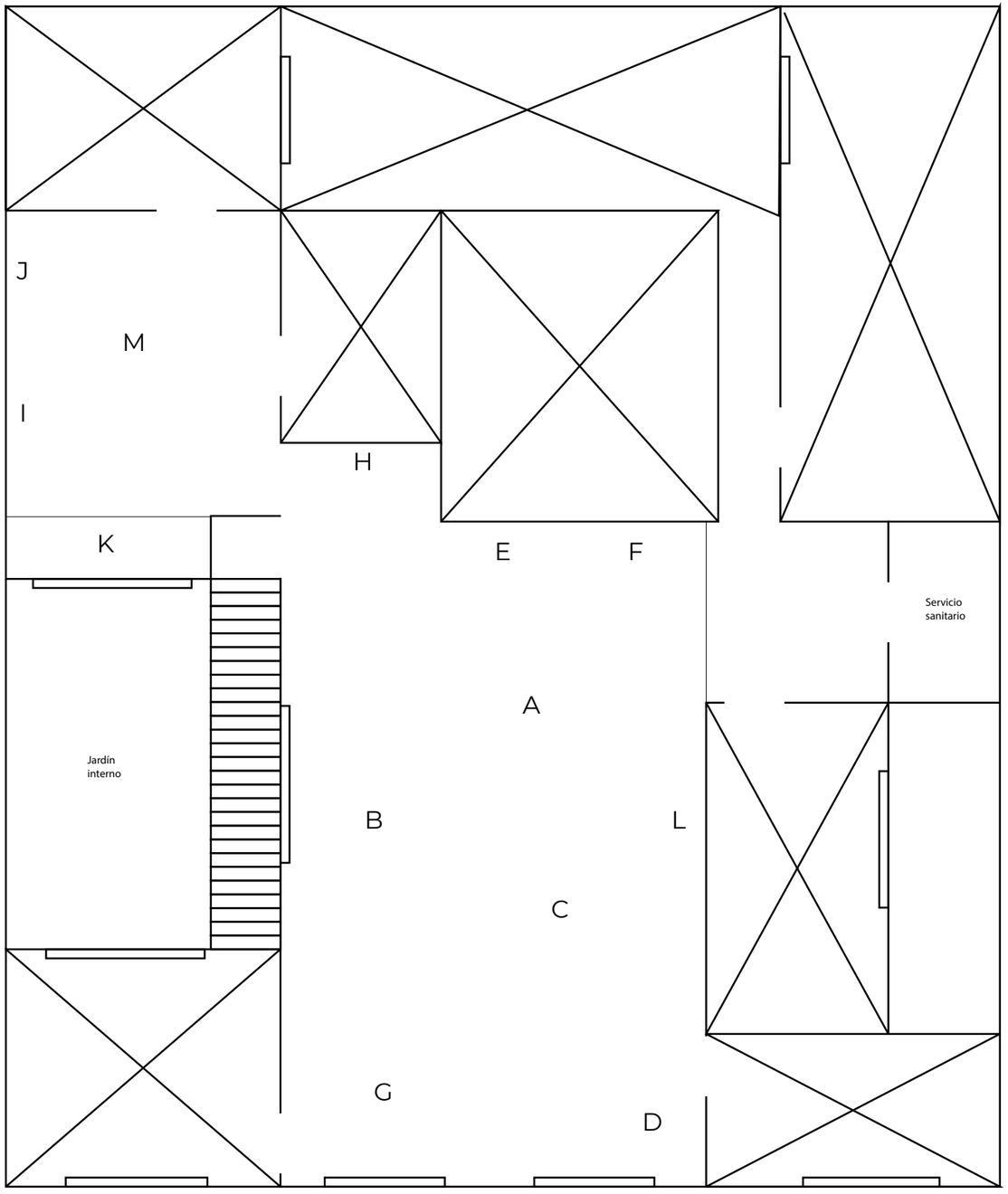


Fig 46. Plano del espacio CCJFF.



Fig 47. Sala Principal.







PARTE V

CONSIDERACIONES FINALES

5.1. Conclusiones.

Los pensamientos que se me suscitan como parte de la conclusión de este proyecto están relacionados con como me interesa proyectar los conocimientos obtenidos durante estos 5 años que ha implicado la Licenciatura. Ciertamente, lo desarrollado durante este año responde a la necesidad de presentar un proyecto de graduación, sin embargo, para mi completar esto no significa únicamente estos meses de trabajo, sino un camino que he ido trazando durante varios años y que ahora se puede ver un resultado. Pensando en la palabra resultado, más como una experiencia cargada de desafíos, porque, más allá de tener sentimientos negativos o positivos, me permite encontrar más preguntas e intenciones de continuar explorando e investigando a partir de los textiles y lo trans*, así como las posibilidades que supone lo autobiografico.

Lo planteado a lo largo de este proyecto, no pretender dar respuesta acerca de lo trans*, ni tampoco contar a las personas que o quienes somos y que significa ser trans*. Sino, mas bien lo concibo como una propuesta incipiente de un proceso que será necesario darle continuidad, desde todos los frentes y no solo desde lo que se pueda hacer desde el arte o la comunicación visual. Lo trans* aun suscita muchas preguntas para la sociedad, teniendo presente que nuestra existencia es nula para muchas personas. Por lo que considero que plantear una perspectiva autobiográfica como eje conductor del desarrollo del proyecto, permite un punto de partida para abandonar modelos investigativos que se desarrollan a partir de metodologías que incurren en practicas extractivas y de despojo para las comunidades.

Las propuestas desarrolladas a lo largo de todo este proceso me permitieron plantear cuestionamientos y dudas que he recopilado durante años y que este proceso me permitió además, la convergencias entre 2 áreas muy presentes en la forma en que he estructurado mi noción de mundo: los textiles y la experiencia de vida trans*.

Considero de radical importancia el lugar que tienen los abordajes y metodologías que se puedan derivar desde un planteamiento artístico, el conocimiento técnico es importante, sin embargo, si no hay un pensamiento de fondo, que permita darle sentido a lo que se hace, entonces difícilmente se pueda tener la posibilidad de experimentar lo que aun está por conocerse. Asimismo, todos los objetivos planteados fueron alcanzados, con el reto más importante que se relaciona con trabajar bajo un formato que ponga en un lugar neurálgico la subjetividad a la vez que se desarrolla un proceso académico riguroso.

El contexto en el que se desarrolla esta propuesta no es posible de obviar, debido a que ha brindado aspectos favorables y de gran complejidad en la experiencia en general. Ciertamente, si no estuviéramos viviendo en un contexto pandémico, en el que la mayoría de las personas estudiantes de la universidad se encuentra recibiendo clases de manera remota, y a la vez contar con la oportunidad de acceder al taller de textiles, los alcances serían muy distintos. Probablemente los objetivos propuestos no habrían sido cubiertos de manera óptima.

Anteriormente no había trabajado con un volumen de trabajo de proporciones como las que implicó la producción final. Eso ha implicado un aprendizaje que se relaciona con aspectos de gestión de tiempo, uso de los materiales y optimización de procesos, pero también en un entendimiento del textil de manera más integral. La bimodalidad me permitió cumplir con todas las fases que de la investigación, lo cual a su vez implica un esfuerzo en términos de tiempo y energía que se multiplica. Sin embargo, me encuentro satisfecha por las herramientas a partir del resto que esto significa.

Asimismo, reflexiono acerca de la importante del arte en la sociedad, cual es el lugar de las personas artistas y que implicaciones tiene nuestro trabajo en el desarrollo que todas las personas tenemos como parte de esta. ¿De qué manera el arte puede plantear estrategias

que involucren a más personas, desde la posibilidad que este tiene como detonador de espacios políticos y de involucramiento de un pensamiento crítico?

Finalmente, la realidad social y cultural en la que vivimos, donde las tecnologías se encuentran más presentes e invaden nuestros espacios, que significa la proximidad o el intercambio con las otras personas. Proponer un formato de trabajo que devenga de practicas que involucran la desconexión virtual y volver a los procedimientos manuales permite reflexionar sobre la importancia de las técnicas y materialidades textiles, sin embargo, me pregunto ¿Qué hay mas allá? Como ambas realidades pueden estar presentes o de que manera como artistas podemos plantear otras formas de entender las disciplinas. Dejando de lado el debate que es asociado a lo tradicional y que es más cercano a lo contemporáneo, ¿Cómo los textiles pueden abandonar el lugar de objetos contemplativos e involucrarse en formas de entenderlo que partan de posturas criticas y que respondan a las necesidades que el propio contexto manifieste?

5.2. Recomendaciones.

Primeramente, quiero decir que mi proceso universitario no podría haber sido el mismo sin haber tenido acceso a otras experiencias que el mismo espacio universitario y su entorno me brindo, y qué va más allá de las clases. La capacidad de conocer a personas con distintos lugares de enunciación permite ampliar conocimientos, no solamente en términos intelectuales sino también en el desarrollo de habilidades que enriquecen los aprendizajes. En mi caso, el haber tomado cursos del Instituto de Estudios de la Mujer me permitió ahondar en aspectos teóricos que ya eran de mi interés, pero que el poder asistir a conferencias, e involucrarme con otras personas y modos de mirar el conocimiento, permite que se articule de otra manera.

Además, los 5 años de carrera y el plan de estudios planteado permite obtener insumos teóricos y técnicos a un nivel general, sin embargo, considero que para la realización de un trabajo final de graduación no son suficiente, o algo menos pienso que es importante desarrollar una línea investigativa de manera independiente sobre temas e interés personales que se tengan y así complementar los vacíos que se tenga. Considero que se debe tener presente que las personas estudiantes al llegar al grado de Licenciatura no están teniendo los conocimientos necesarios para hacer frente a las cargas académicas y el nivel de rigurosidad que implica el proyecto de graduación.

Por lo tanto, la Escuela de Arte y Comunicación Visual, debería de tomar una posición con respecto a cuál es el perfil de personas egresadas. El hecho de que la carrera se encuentre subdividida por énfasis y se comparta una columna de cursos deja vacíos en aspectos técnicos y conceptuales. Precisamente esa división entre arte y diseño plantea que algunos conocimientos de algunos cursos estén mas enfocados en alguna de las dos áreas. En ese sentido, pienso si lo más apropiado es que la escuela tuviera una carrera más orientada al arte y otra orientada al diseño, sin embargo, no pienso que sea apropiado suprimir el área de arte, como parte de una respuesta a las demandas del mercado únicamente.

El proceso de licenciatura no debería de estar concebido para desarrollarse durante un año, ya que el proyecto más los cursos teóricos involucran una carga académica que es difícil de balancear. Ciertamente, los cursos de historia del arte costarricense y de teoría del arte permiten tener una visión más próxima a las practicas artísticas contemporáneas e incentivar el pensamiento crítico alrededor de la propia disciplina. Seria importante que esos insumos sean brindados desde años anteriores para que al momento de llegar al ultimo año se cuente con una base de conocimiento que permita abordar de manera integral el proceso completo.

Finalmente, quisiera anotar que el énfasis de textiles necesita ampliar la cantidad de docentes, no es sano para ninguna de las partes que, en el énfasis, a diferencia de los otros, haya únicamente una persona académica a cargo, esto involucra una saturación de trabajo para la persona académica y además, priva a que las personas estudiantes tengan acceso a diferentes perspectivas y modos de mirar y entender el arte y la disciplina. Asimismo, considero importante que la formación en el énfasis esté mas orientada desde el primer año a la investigación, es decir, seria favorable que los procesos de aprendizaje a nivel técnico se complementen con la puesta en práctica de metodologías que impliquen el estudio a nivel teórico y conceptual del textil.

Bibliografía y otras fuentes documentales.

Alexis Sossa Rojas, «Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo», Polis [En línea], 28 | 2011, Publicado el 15 abril 2012, consultado el 21 septiembre 2021. URL: http://journals.openedition.org/polis/1417

Amaya, M (2017). Paloma Negra. Cuerpos, heteropatriarcado y posfeminismo. Camachuí Ediciones

Auther, E. (2009). String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American. Univ Of Minnesota Press

Barrera Sánchez, Oscar. El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault. En Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad

Berkins, L. [Colegio Profesional de Psicólogos [Salta]. (12 de mayo del 2021). Lohana Berkins: "Cuerpos, géneros, sexualidades". [YouTube] https://www.youtube.com/watch?v=gXwuo1XZxq4

Blanco, M (2017). Investigación Narrativa y Autoetnografía: Semejanzas y Diferencias. Revista Investigación Cualitativa, 2(1), 66-80. Recuperado de https://www.academia.edu/33544203/Narrativas_y_autoetnograf%C3%ADa

Butler, J. (2006). Deshacer el género. Editorial Paidós.

CABNAL, L. (2010). Feminismo comunitario: Lorena Cabnal. Academia EDU https://www.academia.edu/34722145/Feminismos_comunitario_lorena_cabnal

Cartas, F. (2017). Como ser trans y morir asesinada en el intento.

CORTE INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS. (2017). OPINIÓN CONSULTIVA OC-24/17. DE 24 DE NOVIEMBRE DE 2017 SOLICITADA POR LA REPÚBLICA DE COSTA RICA. Recuperado de https://www.corteidh.or.cr/docs/opiniones/seriea_24_esp.pdf

De Lauretis, T. (1989). Tecnología del género. Macmillan Press.

Curiel, O. (2014). Género, raza, sexualidad: debates contemporáneos. Universidad del Rosario. Consultado e 4 de octubre del 2021. http://www. urosario. edu. co/urosario_files/1f/1f1d1951-0f7e-43ff-819f-dd05e5fed03c. pdf [28 de enero de 2015].

Federici, S. (2010). Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Traficantes de sueños.

Foster; H. (1996). El artista como etnógrafo. En: El retorno de lo real. Ediciones Akal.

Fuente, M. (2013). Poder y Feminismo: Elementos para una teoría política. [Tesis de doctorado, Universitat Autónoma de Barcelona] Tesis Doctorals en Xarxa. https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/121648/mfv1de1.pdf?sequence

Fundación Interartes. (10 de octubre del 2021). Conversatorio: Arte Textil: Un entretejido de activismo, resistencia y educación. [YouTube] https://www.youtube.com/watch?v=ZH8ISHGsxPk

García Martínez, J.D.D. (2014). Sujeto y agencia en la teoría política de Judith Butler. (Tesis Doctoral Inédita). Universidad de Sevilla, Sevilla. Recuperado de https://idus.us.es/handle/11441/65954

García, L (2018). Escribir con las propias manos / La escritura trans* como detonadora de memoria. https://lasreinaschulasac.org/escribir-con-las-propias-manos

Valverde, M. (2020). Reconstrucción de mi relato familiar desde una perspectiva de género: Un abordaje desde la técnica textil [Tesis licenciatura]. Universidad Nacional de Costa Rica

Gilson, J., & Moffat, N. (Eds.). (2019). Textiles, Community and Controversy: The Knitting Map. London: Bloomsbury Visual Arts. Retrieved September 21, 2021, from http://dx.doi.org/10.5040/9781350027541

Halberstam, J. (2017). Trans*. Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género. Editorial EGALES.

Herencia, K. (2015). CORPÓREA RESISTENCIA. Centro Cultural Costarricense Norteamericano. Recuperado de https://issuu.com/herenciarte/docs/corp__

rea_resistencia_karlitaherenc

Hernandez, B. (2013). DE LO VIVIDO A LO CREADO: AUTOBIOGRAFÍAS DE ARCHIVO EN EL ARTE http://www.iehcan.com/wp-content/uploads/2013/12/NEXO-10-Art%C3%ADculos-De-lo-vivido-a-lo-creado-autobiograf%C3%ADas-de-archivo-en-el-arte-contempor%C3%A1neo-Beatriz-Hern%C3%A1ndez-Hern%C3%A1ndez-pp.-35-45.pdf

Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. Educatio Siglo XXI, 26, 85-118. Recuperado de https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641

Kirsty Robertson & Lisa Vinebaum (2016) Crafting Community, TEXTILE, 14:1, 2-13, DOI: 10.1080/14759756.2016.1084794

Krauss, R. (2002) ¨La escultura en el campo expandido¨ en Foster, H. (coord.), La posmodernidad. Editorial Kairós.

Maffía, D (2009). Cuerpos, fronteras, muros y patrullas. Revista Científica de UCES, 13(2) 217-226. Recuperado de http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/handle/123456789/735

Marchan, S. (1986). Del arte objetual al arte de concepto. Ediciones AKAL

Mathieu, Nicole Claude. [1989]. 2005. ¿Identidad sexual/ sexuada/ de sexo?. Tres modos de conceptualización de la relación sexo y género. En: Curiel, Ochy. y Jules. Falquet (comps). El Patriarcado al Desnudo. Tres feministas materialistas. Buenos Aires. Brecha Lésbica.

Mc Manus, S. (2020). Hacia una nueva metafísica del género. Debate Feminista, 60. https://doi.org/https://doi.org/10.22201 cieg.2594066xe.2020.60.03

McEvilley, T. (1984). El ademán de dirigir nubes. (On the Manner, of Addressing Clouds.). En T.

Parker, P. (1984). The Subversive Stitch. Bloomsbury Visual Arts.

Preciado, P. (2002). Manifiesto Contrasexual. Editorial Anagrama.

Rich, Adrienne. [1980], 1998. La Heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana. en: Navarro, Marysa y Catherine R. Stimpson. (comps). Sexualidad, género y roles sexuales. Argentina. Fondo de Cultura Económica.

Rojas, A. (2017). Transeducarnos. Editorial Arlekin.

Ruiz, B (2019). PRÁCTICAS TEXTILES PARA SUBVERTIR LOS ESPACIOS PÚBLICOS. DEL SUFRAGISMO AL CONTRA-FEMINICIDIO. Universidad de Málaga. Dossiers Feministes, 23, 2018, 143-168. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6553232

Sánchez, E, Pérez,T Chocontá, A.(2019). ¿QUÉ SON LOS ACTIVISMOS TEXTILES?: UNA MIRADA DESDE LOS ESTUDIOS FEMINISTAS A CATORCE CASOS BOGOTANOS. Athenea Digital - 19(3): e2407. Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/athdig/athdig_a2019v19n3/athdig_a2019v19n3p2407.pdf

Stryker, S. (2017). Historia de lo trans. Editorial Continta me tienes.

Ward, L. (2009). Soft Sculpture. National Gallery of Australia. https://nga.gov.au/softsculpture/essay.cfm

Wayar, M (2018). Travesti. Una teoría lo suficientemente buena. Editorial Muchas Nueces.

Wilson, J. (2017). Fray art and textile politics. Editorial University of Chicago Press.

Wittig, M. (2006). El pensamiento heterosexual y otros ensayos. Editorial Egales.

Referencias de figuras

Figura 1. Susan Stryker. Historia de lo Trans: las raíces de la revolución de hoy (2017). Disponible en: https://www.txalaparta.eus/eu/liburuak/historia-de-lo-trans

Figura 2. Jack Halberstam. Trans* una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género (2017). Disponible en: https://www.casadellibro.com/libro-trans-una-guia-rapida-y-peculiar-de-la-variabilidad-de-genero/9788417319328/7694599

Figura 3. Marlene Wayar. Travesti / Una teoría lo suficientemente buena (2018). Disponible en: https://www.lalivre.com.ar/productos/travesti-una-teoria-lo-suficientemente-buena-marlene-wayar/

Figura 4. Aida Rojas. Transeducarnos: Derechos Humanos y emancipación desde la comunidad transgénero (2019). Disponible en: https://www.libreriafrancesa.net/shop/product/9789968681698-transeducarnos-aida-rojas-chavarria-102774

Figura 5. Fridas Cartas. Cómo ser trans y morir asesinada en el intento (2017). Disponible en: https://www.goodreads.com/book/show/41551634-c-mo-ser-trans-y-morir-asesinada-en-el-intento

Figura 6. BECOMING. Yishay Garbasz. Fotos, acero, policarbonato, motor, luz, madera, papel de aluminio, tela. 300 cm x 230cm (Zoetrope). 2010. Disponible en: http://yishay.com/index.php/2019/08/10/becoming/

Figura 7. CRISÁLIDA II. Patricia Belli. Ropa cosida y barra de hierro. 228 cm x 150 cm. 1998. Disponible en: https://issuu.com/teoretica/docs/patriciab1

Figura 8. PRESENCE (detalle). Harmony Hammond. Acrílico, tinte, tela, cuerda, metal, madera. Dimensiones variables. 1971-1972. Disponible en: https://southwestcontemporary.com/studio-visit-harmony-hammond/

Figura 9. ARCHED FIGURE. Louise Bourgeois. Escultura blanda. Dimensiones variables. 1999. DIsponible en: https://romanroadjournal.com/louise-bourgeois-subversive-stitching/

Figura 10. PANTALONES PARA LOS DÍAS DE REGLA. Priscilla Monge. Toallas sanitarias. 104 cm x 126 cm. 1996. Disponible en: https://www.artnexus.com/es/fundacion-artnexus-exhibition-women/obras-artista/5f4d2fc300f7b8db1f34806e/5f538fb294d67c65714e51c2

Figura 11. Bloody Day. Priscilla Monge. Performance. Fotografía en dibond. 104 cm x 126 cm. 1997. Disponible en: https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine/5e83a4a716ee64e15c3f2ab8/30/priscilla-monge

Figura 12. TRANS-MATERIAL #1 Karla Herencia. Objeto intervenido (lana de merino y plástico). 10 cm x 40 cm x 40 cm aproximadamente. 2015. Disponible en: https://issuu.com/herenciarte/docs/corp__rea_resistencia_karlitaherenc

Figura 13. Reconstrucción de mi relato familiar desde una perspectiva de género: Un abordaje desde la técnica textil. Melissa Valverde.

ITINERARIO TRANS*:

Una aproximación autobiográfica desde la escultura blanda al cuerpo y la identidad trans* como un ejercicio de politización de lo privado.

Emma Segura Calderón