

DEVENIR CUERPO DE NIÑA

ALIX ROCIO VARGAS ACEVEDO

DEVENIR CUERPO DE NIÑA

(RE)PENSAR LA INFANCIA FEMENINA A TRAVÉS DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

ALIX ROCIO VARGAS ACEVEDO

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: CREACIÓN, CUERPO Y TERRITORIO

DIRECTORA DE TRABAJO DE GRADO: AURA RAQUEL HERNÁNDEZ REINA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

BOGOTÁ D.C

2022

DEVENIR CUERPO DE NIÑA

{RE}PENSAR LA INFANCIA FEMENINA A TRAVÉS DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

ALIX ROCIO VARGAS ACEVEDO

Trabajo de investigación creación para optar por el título de Licenciada en Artes Visuales

Directora de trabajo de grado: Aura Raquel Hernández Reina

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE ~~BELLAS~~ ARTES

LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

BOGOTÁ D.C

2022

Agradezco a cada una de esas niñas que me han acompañado a lo largo de mi vida,

a mi madre que con especial afecto me ha permitido cumplir el sueño de ser yo misma.

A mi hermana por enseñarme desde niña lo importante que es tener un ojo crítico.

Ella, quien entrada en mi adolescencia me enseñó el filme Persépolis, y quien, inspirada en esta adaptación audiovisual, me enseñó, sin considerarse especialmente feminista, la importancia de la lucha de las mujeres independientes, fuertes, rebeldes, pero siempre integras consigo mismas.

Ella, quien, además inculcó en mí el amor por el cine desde mi niñez, un interés obsesivo por ese mundo de imágenes que atraviesan al tiempo para adquirir movimiento y que en mí evoco una inquietud sobre la relevancia pedagógica y educativa de las imágenes.

A mi directora de trabajo de grado, Raquel Hernández, por mostrarme referencias artísticas de mujeres con las cuales pude sentirme espacialmente identificada e incitada al buscar mi propia voz. Gracias por invitarnos desde el semillero de investigación en fotografía, a visitar nuestras niñas y no dejar de creer en ellas y en nosotras.

A Minoes y Zari, mis gatas, por acompañarme emocionalmente en mi proceso y por ser las niñas de mis ojos.

Además de un agradecimiento, este trabajo es una espacial dedicatoria para estas y todas las niñas que serán libres a través de su propia sensibilidad y llenarán cada vez más por medio de sus miradas los espacios artísticos.

SOMOS NIÑAS CON O SIN MIEDOS CREANDO

En mis películas, los niños siempre están presentes como el sueño propio del filme, como si fueran los ojos por los que a mis películas les gustaría mirar. Es decir, una mirada al mundo ~~sin~~ ^{opinión}**con opinión propia**, una mirada completamente ontológica.²

Wim Wenders. (sf). Director de cine vanguardista alemán.



Figura 1. Fotograma de la película *Paris, Texas*. Wim Wenders (1984)
Fuente: <http://correspondenciascine.com/2018/09/devenir-nino-la-mirada-infantil-en-el-cine-de-wim-wenders/>

¹ Acción de tachado y reconstrucción realizada por mí.

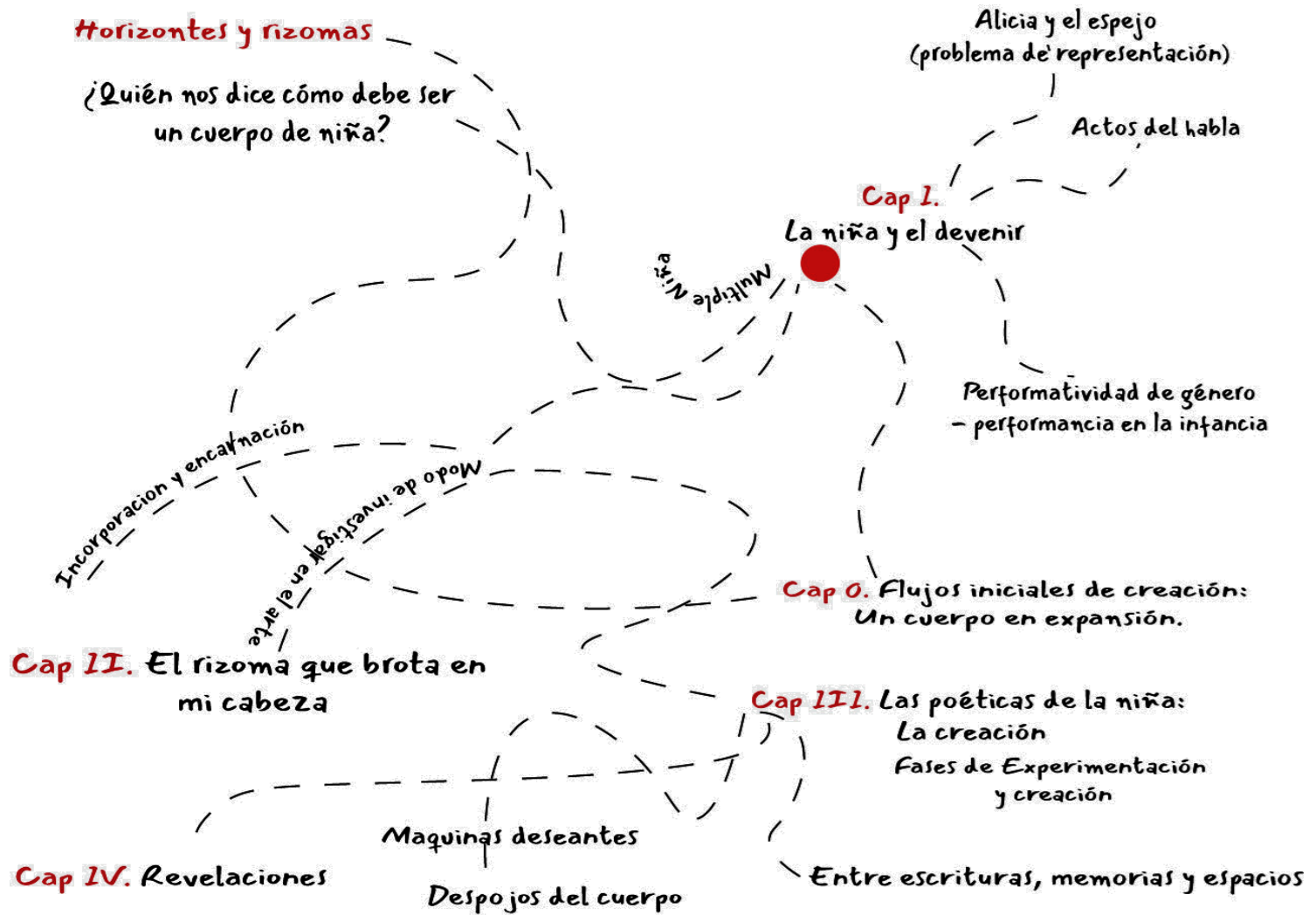
² Citado en el Artículo: *Devenir niño, La mirada infantil en el cine de Wim Wenders. (2018). Anónimo.* Dossier: Infancias. Revista: Correspondencias: cine y pensamiento. México.

Rutas que vinculan

<i>RESUMEN</i>	10
<i>PALABRAS CLAVE</i>	10
<i>BRÚJULA DE LECTURA</i>	11
<i>INTRODUCCIÓN</i>	14
<i>HORIZONTES Y RIZOMAS DE LA INVESTIGACIÓN</i>	17
¿Quién nos dice cómo debe ser un(a) cuerpo(a) de niña?	17
¿Por qué una cuerpa?	17
¿Cómo encuentro a la niña?	22
¿Cómo he reconocido mi cuerpa desde y en la infancia?	24
<i>FASES DE CREACIÓN</i>	26
<i>INICIOS DEL PROCESO CREATIVO: UN(A) CUERPO(A) EN EXPANSIÓN</i>	30
<i>LA CABEZA DEL COMEDOR</i>	35
<i>EL DEVENIR NIÑA</i>	36
La NIÑA , una polifonía	37
<i>MI INFANCIA Y LA PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO</i>	41
Niña: actos del habla.....	41
<i>ALICIA MIRÓ A TRAVÉS DEL ESPEJO Y VIÓ POR FIN SU CUERPA</i>	44
Problema de representación en la imagen fotográfica	44
Lilith y Eva sin infancia	54

<i>MUJERES-NIÑA QUE CREAN: Referentes artísticos</i>	56
Louis Bourgeois	56
Annette Messager	60
Luz Lizarazo	63
Johana Calle	65
Francesca Woodman	67
<i>PROPUESTA DE CREACIÓN: Encuentros múltiples con la niña</i>	70
Primer Encuentro	71
Segundo Encuentro	76
Tercer Encuentro	82
Cuarto Encuentro	85
Quinto Encuentro	93
Sexto Encuentro	101
<i>EL RIZOMA INSCRITO EN MI CUERPA</i>	105
Parte I: Comprensiones sobre la Investigación Creación y sus posibilidades de incorporación de conocimiento en la cuerpo	105
Parte II: El rizoma inscrito en mi cuerpo	108
<i>MEDIACIÓN: UN ENCUENTRO SIMBIÓTICO</i>	115
<i>REVELACIONES</i>	118
<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	125
<i>LISTA DE FIGURAS</i>	128
<i>ANEXOS</i>	131

Esquema rizomático de la investigación



Resumen

El presente trabajo de grado en la modalidad de Investigación creación presenta los resultados de diversos modos de investigación, exploración y construcción del ser y habitar niña. Para llegar a ese otro cuerpo que transversa la investigación, realicé unos procesos de creación, indagación y reflexión sobre mi propia vida, los cuales convergieron en encuentros con ese otro cuerpo que no es mi yo de adulta, sino el cuerpo de mi infante femenino. Estos encuentros se convirtieron en la excusa para enunciar mi propia voz, conciliar con mi niña y aproximarme a una consciencia de cuerpo autónoma. Así mismo, se trata de reconocer mi lugar como pedagoga, artista e investigadora.

A lo largo del proceso investigativo se ha formado una simbiosis con el cuerpo de la niña, que deviene en múltiples comprensiones sobre ella. Por un lado, se habla de un cuerpo político, pero también de un cuerpo: imaginado, poético y sensible. A su vez busco la manera de jugar e incorporar una metáfora de la figura del rizoma en mi propio cuerpo. Es así como, planteo una mirada y una experiencia de cuerpo que propone subvertir los modos de comprender la infancia femenina que ha sido históricamente configurada a partir de una lógica falocéntrica y adultocéntrica. Todo esto evidenciado a través de varias propuestas de obra de creación artística.

Palabras Clave

Cuerpo infante, investigación - creación, representación visual, imagen fotográfica, performatividad de género.

BRÚJULA DE LECTURA

A modo de hacer más digerible la estructura de este documento, propongo hacer una serie de claridades sobre lo que se encuentra en este trabajo de grado, que pretende construirse desde una mixtura entre la indagación teórica, el relato autobiográfico y los modos de investigar-crear en las artes.

Por lo que, a lo largo del texto se encontrarán los siguientes gestos escriturales:

- a) **Fecha:** Algunos de los capítulos contienen en su inicio, unas entradas o anotaciones con fecha, que pertenecen a reflexiones externas, relatos y poemas cortos que he escrito en un diario personal compuesto por fragmentos. Esas anotaciones se encuentran en el formato en que está presentado este párrafo. Esos interludios entre secciones del texto se enuncian como una voz poética, diferente al relato teórico de orden académico.
- b) En el capítulo ***La niña y el devenir***, al cual sugiero acudir desde este momento, se explica por qué aparecen diferentes tipografías y matices de colores para referirme al término niña. En ese apartado encontrara la palabra niña en estos formatos:

Niña - *niña* - *niña* - *niña* - **NIÑA**

Para conocer la multiplicidad de voces que comprende este término puede dirigirse al capítulo [El devenir niña](#), dando clic al título o dirigiéndose al apartado de forma manual.

- c) En distintas partes del texto he cambiado el término cuerpo por **CUERPA**, como una propuesta conceptual y de singularidad enunciativa, que contrasta con la nominación tradicional de cuerpo. Para comprender por qué se enuncia como tal, de clic izquierdo a este [vínculo ¿Por qué cuerpa?](#), si está en su versión electrónica o bien, si se encuentra en una versión física remítase al apartado **¿Por qué cuerpa?** Guiado por las [Rutas que vinculan](#) el texto o índice.

- d) Asimismo, podrá encontrar en algunas oraciones palabras sin genero determinado, reemplazando el sufijo -o ó -a por una x. Como en el caso de lxs *niñxs*, para que sea el lector o lectora quien le atribuya el sentido, este gesto como algo que sucede fuera de la norma escritural.
- e) A continuación, he elaborado una introducción para comprender mejor los modos de investigar que se han desarrollado en este documento:

Breve introducción sobre el proceso de investigación-creación

Antes de empezar, deseo algo, deseo expresar que este proceso de investigación creación no ha sido lineal, ha sido un proceso complejo sobre todo a nivel emocional, sin embargo, en primer lugar, pienso en los procesos creativos como imágenes y sensaciones que llegan de repente a mí y que cuando han permeado en mi cabeza ideas para crear, no puedo dejar de pensar en hacerlo visible, aunque en ocasiones interrumpa ese camino por atender problemas que aparecen en la cotidianidad de una adulta.

En el momento en el que empiezo a escribir estas reflexiones, me cuesta saber por dónde comenzar y en muchas ocasiones escribo de forma fragmentada: a veces de manera constante y otras veces en periodos de tiempo disipados. Tal vez, suceda porque no me he planteado un inicio, ni un final para esta indagación y porque, hasta el momento no me he propuesto realizar una narrativa lineal del proceso a la que tenga que ajustarme para poder investigar y crear. Por el contrario, ha sido para mí más nutritivo transformar las limitadas posibilidades de lo lineal en mis procesos, para, de este modo, incluir lo que no es tan sencillo de vocalizar, o de otra manera, lo que no es fácil de condensar en un documento.

Por otra parte, considero importante destacar el papel de la intuición en el proceso de creación de las obras, debido a que, en cada proceso, emergía una sospecha más que una ruta clara, sobre el modo de transitar el ejercicio artístico. Siguiendo esas intuiciones de creación, prefiero pensar en varios detonantes o puntos de fuga que me permiten navegar entre las distintas fases de la investigación creación que me permita relacionar lo teórico con el hacer sensible. En este sentido me siento más cercana a los procesos rizomáticos que proponen Deleuze y Guattari, que abordo en el siguiente apartado [El rizoma inscrito en mi cuerpo](#). Sin embargo, me parece importante enunciar que el rizoma lo construyo a partir de flujos interconectados, los cuales visualizo como algo que recorre los espacios destinados para crear y en paralelo, permean los espacios de problematización teórico-narrativo.

Estos flujos poseen múltiples significados en los procesos post-estructurados, que aportan un modo distinto de organización de este trabajo de grado. En primer lugar, aludiendo a lo que

Me remito a ese tipo de comprensiones, ya que, en segunda instancia, la *niña* que invoco en mi proceso de investigación creación se enuncia desde el deseo de permitirse una experiencia consciente de cuerpo, que acabó castrado por las figuras adultas. Como esta *niña* ya no habita de forma física, la *niña* permanece a través de esos deseos de reivindicación que ahora me atraviesan. Por otro lado, es importante tener en cuenta, que el cuerpo que crea está impregnado por el deseo que lo impulsa a exteriorizar aquello que siente y piensa, aunque, aclaro, estas dos dimensiones de pensamiento y sentimiento se han convertido en uno solo en lo que respecta a mis procesos creativos.

Por ahora terminaré mis consideraciones preliminares, para invitarle a que descubra una parte de mí y de cómo he comprendido esta propuesta de devenir **NIÑA**.

Introducción

El recorrido que he trazado para poder comprender como he reconocido mi propio cuerpo durante el proceso formativo en la Licenciatura en Artes Visuales, ha implicado estar consciente de cómo el poco conocimiento que he tenido de mí misma se trata de un problema de representación del cuerpo construido por agentes externos que dominan los medios de producción visual y de producción textual. En el caso de esta investigación, se indaga cómo desde las primeras etapas de nuestra vida se representa a nuestros cuerpos infantiles en las imágenes visuales, en específico sobre el lenguaje fotográfico.

Cuando comencé a ser consciente de lo que implicaba la construcción de una imagen, empecé a indagar qué intención tenía al hacer dibujos, fotografías o collages, me preguntaba, qué deseaba hacer visible, cuál era el asunto que quería hacer manifiesto en mis propias creaciones. A medida que iba explorando los lenguajes de las artes visuales en el pregrado, mi interés se fue encaminando hacia la fotografía, debido a que su característica de mecanicidad era el medio más cercano o fiel a una representación mimética de un sujeto o sujeta física, por lo que se convierte en un lenguaje potente a la hora de representar los cuerpos, sin dejar de lado que también es una interpretación, no una realidad. En ese sentido, escogí problematizar la fotografía por la veracidad y objetividad que se le ha otorgado a este medio desde su origen en el siglo XIX, con lo cual ha pretendido representar la diversidad de cuerpos bajo una única mirada dominante: la masculina. De este modo, plantea un nominalismo visual³. Un ejemplo de esto es la representación de las mujeres en las postales fotográficas con las que nos encontramos cotidianamente, los cuales proveen unos “modos de ser” y de “aparecer” en el escenario de lo público. Esta dictadura corporal se hace bastante efectiva a través de las imágenes que simulan ser lo real y lo verdadero y que juegan un rol de modelo o referencia, los cuales enseñan en mi caso, cómo debería verse una mujer en nuestra cultura occidental. Ahora bien, la infancia como minoría de edad, también es afectada por esta idea de homogeneizar su imagen, la cual oculta la multiplicidad de situaciones que cada niño, niña, niñe, vive en diferentes contextos.

³ Desde su etimología nomina (nombres), supone la intención de etiquetar a grupos e individuos.

A partir de esas primeras observaciones, comencé un proceso de investigación que implicó tanto la indagación teórica y visual, como su misma reflexión y desarrollo de procesos de creación inspirados en las vivencias personales de mi infancia, siendo esta una etapa en la que experimenté problemas desde lo emocional que no había enfrentado anteriormente en mi vida.

Como respuesta a esa problemática, desarrollé un planteamiento que no solo permanece en la reflexión sobre lo representativo, que aclaro, es fundamental para la adquisición de una consciencia corporal, sino que propone la conformación de un devenir niña. El devenir, como afirma Luce Irigaray citada por Esperanza Paredes (sf): “significa alcanzar la plenitud de todo lo que se podría ser. (p. 111). Es decir, un llegar a ser o hacer (cambiante), por medio del cual construyo una cuerpo de niña, pensada aquí como un proceso de renuncia a las identidades fijas, que, en su lugar, le da espacio a las definiciones informes, inacabadas y múltiples sobre lo que conocemos como infancia. “Obviamente este proceso no acaba nunca” nos dice Paredes, por ello, aunque el trabajo de grado tenga un cierre, el devenir niña no acabará cimentando su cuerpo en este texto.

Para ir elaborando nuevos sentidos y sentires, la investigación aborda las representaciones visuales, las imágenes de la infancia, y las relaciones del cuerpo con la memoria, en donde es posible generar un conocimiento desde la creación artística que deconstruya la imagen visual y no visual que se ha construido de la infancia femenina y que en lo personal siento como ha dominado unos horizontes de pensamiento normados y heteropatriarcales. Por otra parte, el problema de investigación se desarrolla a partir del deseo de investigar y crear desde la autorreferencia, en donde el cuerpo en la infancia femenina habla de unas relaciones con las formas dominantes de representación de los cuerpos en la fotografía, del rastro que dejamos en los espacios y las poéticas que pueden surgir al momento de visitar la memoria individual y colectiva, con el fin de construir un nuevo sentido de infancia subjetivada, que es una inquietud, por demás, pedagógica. Lo enuncio como una inquietud pedagógica, ya que, se busca que el infante sea entendido, como un sujeto diverso con una forma propia de pensamiento y deseos, y no como un sujeto que debe ser formado como un proyecto de futuro adulto alienado que alimenta un capitalismo desaforado, en búsqueda de humanos útiles para el trabajo. El niño/niña/niñe desde esta perspectiva capitalista, es un sujeto incapacitado que debe ser moldeado desde el aula. Con esta propuesta quiero mostrar otras caras de la infancia, que no reduzca la imagen del infante a un modelo, sino que explore otras posibilidades, que muestre esa diversidad de la infancia.

Con el propósito de irrumpir en los procesos de verticalidad de la construcción de conocimiento, realizó un proceso de investigación creación que parte de un rizoma, basado en el pensamiento postestructural de Gilles Deleuze y Félix Guattari. No es un azar que se escoja este modo de

construir conocimiento, puesto que el tema intuye, así como en la figura del rizoma, la creación de relaciones múltiples, así como la elaboración de significados heterogéneos de un término, que permiten explorar los modos de crear desde mis deseos y mis comprensiones, y que se mueven por distintas dimensiones del proceso. Por otra parte, abordo el interés de construir un conocimiento que no surge solo de las teorías sino desde el conocimiento sensible, entendiendo que el proceso y la obra o, en otros casos, las prácticas artísticas también son generadores de conocimiento y son posibilitadores de unos procesos pedagógicos con los que, se pueden mediar las reflexiones que voy revelando y conjurando. Así mismo mediante las poéticas de la creación artística me interesa ir en búsqueda de procesos sensibles que recoja la experiencia vivida y pueda escalar a una reflexión sobre lo que creemos que ya está dicho y representado pero que no se ha problematizado. Dicho lo anterior, le invito a implicarse en esta propuesta que reflexiona sobre un problema latente: el desaprender a ser una niña desde la mirada patriarcal para abrir nuevas posibilidades de habitar niña.

¿Quién nos dice cómo debe ser un(a) cuerpo(a) de niña?

¿Quién nos dice qué es ser niña? ¿Qué significa ser niña?

Estas son las premisas con las cuales introduzco este asunto de creación. Las traigo como primer acercamiento porque, a mi parecer, no son nada obvias, aun así, asumiéndolas como algo que se ha naturalizado como una etapa de la vida de quien se identifica como mujer, me parece oportuno hablar del término niña asociado a las mujeres históricamente.

Adentrarse en lo aparenta ser natural, es la manera más cercana de hallar algo oculto que se quiere descubrir o en otros casos resignificar y que provee múltiples posibilidades para la creación artística. Es por esto por lo que vuelvo a los cuestionamientos, ¿Quién nos dice que es ser niña? Es una pregunta que para mí se ha convertido en el asunto más difícil de responder, aunque ciertamente siento que niña es una de esas palabras tan cercanas en mi vida.⁴

¿Por qué una cuerpa?

Antes de continuar, es pertinente aclarar al lector que, durante el recorrido del texto, estaré utilizando el término **CUERPA**, siendo este término coherente con la ruta teórica y con el análisis realizado sobre mi cuerpa, desde una perspectiva feminista. De esta manera, la cuerpa se sitúa desde mi lugar de pensamiento subjetivo, es decir que, a través de la escritura de este documento, reemplazando el sufijo de cuer/po a cuer/pa, propongo una acción política al enunciar una experiencia de escritura mujer, en la cual se me permite transformar el término cuerpo, para subvertir desde el lenguaje lo que instituciones ajenas a mi modo de percibir el mundo, han enunciado como *cuerpo* de niña, una denominación empleada desde una mirada adultocentrista.

⁴Este concepto clave es ampliado en el Capítulo: El devenir niña y en Niña: Actos del habla.

En una primera aproximación a mi contexto, pienso en mi familia, en mi padre y en mi madre, de quienes podría decir que, en mi caso, ellos fueron los primeros adultos que me han modelado a imagen y semejanza de sí mismos. En ese sentido, son quienes me han concedido a medida que fui creciendo, un sistema de identidades, de conductas corporales, de prohibiciones, de juicios de valor, de moral y de apariencia específica (delicada, femenina, frágil, manipulable) sobre los cuales no tuve la posibilidad de asimilar de manera consciente en mi infancia. Sin embargo, esos condicionamientos continúan latentes en mi vida actual. Aunque nuestra familia como reguladora de subjetividad, puede ser la fuente más probable, no me detengo en suponer ingenuamente que es la única institución que ha influido en la formación de mi niñez. En esta investigación-creación indago qué es lo que ha subyacido estos modos de pensar, sentir, habitar, de vivir niñas bajo el criterio de diversas estructuras y lógicas sociohistóricas. Relatando en paralelo, las problemáticas que he descubierto al revisar mi historia personal.

En ese sentido, se volvió relevante y urgente preguntarme **¿cómo he construido mi propia subjetividad y mi consciencia corporal como mujer-niña?**, a su vez cuestionándome si realmente esa subjetividad, en la vida social la hemos desarrollado desde una perspectiva que también pertenezca a las propias mujeres, para comprender a través de cuáles procesos culturales y estéticos nos vemos investidas a la hora de conformar una cuerpo propia. Estas configuraciones como veremos no se desarrollan como un ente abstracto, por el contrario, es a través de otros cuerpos con los que nos entramamos en la cotidianidad a partir de los cuales comenzamos a distinguirnos, ya que es por medio de esos cuerpos y la forma en que se representan, que moldeamos uno para nosotras.

Desde otra perspectiva, tal como los cuerpos adultos, las cuerpos de las niñas son también un sujeto social, sin embargo, se ha minusvalorizado su propia opinión y con una representación deformada pues su imagen ha sido dominada por el adulto. Si pensamos por ejemplo en el espacio público, la estructura física y simbólica está pensada para que los adultos hagan uso de los espacios. A pesar de esto, el cuerpo infante, es un sujeto permeado por diferentes dimensiones formativas como las que plantea Mara Lesbegueris en *Infancias del cuerpo* (2009)⁵, en el cual menciona la dimensión cotidiana, política y académica, estos analizados en el texto como ejes importantes para considerar a mujeres y niñas como sujetos sociales con voz propia. Pero este cuerpo no es solo un problema externo, es también un problema de los afectos y las afecciones, pues estas son dimensiones sumamente significativas para la experiencia infante que desafortunadamente alguna/os hemos asfixiado para colocar especial énfasis en que el

⁵ *Corporeidades femeninas en la Infancia*. En: *Infancias del cuerpo*. (2009). Realizado en colaboración con el escritor y pedagogo Daniel Calmels.

aprendizaje del niño se direcciona hacia el raciocinio del adulto, y que por tanto actúe como él, aspecto que revela el consistente adultocentrismo que domina en nuestros contextos. Pese a esto no debemos olvidar que, estas cuerpos infantiles llamadas al “deber ser” del adulto, están permeadas significativamente por la experiencia sensible del mundo, pensemos por ejemplo que, en el momento en que queremos recordar nuestra infancia nos dejamos llevar más por nuestra emocionalidad que por las acciones que desarrollábamos, o, por otra parte, cuando recordamos estas épocas de nuestra vida, recordamos un momento específico a través de la activación de nuestros sentidos y el contacto que mantenía nuestro cuerpo con el mundo.

En consecuencia, con esta idea, me dirijo a la cuerpo de mi infancia, y comienzo por considerar lo corpóreo ya que, podemos considerar como cuerpo, en suma, una amalgama de afecciones que hacen de los seres, un espacio poroso que da y que recibe de su entorno todo aquello que es capaz de capturar y también lo que deja escapar de sí para escabullirse en el mundo. Es así como Braidotti en su libro *Sujetos nómades* (2000), nos revela una acertada concepción sobre el cuerpo sustentando que “el cuerpo, o la corporización del sujeto, no debe entenderse ni como una categoría biológica ni como una categoría sociológica, sino más bien como un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico.”⁶ (p.30). Esto adquiere sentido en el modo de concebir la cuerpo en la investigación, puesto que, al yuxtaponerse un cuerpo con otro, se realiza esa simbiosis que opera entre mi niña y mi adulta.

Sin embargo, es relevante mencionar que, aunque lo corpóreo es primordial para pensar nuevos modos de habitar cuerpos críticos y flexibles, en esta investigación mi cuerpo, no surgió como un lugar consciente, desde el primer momento en que comencé a interesarme en los procesos de investigación sobre imagen fotográfica e infancia. Hablaría tal vez de un brote de experimentación que fue tomando cada vez más importancia, el cual fui desarrollando en procesos anteriores en el semillero de investigación en fotografía: Bulb Art⁷ del que fui parte desde el año 2018 al año 2022. En esa primera parte de mi tránsito investigativo en el semillero, emergieron intuiciones, sospechas e ideas sobre cómo llegar a tener una consciencia de cuerpo a través de varios ejercicios que iré compartiendo a lo largo de este capítulo. En esos primeros intentos por traer el cuerpo a un lugar de enunciación a través de la fotografía y la creación artística, la coordinadora de Bulb art en ese entonces, Raquel Hernández, nos propuso un ejercicio de escritura el cual consistía en indagar una experiencia que hubiese afectado y dejado huella en nuestro cuerpo en nuestro pasado. En otras palabras, buscaba una experiencia de cuerpo que hubiese librado un punto de quiebre en mí y que, en consecuencia, significaría un

⁶ A esto le agredo, las dimensiones emocional, psíquica y sensible.

⁷ Semillero de fotografía de la Licenciatura en Artes Visuales, adscrito al grupo de investigación: *La ciudad y los ojos: Arte, pedagogía y visualidad*. Coordinado en los primeros años por la docente Raquel Hernández y actualmente coordinado por la docente Natassja López.

distanciamiento con mi cuerpo para que esta se mantuviera sin voz y en el olvido. En ese ejercicio descubrí que, de aquellos pocos acercamientos vivaces y conscientes de mi cuerpo, solo recordaba un momento de mi infancia que relatare a continuación.

En una reunión familiar, me encontraba en la casa de mi tío que tenía dos pisos, en el segundo piso había un espacio hueco en el suelo que permitía dejar pasar la luz al piso inferior, al darme cuenta de este singular orificio, la curiosidad de niña me llevo a asomarme, y en ese momento la gravedad actuó sobre el peso de mi cuerpo. Caí de una gran altura y, en consecuencia, sufrí y sentí mucho dolor, choqué violentamente contra el piso de cemento y fui plenamente consciente de lo que pasaba por mi cuerpo, no racionalmente, no a través de las palabras, porque tenía quizá cinco años y aunque ya tuviera alguna idea primaria sobre el lenguaje, interioricé lo que ocurrió a través de las sensaciones que transmitía mi cuerpo. Sentía la sangre tibia correr y fluir de mi cuerpo, sentía como unas partes de mi cara se entumecían, cómo se encogía mi rostro y cómo subía rápidamente la temperatura hasta desmayarme.

De esta experiencia me resulta particular que recuerdo vivazmente ese intenso dolor, en cambio, no recuerdo muy bien las experiencias placenteras que tuve con mi cuerpo en esas edades. Lo comprendí a medida que iba investigando y reconociéndome en mi infancia, además teniendo presente esa posible problemática de censura del placer y tratando de identificar una experiencia que me permitiera elaborar una propuesta de creación a través de los procesos fotográficos y espaciales, me encontré entonces con los pocos acercamientos que tuve con mi cuerpo desde la infancia hasta incluso en mi adultez.

Para comprender cómo obtuve esa escucha a mis recuerdos de infancia, realicé un ejercicio de escritura propuesto en el grupo del semillero. Recuerdo que la profesora Raquel Hernández, nos propuso contar una historia corta a partir de una experiencia de cuerpo en un libro diminuto, como parte de un ejercicio de escritura expandida. En este ejercicio apareció la anécdota de la caída y de esta manera, continuamos con los ejercicios escriturales que fueron extendiéndose a la escritura automática, la cual practicábamos todos los días al despertarnos. Consistía en dejar fluir lo primero que escribieran nuestras manos, sin pensar en algo particular, lo interesante era la acción del cuerpo en la escritura⁸ tratando de evitar por un momento el racionamiento y las preocupaciones del día a día y dando lugar al cuerpo y su forma de actuar inconsciente. En este proceso de escribir por algunos meses, esos elementos azarosos de la mente, me dispuse a buscar indicios sobre la experiencia más vívida y sentida de cuerpo, en los cuales, al leer todo lo que había escrito, descubrí la voz de una niña que insistía en ser escuchada, explorada y revelada. A su vez, en un espacio de clase, comencé a realizar listados de frases que contenían

⁸ Propuesta derivada del Proyecto *Corpo-escrituras: Hacer visible el cuerpo a través de la escritura*, realizado por lxs investigadores Raquel Hernández y Oscar Cortes, docentes de la Licenciatura en Artes Visuales (LAV).

acciones que realicé en mi infancia, esta última forma de escritura fue muy útil para mí en ese momento porque me ayudó a descubrir pensamientos y memorias más concretas que sintetizaba en una línea de texto.

También recuerdo desarrollar ejercicios que encontré en el texto *Instrucciones para (enseñar) aprender a tener un cuerpo*, escrito por la profesora Raquel Hernandez (2018), entre los cuales, había un ejercicio que consistía en dormir con pliegos de papel que hacían las veces de sábanas. Al siguiente día, al levantarme me detenía a observar y registrar la huella del cuerpo que había quedado en dichas sábanas de papel. De allí rescato que empecé a observar por primera vez de manera consciente mi cuerpo.⁹ En el texto anteriormente citado la investigadora infiere de estos ejercicios permiten, como pude evidenciar, la conciencia de cuerpo, en la disrupción de lo cotidiano, como en el caso de la sabana de papel en la cama. La autora nos deja un apunte que revela la intención del ejercicio, "a mis estudiantes les explico que no poseen un cuerpo, pues poseer un cuerpo propio es tener conciencia de este, conciencia de que el cuerpo es una máquina pensante más allá del desempeño cotidiano." (p. 69)

Otra experiencia que me pareció determinante para mis posteriores investigaciones fue el momento en que exploramos el Atlas de imágenes o Atlas Mnemosyne¹⁰, para crear uno propio con imágenes que me llamaban la atención. Cuando realicé el ejercicio encontré que, en mi atlas visual, aparecían varios tipos de cuerpo, entre ellos de niñas. Con este ejercicio identifiqué con mayor claridad mi asunto de investigación.

Por lo anterior, considero que el asunto que planteo en este trabajo de grado, a modo de tomar una posición crítica, propone y desarrolla otros modos de ser niñas plurales, los cuales devienen de los indicios que me llaman a cuestionar mi experiencia de cuerpo en el mundo, situada desde una mirada como mujer. En ese sentido, me refiero a aquellas experiencias o rupturas que alteran los modos de concebir al cuerpo no solo como un soporte físico-funcional, que en la mayoría de las ocasiones se ha subordinado al intelecto, sino la cuerpa como un lugar de convergencias del contexto social, cultural, pero también como un elemento esencial, vital y potencial para la creación que haga de los cuerpos un lugar libre. De esta manera la tarea es, a propósito de la problemática de mi cuerpa de niña, generar tensión e interconexión entre un cuerpo físico, social, afectivo y un cuerpo poético de niña mediante la creación artística.

⁹ En el apartado *Una cuerpa en expansión* se explica como empecé a adquirir una conciencia de cuerpo.

¹⁰ Estrategia de estudio de las imágenes y sus relaciones simbólicas a través de la historia. Metodología propuesta por Aby Warburg.

¿Cómo encuentro a la niña?

Entrada 13 de abril de 2022:

Mudar de cuerpo, querer ser otra, querer ser esa niña que se resbala de la contención del espacio y tiempo lineales.¹¹

A lo largo de este proceso de investigación-creación fui encontrando que la niña y su devenir en mi vida son mis conceptos clave. La niña como elemento para crear y sublimar el control de mi subjetividad, significa jugar a ser muchas, ya no solo soy yo existiendo, ni solo la niña: es la confluencia de ambas. La niña es una instancia poética, ella crea la posibilidad de ser otras.

Esa capacidad de ser otras, es interesante de observar en la infancia. En el texto *Infancia y Experiencia en Walter Benjamin: Jugar a ser otro* (2009) de Silvana Vignale, la autora señala que a través de los escritos Benjamin y su filosofía sobre la infancia, afirma que, la constitución de sujeto y la subjetividad en la infancia se elabora mediante la experiencia, la alteridad y la transformación. Según la autora, cuando se está frente a un juguete, creamos un *alter ego* que permite ser y no imitar al caballo de madera o a la muñeca, incluso lxs niñxs tienen la capacidad de transformar con facilidad el sentido y funcionalidad que los adultos le otorgan a un objeto y lo convierten en algo distinto. Un simple balde deja de ser balde para el niñx y se convierte en la herramienta para crear un castillo de arena, puede recrearse toda una ficción medieval. En mi experiencia infantil, recuerdo que tenía dos títeres que en la hora del juego no buscaba imitarlos, sino que me convertía en ellos, sentía que eran tan grandes como yo y que tenía vida propia a través de mí.

La alteridad en los niñxs es immanente y natural y nos salva de fantásica homogeneización que pretende una sociedad pensada desde el adultocentrismo. Yo no era la excepción, en mi niña sucedía este fenómeno de alteridad. Esta alteridad tiene similitudes con el término del devenir, el cual expresa esa capacidad de mutar infinitamente. La niña a la que hago referencia contempla y reivindica lo múltiple, lo misceláneo y lo complejo, se trata si se quiere, de un tejido de significados reales y metafóricos. Quiero decir con esto que no estoy siendo niña, ni imitando niña, ni representando a una niña, soy niña en el cambio, en la apertura a las multiplicidades de cuerpos.

¹¹ Elaboración propia (2022).

La niña juega como un nuevo borde en mi vida de adulta, hacemos simbiosis para construir un nuevo cuerpo en potencia, enfrentando así el dominio sobre la niña-mujer y permitiendo que permee en mí como una fuerza vital que me permite celebrar en mi la sensibilidad y que me posibilita abanderar mi propia voz ante el mundo y su asfixiante lógica de poder patriarcal, en especial el poder de mi padre sobre mi cuerpo.

En este sentido, la niña vino a mi como yo fui a ella, contemplando la idea o preguntándome sobre lo que este cuerpo me permite hacer, no en términos de producción sino de afectación. Esto es de otro modo lo que puede un cuerpo de niña¹².

Este devenir-niña es un umbral que voy encontrando cada vez que me permito tomar conciencia de sí, es decir, cuando me planteo realizar una acción creadora, pienso cómo me relaciono con la niña no a partir de los recuerdos de mi infancia, sino a partir de sentir como siente la niña.

Se trata de compartir cuerpos con un cuerpo, no físico, ni espiritual, sino desde sus fuerzas, sus potencias, y estas devendrían de las afecciones del medio que han permeado ambos cuerpos. La niña me ha permitido hacer mucho más, porque se permite dejar afectar en mayor medida por el mundo, y lo mejor, de maneras insospechadas, desde otras dimensiones que como adulta he perdido y no logro traducir en palabras.

La niña no solo co-habita en mí, sino que me bordea constantemente, hallo una relación de espinas de un cactus que me pinchan cuando me relaciono con el mundo, los pinchos que se hallan en los bordes de este cuerpo son la niña tratando de escapar de los andamios estructurales de la cultura que me condicionan y que me construyen. Se trata de ir al borde de lo que se nos ha determinado desde las instituciones como la familia y deseo jugar con ese borde para pensarme de otras maneras, construir un cuerpo híbrido que destruya la idea de niña que construyó mi padre. Lo mismo me sucedió con el arte, pude bordear esas limitantes que me ponía sobre lo que podría llegar a hacer (ser), que me había mantenido con una voz silenciosa y sumisa, en donde la creación e investigación artística, por el contrario, posibilita fisurar esos límites de lo que soy capaz de elaborar no solo en el ámbito de la creación por sí misma sino en la vida cotidiana, que no es más que una extensión de nuestro modo de hacer arte. Nos dice Gaston Bachelard en su *Poética de la ensoñación*, "Triste de quien no puede recordar su infancia, recuperarla en sí mismo, como a un cuerpo dentro de su propio cuerpo o

¹² Esta es una expresión resignificada por mí, la cita original: Lo que puede un cuerpo, atribuida al filósofo Spinoza en su libro sobre la Ética. Reconociendo que hasta ahora no sabemos con precisión hasta dónde puede llegar el cuerpo dejándolo actuar únicamente desde su naturaleza corpórea y potente, dejando el imperante del aspecto únicamente racional a un lado.

una sangre nueva dentro de su propia sangre: desde que ella lo ha abandonado, está muerto” (1982, p. 206)¹³

En ese sentido, para no morir alzamos la voz, para no morir buscamos validar otros posibles modos de ser y habitar la infancia. De esta manera nos salimos de la lógica fallogocentrista y metamorfoseamos el cuerpo.

¿Cómo he reconocido mi cuerpo desde y en la infancia?

Entrada 20 de abril 2022:

Por todas las cosas que no sabía de mí, por toda la intuición que me atraviesa mientras construyo este corpus. Por aquello que se manifestó invisible y que se hizo visible en forma de las muchas palabras que aún no termino de revelar.¹⁴

En mis procesos de creación, comencé a identificar que la ausencia de lo corporal en la infancia estaba anclada a unas formas y estructuras de pensamiento con las que convivía, una de ellas es la herencia cultural del cuerpo católico moderno, que me interpela por la construcción de cuerpo que recibí en mi familia.

El cuerpo católico Barroco nos muestra una dramatización corporal bastante pronunciada, existe el cuerpo, sí, y se presenta en todas sus imágenes, sin embargo, desde una perspectiva de cuerpo mártir, el de víctima. Por otra parte, el régimen católico prohíbe a sus adeptos construir su propio concepto y experiencia de placer. Para esta institución es cuestionable la experimentación y exploración del cuerpo y a su vez postula un mandato de sumisión al padre.

En dicho constructo, incorporé en mi formación que el cuerpo debe ser censurado, a menos que se inflija un castigo carnal para expiar los pecados, muy en paralelo con las imágenes de violencia que observamos en la cotidianidad de nuestra sociedad colombiana. La censura

¹³ Citado en Sánchez, M. (2018) *Huella indeleble: Metáfora de aquello que se resiste a desaparecer* (monografía). Universidad del Valle. Santiago de Cali, Valle del Cauca, Colombia.

¹⁴ Elaboración propia (2022).

entonces debe aplicarse cuando exista el placer del cuerpo, no debemos ser demasiado experimentales con nuestro cuerpo, mucho menos se nos permite a las sujetas femeninas desde que somos niñas, estas deben ser obedientes a las directrices creadas por adultos hombres a partir de una ideología judeocristiana en el caso de occidente, como se menciona en la siguiente cita:

Desde épocas muy tempranas (desde que la iglesia se convirtió en la religión estatal en el siglo IV), el clero reconoció el poder que el deseo sexual confería a las mujeres sobre los hombres y trató persistentemente de exorcizarlo identificando lo sagrado con la práctica de evitar a las mujeres y el sexo (Silvia, 2020, p.67).

Como contrapeso de esto, diría que el placer también consiste en tener cierta consciencia del cuerpo, que yo no había adquirido. Inclusive el tener consciencia de cuerpo en los actos más simples de la cotidianidad, se hace invisible cuando el cuerpo es normativamente entendido como “un cuerpo domesticado”, como concluye Raquel Hernández en *Instrucciones para (enseñar) aprender a tener un cuerpo*, un cuerpo que solo sirve para atender a su cuidado físico e higiénico. Nos dice la autora, investigadora y docente: “el cuerpo ha sido educado según una construcción social, desde el cuidado de sí y del otro; es la sociedad quien regula el comportamiento y las maneras de presentar el cuerpo mismo con el otro.” (p.69).

Con el deseo de comprender por qué sucedía este fenómeno de censura de la experiencia corporal, comencé a indagar en los modos de representación en la infancia a través de las imágenes fotográficas que fui indagando en mi archivo familiar y en libros sobre la historia de la fotografía y el cuerpo, con el objetivo de conocer qué imaginario del cuerpo se presentaba sobre la infancia, en mi contexto y en la historia de las imágenes, sobre todo esas imágenes fotográficas que se infiltran como una máscara de verdad.

Al abordar las imágenes construidas desde la mirada androcéntrica occidental o “male gaze”¹⁵, puesto que la mirada de sujeto de deseo en sentido de poseer un cuerpo sucede no solo en las mujeres sino en las niñas también. A partir de esto surgieron las siguientes interrogantes ¿Qué representan esas imágenes? ¿Qué relación tienen esas imágenes con mi vida? ¿Qué reflexiones y aprendizajes encuentro en mi búsqueda de cuestiones sobre las memorias y las experiencias sensibles con la niña?

¹⁵ *Male gaze* es un término acuñado por la teórica y realizadora feminista Laura Mulvey en el texto *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), para denominar el acto de representar a la mujer dentro de las producciones visuales como un objeto de disfrute y de deseo, diseñado para la mirada masculina y heteronormada.

Para dar respuesta a estas preguntas y al detonante creativo de esta investigación, propongo encontrar nuevas miradas no visibles sobre la infancia, tomo posición sobre la niña que me interpela, a través de la creación de varias producciones visuales y textuales, como método para la recolección de todos mis encuentros poéticos y políticos con el cuerpo de la niña, que comprende dos asuntos: primero para la resolución de inquietudes personales y segundo como acto de tensionar y problematizar el lugar de los cuerpos y de los discursos que fijan las identidades imaginadas de la infancia. Como lo he venido reflexionando, mi objetivo con este documento es el de reflexionar sobre mi proceso de búsqueda y creación de imágenes visuales y virtuales¹⁶ de la infancia, que presenten una mirada sobre el cuerpo contextualizada, que surja del interior de la niña y que a su vez desprendan unos procesos de aprendizaje en relación con el cuerpo y lo que escapa más allá de lo visible.

De este modo, me propongo agenciar la corporalidad de la niña y además continuo el ejercicio de crear múltiples formas de habitar la niña, de poder abordarla desde diversas miradas, alejándome de las representaciones visuales comunes y esencialistas, que no provienen de la mirada subjetiva de la niñez, sino de los adultos que tienen el poder sobre los medios. Siguiendo esta reflexión, entonces me pregunto:

¿Cómo puedo plantear a través de una propuesta de investigación creación la subversión de la mirada androcéntrica sobre el cuerpo de la niña-mujer¹⁷ a partir de mi propia experiencia?

Sobre las fases de creación.

La exploración creadora es un proceso desde la experiencia íntima de mi infancia que ha adquirido relevancia para enunciar mi voz particular. Esa figura de creación la he comprendido también como un proceso rizomático, es por esto por lo que los momentos que se proponen para la creación no son lineales o cronológicos, sino explorativo, de intuición, de ensayo y error, de pausa y reflexión, de modificación, de alteración, sobre todo del deshacer, en cada paso que

¹⁶ Aquellas imágenes que quedan impregnadas en nuestros almacenes conscientes o inconscientes de la memoria.

¹⁷ Aquí utilizo el término niña-mujer para enunciar que la opresión no solo ha involucrado mi infancia, sino que es un daño que se extiende a mi vida de mujer adulta, puesto que, cada vez que convivía con mi padre, me percate que seguía funcionando esa violencia de censurar mis propios deseos.

doy voy encontrando un camino de múltiple posibilidad. Es así como la creación artística se convierte en el proceso de investigación, o también podríamos decir que se investiga creando. Este proceso alimenta la reflexión del asunto de este trabajo investigativo que detonan la experiencia creadora. A continuación, propongo algunos momentos que no podrían existir por si solos sino conectados a otros momentos de creación y que se permean mientras se expanden en una obra conjunta.

- Como acto preliminar considero pertinente revisar antecedentes de imágenes fotográficas que funcionan como sistema de representación de la infancia, que construyen un sujeto particular de infante, estos son antecedentes de la representación en la infancia en la fotografía, que ha sido hecho por hombres donde se ven indicios de colonizar un estado del ser.
- Otro momento paralelo al anterior, que funciona como detonante de creación, consiste en recobrar mis experiencias personales que implican un problema de definición y de las formas performáticas de género situadas en la infancia, las cuales se trabajan a través de la exploración de la escritura. Este se convierte en un proceso transversal que viene y va constantemente en el trabajo involucrándose en varios segmentos de construcción del documento.
- Con el objetivo de darle cuerpo a las ideas de las obras, he indagado en la producción artística de cinco artistas mujeres cuya vida y obra tiene relación con la infancia y la violencia que se ejerce sobre ellas, así como la exploración de su autonomía corporal por medio del arte.
- Para el proceso concreto de creación de obras, me planteo una serie de seis encuentros en los cuales pueda entrar en diálogo con la niña. Estos encuentros que decido comprenderlos también como acontecimientos poéticos, debido a que llevan consigo una elaboración metafórica y simbólica que tienen el objetivo de: presentar a través de un proceso de investigación-creación, una experiencia de devenir-cuerpo que problematice la mirada androcéntrica de la infancia femenina, a su vez, reflexiono sobre las memorias de esa etapa de mi vida.

Primer encuentro: Este primer acercamiento, consiste en la revisión del álbum familiar en el cual encuentro imágenes de mi yo infante. Mientras hago la revisión de este archivo, me encuentro con algunas celebraciones y rituales propios de mi familia, los cuales resultan en actos performáticos que determinan mi rol como mujer -femenina.

Por lo que propongo una resignificación de esas fotografías elaborando una serie de dibujos a partir de las mismas.

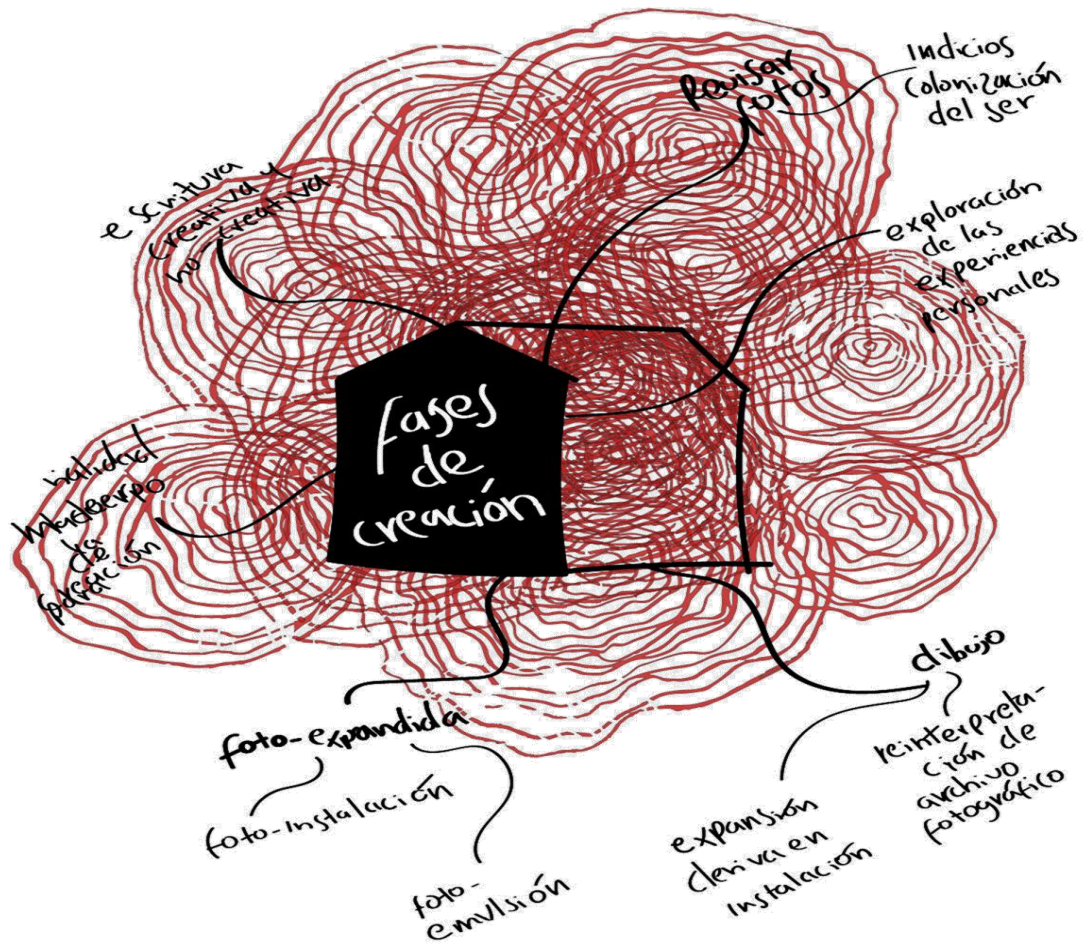
Segundo encuentro: Para el segundo encuentro recolecto tres objetos de la casa de mi padre, los cuales guardan memorias especiales sobre mi infancia. Estos los dispongo en unas cajas de luz cubiertas por un velo que encapsula y difumina esa memoria infante.

Tercer encuentro: En este momento, fui a la casa de una niña, mi prima Juliana para compartir con ella y tomar algunas fotografías, junto a ella. Aunque, fue un encuentro más casual y cotidiano, comencé a reflexionar sobre los juguetes con los que ella se relaciona y como ella a través de su forma de ser me recuerda a mi yo de niña.

Cuarto encuentro: En relación con mi propio cuerpo, para este proceso decido hacer un performance en el cual me realizo un corte de cabello. Este gesto, se hace con el objetivo de reaccionar al deseo de cortar con esa parte de mi cuerpo que funcionaba como condición de mi rol de género en mi infancia.

Quinto encuentro: Luego de tener los fragmentos de cabello, he decidido hacer un juego de autorretratos con la cámara mientras utilizo una prenda a la que le he cosido los fragmentos de mi cabello. Es ese juego propongo hacer una exploración sobre mi cuerpo y el espacio.

Sexto encuentro: Como último gesto realizado con el despojo de mi cuerpo: mi cabello, me dispuse a tener una cita diaria conmigo en las tardes durante tres semanas para bordar un gran texto que dice: DEVENIR NIÑA. Para ello utilicé, como mencioné al comienzo del párrafo, mi propio cabello y como superficie textil usé una sábana que pertenecía a mi padre.



¹⁸ Figura 2: Ilustración de como percibí mi en un inicio mi proceso de creación. (2021) Elaboración propia. Las fases no están presentadas de forma lineal, ya que se pretende que el proceso suceda en lo explorativo, paralelo, intuitivo e interconectado entre sí.

Inicios del proceso de Investigación creación:

UNA CUERPA EN EXPANSIÓN

La *niña* no tiene cuerpo. La infancia no tiene cuerpo. Está ausente de él.

El cuerpo de los niños y niñas les pertenece a los adultos, a la sociedad que los circundan, a los cazadores de imágenes, pero, en definitiva, el cuerpo no le pertenece a la *niña*.¹⁹

Me permito poner aquí este fragmento que escribí en el año 2018, debido a que es un punto de fuga para este trabajo; porque es parte de lo que manifiesto en mis escritos y es la esencia de gran parte del trabajo de creación que realizo, que en su mayoría es autobiográfico.

Por lo anterior, me parece relevante enunciar que, mientras desarrollaba esta investigación me encontré con un profundo agradecimiento a la infancia, no a la infancia descrita por un diccionario oficial o por los libros de biología y anatomía, que se inclina hacia a unos estudios de taxonomía moderna que clasifican a los sujetos por etapas y edades, entre los cuales aparecen los infantes. Por el contrario, me refiero a una infancia invisible que me ha permitido repensarla. Aquella infancia que es experienciada, que es íntima y personal, que es subjetiva y que tiene el derecho a poseer un cuerpo. Adicional a esas comprensiones, apunto que es gracias a ese cambio de mirada que he podido enunciar mi voz como investigadora, docente y artista, puesto que me permitió situarme en un gran tema que me interesa indagar no solo en este trabajo de grado, sino en otros escenarios formativos.

Por otra parte, es pertinente decir que, para llegar a las reflexiones desarrolladas a lo largo de este proyecto investigativo, he realizado un recorrido explorativo de creación e investigación, que lleva gestándose desde el año 2018 y deviene principalmente de una preocupación por mi cuerpo, específicamente, porque sentía que mi cuerpo era un extraño, que era un cuerpo apartado e invisibilizado en mi vida cotidiana. A partir de esta idea que percibía como

¹⁹ Fragmento de “La des-aparición de la imagen de cuerpo de la -niña-.”(2020). Ponencia de mi autoría presentada en el evento de SEMANA LAV de la Universidad Pedagógica Nacional en el año 2019.

problemática, comencé en el semillero de investigación en fotografía: Bulb- Art²⁰ (del cual era integrante), una serie de reflexiones sobre cómo había ocurrido esta censura de lo corpóreo. Esta idea se conectó con la propuesta del grupo de investigación que coordinaba el semillero en el periodo del año 2018 al 2020, la cual consistía en explorar la acción de escribir desde y con el cuerpo.

Para descubrir mi propia acción de la escritura, busqué un detonante que diera inicio al desarrolló de una investigación-creación que aportara al grupo del semillero, en el cual comencé por preguntarme ¿Cuál había sido la experiencia que había marcado profundamente mi cuerpo? Y ¿Qué punto de mi experiencia vital había significado un distanciamiento con mi corporeidad? Teniendo en cuenta estas preguntas deduje que debía mirar hacia mi propio pasado. Primero, dedique mi tiempo a escribir un diario desde los recuerdos y desde escrituras automáticas las cuales rescataban memorias de mi inconsciente. Seguido a esto, al releerme encontré que ese poco reconocimiento que le había dado al cuerpo se remontaba a mi infancia y deseaba saber que lo había originado.

En el espacio del semillero también comencé un estudio de referentes de fotografía que se relacionaban con una mirada particular y personal sobre la infancia, encontré algunos fotógrafos como Sarah Jones, Sally Mann y Bill Jenson que coincidían en una mirada inquietante y un tanto perturbada de los infantes y adolescente en donde los niños y niñas fotografiados tenían gestos melancólicos, de incertidumbre, o que simplemente vivían su cotidianidad. Por otra parte, algunas de las imágenes por las que me decantaba tenían un aspecto cinematográfico que habían llamado mi atención por mi interés personal sobre la imagen-movimiento.



Figura 3. The living room. Sarah Jones (2003). Fuente: <https://www.scribd.com/doc/313489526/Bright-Susan-Fotografia-Hoy-pdf>

En todo caso, en varios aspectos tanto personales como estéticos, me había identificado con dichas imágenes. Tal vez porque, así como lo observaba en las imágenes, mi infancia había estado marcada por una enorme soledad física, pero además afectiva por parte de mi padre, y

²⁰ Semillero de Fotografía, ciudad y memoria perteneciente a la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional, adscrito al grupo de investigación *La ciudad y los ojos*, semillero al cual ingresé en el año 2018.

también había atravesado unas represiones y una incompreensión sobre mi existencia como infante que manifestaban las imágenes que observaba.

Estas imágenes me inspiraron en mi búsqueda de otros modos de presentar a la infancia y para construir mis propias creaciones buscando interpretar visualmente los recuerdos que había recolectado en procesos anteriores. Además, seguí interesada en la construcción de imagen por medio del lenguaje fotográfico, ya no solo por su representación mimética, sino por la posibilidad de poder perfomar un gesto del cuerpo en una sola imagen, para comprender mejor este tipo de imágenes, le invito a conocer la obra de [Francesca Woodman](#) presionando sobre el vínculo subrayado. Ahora bien, emocionada al ver esas inquietantes imágenes de niñas, decidí concretar mis propias imágenes, por lo que comencé paso a paso a diseñar una serie de exploraciones. Realicé collage, dibujos, acuarelas, escrituras automáticas y listas enumeradas²¹ sobre lo que sentía y recordaba de mi propia infancia: una infancia solitaria como mencioné anteriormente, con problemas familiares y con vacíos comunicativos.



Figura 4. Immediate Family. Virginia (a la izquierda) y Jesse (a la derecha), hijas de Sally Mann. (1988).

Fuente: <https://www.cartierbressonnoesunreloj.com/at-twelve-el-magnifico-libro-de-sally-mann-que-precidio-al-famoso-immediate-family/>

²¹ Revisar *Figura 5.* Procesos de creación surgidos en el semillero de fotografía Bulb Art.

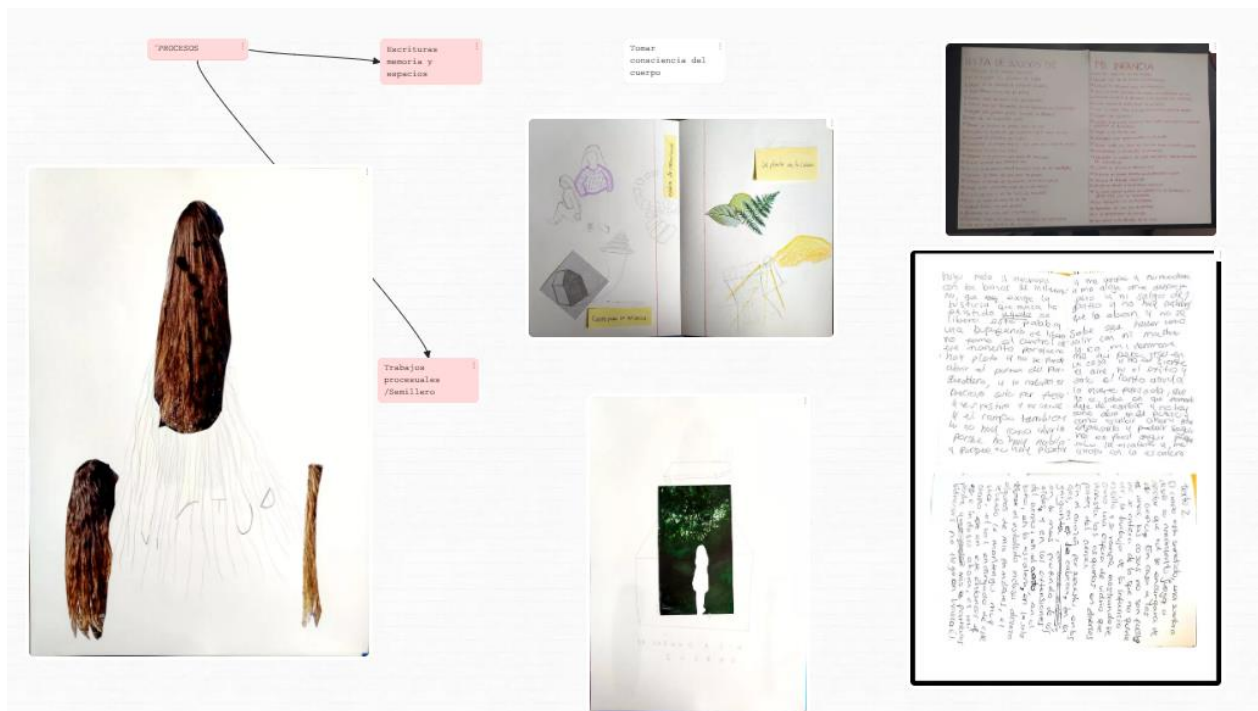


Figura 5. Procesos de creación surgidos en el semillero de fotografía Bulb Art. Recolectión de diarios, acuarelas, collages, dibujos y listas. (2018-2019) Elaboración propia.

En paralelo continúe con la escritura que realizaba a diario y me dispuse a buscar allí, indicios sobre experiencias corporales complejas que involucraran en profundidad a mis sentidos y emociones. En esa búsqueda conocí algo más y que no podía describir con claridad, descubrí la voz de una niña que insistía en ser explorada y revelada. Ahora me detengo para manifestar que, si insisto en hablar especialmente desde el término *niña*, es debido a varios precedentes, reflejados en memorias sensibles, las cuales quiero exponer en los siguientes capítulos de este trabajo de grado (Revisar los apartados *La cabeza del comedor* y *Niña: Actos del habla*). Continuando con mi exploración, al indagar la desaparición del cuerpo en mi infancia, encuentro que, desde las experiencias personales son varios los factores del entorno de mi niñez, los que han determinado esta desaparición. A continuación, presento el siguiente relato de mi vida que sirve para desarrollar ese mundo que fue mi infancia.

LA CABEZA DEL COMEDOR

Con la intención de ofrecer al lector el contexto donde se sitúa mi investigación, puedo enunciar que, al igual que varias niñas-adultas con las que he tenido la oportunidad de compartir durante el transcurso de mi vida, hice parte, durante mis primeros años de vida, de una familia que funcionaba desde un eje patriarcal, es decir, una familia que representaba el continuismo de una herencia cultural que obedecer al pensamiento del padre: un hombre, masculino, adulto, el cual tiene a su disposición un poder de decisión sobre las demás personas del hogar, que impone un deber ser y deber hacer determinado para cada integrante en especial cuando se trataba de las mujeres de la casa. Esta situación incide en la segunda instancia, que hace referencia a la posición de las mujeres en el hogar como sujetos subordinados que están sometidas a una continua censura tendiendo a ser reservadas con su cuerpo, su opinión y a desarrollar una subjetividad ajena a sí misma.

Por esta misma línea me parece relevante mencionar la influencia de la educación institucional que limita al cuerpo a normarse, disciplinarse y regular claramente unos roles de género heteropatriarcales. En dicha educación instruccional, las niñas padecen varias formas de violencia, como las restricciones que implican los uniformes femeninos que anulan toda capacidad de ser libres para experimentar con los demás. La misma perspectiva tradicional de educación, se ve complementada por la formación de la niña, herencia derivada de una religión que castiga al cuerpo que se muestra, el que se hace visible en la experiencia de vida, es decir en el contacto con el mundo y son estas instituciones sociales las que nos dictan cuando tiene que aparecer el cuerpo y de qué manera debe visualizarse. Estas condiciones culturales producen que el cuerpo de la infancia sea vulnerable y no se puedan desarrollar en su totalidad las experiencias íntimas que le dan un valor al cuerpo y, por tanto, a los sentidos y a la experiencia deseante. Sin embargo, todas estas circunstancias tienen un recorrido histórico y me interesa, en los primeros momentos de la investigación, abordar la imposición del deber-ser de una infancia desde la adultocracia²². Esta adultocracia es la que ha permitido al hombre adulto adquirir el poder de escribir la historia y caracterizar o diagnosticar a los otros sujetos diferentes a él, para este trabajo lo abordo desde la modernidad, ya que, en este periodo de transformación global, se comienza a definir la infancia desde un sentido hegemónico, que atiende a unos modelos de pensamiento y de representación específicos, que buscan que el cuerpo ponga en funcionamiento la máquina de producción capitalista.

²² En la ponencia *La dominación "adultocrática" en el discurso de los medios* (2008) se encuentra una definición concisa sobre el término, los autores señalan que, "La adultocracia es una de las bases sobre las que se edifica el moderno sistema sociocultural en términos de control simbólico y material de los adultos sobre el resto de grupos sociales y etarios." (Barranquero et al.)

EL DEVENIR NIÑA

He aquí a la **NIÑA**

la *niña* como figura de enunciación de los cuerpos femeninos silenciados desde que nacen,

la *niña* como metáfora creativa y de poderosa inspiración feminista. Aquella que me permite dejar de silenciar la experiencia propia. La *niña* que experiencia desde el pasado y que interviene en el presente como consciencia corpórea.

La *niña* es un devenir, es un ir y venir entre la adulta y la *niña*, es la relación mutua que transforma mi posición en el mundo, que busca nuevas rutas a contrapelo de las estructuras y conocimientos fijados sobre la infancia especialmente de las *niñas* y sus cuerpos. Dibujo, desdibujo y vuelvo a dibujar una resistencia que agencie, emancipe y reivindique a las *niñas* que fuimos y somos.

Para una mejor comprensión sobre lo que nos habla el extracto anterior, dedico este apartado para definir desde mi experiencia, desde mis palabras, lo que ha significado el concepto *niña* y, en acompañamiento de autoras de disidencia feminista, también abordo el concepto de devenir para esclarecer la relación que se teje entre estos dos elementos transversales en el documento. Para tal propósito, comienzo con mi intento por definir el primer término.

Desde mi experiencia de cómo ser niña en mi infancia, enuncio que en un principio sentía aversión por este término, pues para mí la niña significaba esa figura oprimida por el padre en dos sentidos: por su minoría de edad y por su rol de género.

Sin embargo, en el camino me encontré que la figura de la niña se convirtió en una manera de explorarme, de encontrar mi propia voz al buscar otra cuerpa donde devenir, lo cual me sirvió para legitimarme frente a mi padre. En mis procesos de exploración me encontré con la manera de resignificar la niña, con el fin de que adquiriera nuevos sentidos desde mi experiencia. Esto significó que realizara un encuentro constante con la niña durante mi proceso, con la cual pude conversar desde la introspección.

Es por esta razón que, en lugar de desechar la niña de mi vida, la retomo para enunciarla desde una perspectiva propia de una mujer que esta asumiendo su agencia como adulta.

Por otra parte, es necesario comprender que, aunque la infancia sea un sujeto oprimido, este mismo posee unas líneas de fuga, que el adulto no puede controlar de forma total pues, el niño/niña/niñx no ha sido totalmente acaparado por la cultura que lo estructurará a lo largo de su formación hasta convertirlo en adulto preso de su contexto social.

En ese caso, la infancia por la forma en la que explora su capacidad imaginativa y flexibilidad para explorar otros mundos no busca realizar la pauta tal cual el adulto le ha dictado. Por el contrario, en muchas ocasiones, lxs niñxs quieren irrumpir y saltar la regla para hacer lo que les place. Por ello Deleuze ha recurrido a los niños para hablar de la agencia esquizoanalítica²³. Estas líneas de fuga o irrupciones en el carácter de lxs niñxs, son en principio el carácter de agenciamiento de la infancia que escapa de las líneas de fuerza o de poder de los adultos. La niña ha tenido en mí esa función de línea de fuga, pues como adulta es más difícil hallarla a menos que se devenga en algo más.

Es por esto, que la niña adquiere un significado o mejor, un múltiple significado más allá de ser un sujeto oprimido, los cuales describiré a continuación. La niña entonces nos muestra una línea de fuga que busca saltar la regla del “deber ser” niña femenina y sumisa.

²³ Son aquellos agentes que nos permiten revolucionar el sentido de la realidad. Este término es elaborado en el capítulo [Propuesta de creación](#).

La **NIÑA**, una polifonía...

En este momento, quiero ofrecer un par de indicaciones sobre la utilización del término *niña* y el múltiple significado que asume dentro de la investigación. La *niña*, aborda diversos cuestionamientos que me he hecho a lo largo de mi proceso de creación artístico visual, como lo son la manera en la que mi cuerpo desde la infancia se ha convertido en algo casi invisible y por otra parte me cuestiono como se puede reparar esa poca apropiación que se tiene sobre el cuerpo en la niñez. En mi caso, dado que mi contexto familiar era el de una familia tradicional católica, bogotana, de clase media, se dificultaba aún más, debido a que el reconocimiento del cuerpo dentro de mi casa no era un asunto cotidiano o normal, tal vez era todo lo contrario, se buscaba ocultar el asunto de la corporalidad y quien se encargaba de esto era mi padre, por lo que no existían este tipo de reflexiones, en otras palabras, se desaparecía el tema en nuestras conversaciones habituales. Una exploración del cuerpo no era algo habitual, sobre todo si involucraba a las mujeres de la casa, relegando esa actividad a la intimidad de cada una.

La *niña* en este trabajo de grado desencadena diversas problemáticas que me conciernen como mujer desde la infancia, en la que he sido sometida a los condicionamientos de los roles de género y juegos de poder, en donde mi padre es quien configura mi cuerpo y mi experiencia de vida, que en mi caso construyó una idea cultural de infancia normada, diseñada para la eficacia productiva y la utilidad que propone el modelo empresarial de consumo masivo. Es así como, revisando mi infancia observo que experimente dificultades para el involucramiento del cuerpo, por ejemplo, en mis deseos de experimentar el mundo a través de lo sensorial y a su vez se convirtió en tabú el experimentar con diferentes partes de mi propio cuerpo, entendiéndolo desde mis ojos de niña.

Por otra parte, trabajo con el término *niña* a partir de una identificación personal que asumí con esa palabra, puesto que mi padre, en lugar de llamarme por mi nombre propio: Alix, me decía niña, en cada momento me decían niña, como cualquier otra niña, como si mi propia identidad, aunque púbera, no existiera. Inclusive en mi presente de adulta, escucho a mi padre llamarme niña.

Aunque este trabajo tenga un componente autobiográfico, no solo me refiero a la niña en el sentido de mi existencia, sino también a las construcciones socioculturales que han engullido a las infancias y las han catalogado como una ingenua minoría, por oposición a las supuestas virtudes maduras del adulto, ya que también somos las circunstancias sociohistóricas que nos atraviesan. En esta parte es importante tener en cuenta el capítulo [*Alicia miro a través del espejo*](#), que profundiza sobre las representaciones que se han

construido sobre las infancias desde la fotografía en algunos momentos históricos y culturales.

La *niña* también deviene aquí como metáfora, como el espíritu de la creación poética que me permite a través de las imágenes y las palabras, cuestionar que se nos ha dicho a las mujeres cuando somos niñas, el qué debemos hacer y qué debemos experimentar. La metáfora de la *niña* trata de huir de todas estas identidades fijas por medio de la creación. Se revela una niña con actitud desobediente.

Por los motivos anteriores, aquí se utiliza el concepto de *niña* que tendrá un doble argumento. Esta *niña*, doble *niña*, triple *niña* abarca: una *niña* particular que es A-L-I-X, una *niña* que habla por la infancia y una *niña* que es parte de la creación.

Para profundizar un poco más sobre mi propia niña, es necesario decir que la *niña* fue revelándose en este proyecto a través de la voz de la escritura, en donde yo intuía como se generaba una voz que quería ser escuchada y formaba poco a poco un mundo propio y a su vez inquietante.

La *niña*, es el lugar donde relato encuentros concretos pero fugaces de acontecimientos de mi pasado, de mi familia, de mi casa. Se revelan las sensaciones, las emociones, los pensamientos y las confrontaciones que atravesaba en mis memorias. Las comparaciones con otros integrantes de la familia, tal como la libertad de decisión de mi hermano mayor. En otras palabras, es Alix, a través de una escritura inconsciente, en el sentido en que acudí a la escritura automática.

Desde otra mirada, la *niña* me reclama un lugar de enunciación dentro de la creación, como un recuerdo de ir de la mano con ella para reclamar la reivindicación de un cuerpo invisibilizado.

Esta multiplicidad de comprensiones, las he asumido como un devenir de la **NIÑA**. Empero, para comprender que implica esta enunciación, revisemos *¿Qué es un devenir?*

En el libro *Pedagogías Transgresoras*, la autora Valeria Flores conduce el capítulo dos preguntándose, a propósito de lo pedagógico, lo siguiente: “¿Cuántas posibilidades corporales imaginamos cuando decimos “seres humanos”: sólo varones y mujeres con sus respectivos penes y vaginas, o una multiplicidad de cuerpos con estéticas y morfologías deseantes muy diferentes?” (2002, p 27). Es por ello que me intereso en el devenir, desarrollado a continuación.

El devenir es un concepto que proviene del pensamiento complejo de Deleuze y Guattari (2002), filósofos importantes para esta investigación, de los cuales voy a referenciar varios

términos y modos de generar conocimiento sensible, y converso con ellos en este trabajo de grado debido a la capacidad de estos autores de exponer un pensamiento crítico y creativo, pero desde estructuras alternativas que proponen a través de sus escritos, como es el caso del rizoma²⁴.

Otro aporte para la comprensión del devenir proviene de la teórica feminista Rossi Braidotti, en su texto *Sujetos nómades* del año 2000, quien señala que el devenir no puede reducirse o determinarse, pero si podemos aproximarlos al anunciamiento de la diferencia, es decir se pervierten las clásicas formas de conocer el mundo que conservaba unos modos de organización fijos, mientras el devenir le apuesta al constante cambio, a la experimentación y la construcción de alteridad. El devenir es entendido como la renuncia de las identidades fijas, que han fijado otras entidades dominantes y, por el contrario, el devenir es disruptivo para esas identidades. Si habláramos de cómo se convive mi identidad en este devenir de **Niña**, sería una identidad nómada como lo diría Braidotti (2000) “La identidad del nómada es transgresora y su naturaleza transitoria, es precisamente la razón por la cual puede hacer conexiones” (p.77).

Tal como lo nómada que es transitorio en oposición a lo fijo, en el mismo sentido el devenir es lo inacabado o informe, que está en constante cambio, como aquella metáfora que deviene en la infancia: somos momentos fugaces, de rápidos cambios, siempre continuos que finiquitan hasta la muerte. En adición, el devenir como figura de enunciación no es lineal y no posee principio o fin necesariamente, tal como lo enuncian Deleuze y Guattari (2002),

Una línea de devenir sólo tiene un medio. El medio no es una media, es un acelerado, es la velocidad absoluta del movimiento. Un devenir siempre está en el medio, sólo se puede coger en el medio. Un devenir no es ni uno ni dos, ni relación de los dos, sino entre dos, frontera o línea de fuga o caída (p. 289).

Los movimientos designan el cambio y este a su vez la revolución, es decir el cambio fluido es devenir. El devenir se puede relacionar con la alteridad, en otros términos, se aleja de lo ya determinado para cada ser y se busca superar los binarismos extremos, no se es esto o lo otro, se sigue siendo y mutando hasta el final, las definiciones se desterritorializan y se vuelven nómadas. Por otra parte, es importante expresar que el devenir no es imitar o representar a otra, otro u otrx, no se trata de imitar a una *niña*, no es mi misión aquí, sería lo menos considerado con la niñez, en cambio, busco permitirme producir una subjetividad de la que pueda apropiarme para crear, propongo producir revelaciones y

²⁴ Este concepto es ampliado en el apartado *Comprensiones sobre la INVESTIGACIÓN-CREACIÓN y sus posibilidades de incorporación de conocimiento en el cuerpo*.

potencias de *niña*, potencia de mujer, con estas potencias hago referencia a las reflexiones y comprensiones que me emancipan de ejercicios de poder patriarcales y también busco apartar los términos de *niña* y mujer de su relación minoritaria. Estas reflexiones estarán cargadas en la producción creadora, que busca en el diálogo introspectivo, cuestionar lo que he normalizado durante dos décadas de mi vida, pero que ha ido cambiando gracias al encuentro con el pensamiento de referentes de mujeres.

Este devenir-niña se hace deriva del devenir-mujer, ya que es el devenir origen de otros devenires minoritarios, en el artículo de María José Binetti, *El devenir-mujer de todo devenir. Una lectura mater-realista de Mil mesetas* (2017), plantea y desarrolla la afirmación de Deleuze y Guattari: “todos los devenires comienzan y pasan por el devenir-mujer. Es la llave de los otros devenires”, es la diferencia ontológica, epistemológica y descentrada que deconstruye la mirada patriarcal que configura al mundo. La autora continúa diciendo que de este devenir mujer derivan los demás devenires: *niñ@, hombre, animal, partícula*. En palabras de Braidotti, el devenir-mujer es la alianza entre el “giro feminista y Deleuze”. Para Binetti, el devenir-mujer “se repite así mismo en cualquier otro devenir”, lo que quiere decir que partiendo de la idea del devenir-mujer, como devenir minoritario que ha acogido fuerza, busca multiplicarse en diversas narrativas que deconstruyan la macro narrativa androcéntrica, y esto se busca o es característica de los demás devenires minoritarios, un devenir nunca es mayoritario, sino heterogéneo, según Deleuze.

Devenir es la multiplicidad de la diferencia de la *niña*. Así, existen diferentes formas de ser y de habitar **NIÑA**.

¡Fight like a girl! ¡Do it like a girl!
*(¡Pelea como niña! ¡Hazlo como una niña!)*²⁵

²⁵ Visitando las redes sociales me encuentro con la reinterpretación de esta frase que antes denigraba haciendo referencia al “sexo débil” vinculado a la mujer y a las *niñas*. Referirse al término *niña* para menospreciar a otra persona. Ahora, se busca empoderar todo aquello que siempre ha sido capaz de lograr una mujer o una *niña*. Especialmente se refiere a los deportes u otras habilidades físicas.

MI INFANCIA Y LA PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO

Niña: actos del habla. Sobre el lenguaje.

En diferentes capítulos de este trabajo de grado, describo situaciones que involucran acciones determinantes en mi formación, en las cuales, mi padre está orientándose hacia una serie de comportamientos que garantizan el cumplimiento del “deber ser” de una *niña*, que replican los parámetros de la mujer-femenina-heterosexual, diseñada por el hombre. Es por ello, que hago referencia a la siguiente teoría: La performatividad de género.

La performatividad de género, teoría desarrollada por Judith Butler en sus textos *Cuerpos que Importan (2002)* y *el Género en disputa (1997)*, nos abre un panorama hacia ciertos gestos y simbolizaciones que designan a un cuerpo un imperativo de género, un rol social que afecta al sujetx²⁶ en su cotidianidad.

En mi caso, la pauta fue realizarme como *niña*, moldear mi cuerpo según la construcción cultural de mujer, que alguien externo a mí, me atribuyó. Estas pautas son acciones que comprenden una serie de repeticiones dirigidas a la sujeta (en mi caso), que crean una naturalización de los roles de género, convirtiéndose este en una identidad que incorpora el/la/lx sujetx en su vida.

Para detallar una de estas acciones hablaré sobre cómo se hace el uso o desuso del lenguaje para oprimir. Primero, me refiero al habla desde su omisión, como la manera en que fui censurada repetidas veces por mi padre, haciendo que callara mis pensamientos, mi emocionalidad y mis afectos. Mientras los adultos, podían emitir sus opiniones, mi padre no me permitía hablar demasiado, y existía la premisa de “las *niñas* son más calladas, hablan en tono de voz bajito”, son algunas de esas absurdas ideas sobre ser mujer. Ahora, mucho menos se me permitía opinar. Esto se volvió en una norma para mí, que afectó en mi vida de adulta la capacidad de relacionamiento social, mi desarrollo formativo y la posibilidad de empoderar mi voz. Siempre fui una persona muy callada e introvertida, que poco participaba en clases por miedo a ser juzgada o ignorada. Esta

²⁶ La x es utilizada en la escritura para eliminar la nominación de un género específico.

situación que expongo es una consecuencia opresiva: el silencio. Una clara señal de algo que se reprime.

Por otra parte, mi preocupación sobre el habla se remite al poder que recae en el uso del lenguaje al nominar. Tengo una experiencia muy cercana con la palabra **niña**, ya que mi padre, como mencioné anteriormente, ~~me llamaba~~, me llama **niña**, en lugar de mencionar mi nombre propio.

La palabra **niña**, además, me ponía en un encasillamiento, que corresponde a un género determinado, respecto a los genitales con los que nací. Recordemos que el lenguaje tiene entre otras funciones el de categorizar y rotular las cosas del mundo que nos rodea. Este uso me ha condicionado a entenderme como una **niña**, que, según la norma social, es incapaz de tomar decisiones por sí misma sobre su vida.

Esta palabra, que intento resignificar con mi propuesta, anteriormente me ha hecho mucho daño. Indagando acerca del impacto que tiene una sentencia, una palabra, una unidad de lenguaje en las personas me encuentro su relación con el acto performativo, desarrollado por Judith Butler en su texto *Cuerpos que importan* (2002).

En este documento, Butler se basa en la teoría de los *Actos de habla*, del lingüista John Austin, el cual propone una diferencia a la hora de que los individuos emiten enunciados a su mundo externo: unos enunciados declarativos y otros enunciados performativos. El primero, constata o corrobora si algo es falso o verdadero, mientras el enunciado performativo que van más allá de enunciar, diferenciar y describir, estos hacen cosas en el mundo.

Estos últimos son los que actúan y repercuten en las emociones, las actitudes, deseos e incluso permean la identidad o proyecto de realización de unx sujetx. Es así como, al escuchar que me nombran **niña**, ya he creado en mí una forma de habitar y reconocermé en el mundo, a partir de la imagen que otro individuo dominante construyó a partir de la repetición de una norma social, pues este individuo también es parte de esa opresión estructural de género, es decir, fue formado para funcionar como un hombre con roles sociales determinados: tiene que ser fuerte, frívolo, cargar con la responsabilidad de una familia.

De la misma manera, este sujeto ha incorporado el rol masculino como aquel que puede dominar sobre los otros integrantes de la familia, eso permitió que me haya nominado como **niña**. En primera instancia es a partir de la repetición de **niña** (*sujeta femenina, que posee una minoría de edad, que no ha desarrollado capacidades cognitivas suficientes para validarse como sujetx social*), que me involucre en un rol de mujer femenina pasiva

que se reconoce a partir de un patriarca. Butler, expresa una posición sobre la relación entre el lenguaje y su vínculo con el binarismo estructurado de género:

La estructura asimétrica del lenguaje-que equipara con lo masculino al sujeto que habla por lo universal y como lo universal, ya la hablante femenina como «particular» e «interesadas -no es intrínseca a ningún lenguaje concreto ni al lenguaje en sí. Estas posiciones asimétricas no son una consecuencia de la «naturaleza» de hombres o mujeres porque, como afirmó Beauvoir, esa “naturaleza” no existe: «Uno debe entender que los hombres no nacen con una facultad para lo universal y que las mujeres no se circunscriben en el momento de su nacimiento a lo particular. Los hombres se han adueñado y se siguen adueñando a cada instante de lo universal. Butler, J. 1990. (p 33).

Este acto que responde a una teoría, en parte explica la repercusión que tuvo en la palabra **niña** pronunciada miles de veces por un hombre adulto, heterosexual y machista. Este modelo de sujeto sabe que posee un poder sobre lo que dice y a quien lo dice y lo utiliza para su conveniencia y fines políticos. Una de las cosas que entendí sobre mi padre era como disfrutaba tener el poder en la casa todo el tiempo, pasando por encima de esas otras voces. Esto yo lo recibía como una verdad absoluta, como las cosas debían ser en ese entonces.

ALICIA MIRO A TRAVÉS DEL ESPEJO Y VIO POR FIN SU CUERPO.

Problema de representación en la imagen fotográfica.

Alicia entró en el cuarto oscuro y enfrentó a su creador,
Le sacó los ojos de sus lentes y rompió el espejo,
Y vio un cuerpo fragmentado y se reconoció en cada parte,
tomó la cámara rota y se fotografió de esta manera.
Tocó su carne y supo que era suya,
y salió a jugar al fin al jardín del patio.²⁷

²⁷ Texto de Elaboración propia. (2022).

Si la vida en si misma es devenir constante, ¿Por qué hay quienes buscan en la imagen fijar representaciones homogeneizantes?

La imagen nos ha revelado las estructuras invisibles del mundo y a su vez ha sometido la manera de representarlo desde una única mirada que regula la organización del espacio y de los sujetos que lo habitan. Para el caso de esta investigación, pongo en tensión la producción de imágenes fotográficas y el poder que posee, ya que esta actúa como dispositivo que busca representar y casi reemplazar el mundo (si hablamos de la actualidad) que vemos con nuestros ojos, haciéndonos creer que es la vida en sí misma y que puede otorgarnos su verdad en el instante.

Desde sus inicios la fotografía desempeña el papel de aparición de la realidad en principio desde una aparente imparcialidad que con el tiempo ha impregnado en las capas de la cotidianidad a su vez que provee de popularidad a las imágenes dominantes. Se ha convertido en el medio de reproducción de los fenómenos sociales, en palabras de Gisele Freund (2017) "Más que cualquier otro medio, la fotografía es capaz de expresar los deseos y las necesidades de las clases sociales dominantes y de interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social" (p.10).

Sin embargo, no podemos perder de vista que la objetividad del aparato mecánico es una ficción, todo lo atraviesa un cuerpo, en el caso de la fotografía es el cuerpo de un sujeto particular: el fotógrafo. Este personaje social se carga desde su mirada y apuntala un hecho que pauta nuestra forma de ver el mundo, viendo a través de sus cristales, pero veamos con atención, su reflejo tiene una dirección específica sobre el acontecimiento.

Como imagen y pensamiento ideológico están ligados, la fotografía permite moldear e influir en un tipo determinado de pensar y colonizar a las personas que no tienen el control absoluto de los medios, comprendiendo desde ya que la fotografía también es un medio de producción de la modernidad.

En ese sentido, la fotografía en principio pertenecería al poder que domina desde lo masculino, el cual organiza las sociedades occidentales y ha buscado a través de la representación de los sujetos de todo tipo, poseer sus características modelándolas o desfigurándolas con la cámara en la artificialidad de una escena, incluso si suceden en ambientes exteriores o naturales. A partir de esas características se crea una sospechada esencia de cada persona, que no es más que la mirada del hombre salpicando en la celulosa del rollo fotográfico y en los códigos binarios de la imagen.

Un claro ejemplo de este problema de la mirada es la mujer como objeto (modelo) en la fotografía. En los medios artísticos y tecnológicos, el rol de la mujer se ha explicitado

desde la representación de su cuerpo, de su imagen, y la lectura de este producto visual desde la presencia sumisa ante quien la mira, reafirmando la falta de dominio sobre su propia imagen, solo vemos la luz refleja del deseo masculino. "(...) la imagen de la mujer es la que el hombre quiere que sea. Este prototipo de mujer ficticia habría sido creado a partir de la proyección de los deseos masculinos, extendiéndose en el tiempo como modelo ideal." (Muñoz y González, 2013, p. 43).

Esta última frase nos sirve para comprender el efecto regulador de la imagen fotográfica sobre los cuerpos, ya que, al generar una ilusión de realidad, posee en su aparataje técnico e ideológico la posibilidad de generar unos modos representativo de comprender a las y los diferentes individuos sociales. Es así como comienza a operar una inventiva de características y códigos de significados culturales que definen como debería verse y comportarse un determinado sujeto, en el caso de las mujeres, se representan mujeres con cuerpo proporcionados, de tez blanca, de gestualidad delicada y condescendiente, con un rostro no muy sonriente, algo melancólico, mostrando su cuerpo sin enfrentar la mirada.

Esta dirección de la creación de imagen no solo colonizó al cuerpo de la mujer, sino a todas y todos los individuos denominados la alteridad o lo Otro/a: pueblos originarios indígenas, afro, niños, niñas y personas que transgreden su impuesta identidad de género y sexualidad.

Dentro de esa sintética lista (que no incluye a todas las posibilidades corporales ya que resultan innombrables en su bastedad), se encuentra la infancia, que se ha representado desde la modernidad a partir de unas características especiales desde su apariencia y formas de habitar en el mundo, se le ha denominado menor, no solo por su edad, sino por su supuesta incapacidad de expresarse, más bien de expresarse racionalmente, por su debilidad física, por no poseer los mismos conocimientos que los adultos, es decir se le ha convertido en minoría. Todo esto a raíz de que, a lo largo de la historia la infancia se ha construido como un producto sociohistórico fácilmente manipulable. De este modo, podemos evidenciar que,

Las culturas antiguas y clásicas en occidente tienen en común la ausencia del niño o niña del espacio público. Los niños y niñas solo aparecen en relación con las necesidades que según el mundo adulto se establecen para disciplinarlos e instruirlos, con el fin de responder a las exigencias sociales instauradas, lo que deja en evidencia el carácter hegemónico del poder adulto. (Gutiérrez y Acosta, 2014, p. 92).

Es así como desde los inicios de la infancia, lxs *niñxs* no eran considerados un sujeto político de la sociedad, por el contrario, son entendidos como una extensión de sus padres, por tanto, es esta figura paternalista quien controla sus deseos y modos de habitar, sin embargo, lxs *niñxs* también tiene sus propios modos de estar y de comprender el mundo.

Estas concepciones son traducidas en la fotografía desde los orígenes de este medio técnico, tal y como se empezó a recurrir a la imagen fotográfica para revelar y mostrar al mundo los sujetos desde la antropología, mediante el retrato controlado del fotógrafo, de esta manera había que representar al niño y a la mujer con el objetivo de realizar una clasificación de los grupos sociales.

Para efectos de esa taxonomía, la fotografía desde su invención, a finales de la década de 1830, ha derivado en diversas prácticas que no solo tienen relación con la imagen técnica que nos entrega a modo de postal la realidad retiniana, sino también se ha orientado como un medio de control sobre los individuos, cuyo modo de representarse variará a medida que va cambiando la cultura en nuestro caso occidental, a través de la historia.

Desde la fecha mencionada anteriormente, el cuerpo a tomado un lugar de privilegio en la fotografía, un cuerpo construido por la mirada, que siempre busca impactar, lo cual ha permitido que el retrato, termine siendo el asunto más experimentado en el medio fotográfico.

Teniendo en cuenta esta naturaleza discursiva de la fotografía, encuentro diversas fotografías que hablan sobre los cuerpos retratados de *niñxs*, que son capturados de ciertas formas, construyendo un panorama de sentido sobre la infancia.

Uno de los principales usos de la fotografía sobre el cuerpo, tienen que ver con la antropología y la taxonomía de los individuos, acerca de este ámbito de la foto como documento nos dice John Pultz en *La fotografía y el cuerpo* (1995): “Esas fotografías reproducían las estructuras jerárquicas de dominación y subordinación inherentes a las instituciones del colonialismo.” (p. 25)

De este modo, podemos percibir que, más allá de registrar un momento, un recuerdo único del individuo, las fotografías del cuerpo reafirman el estatus de las convenciones sociales que permiten establecer un modo de ser homogeneizante o por su contrario desviado, exótico, expuesto de cierta manera que sirve para ilustrar a las personas que merece la pena ser mostrado en público. Algo que se le escapa a la escena de cualquier encuadre, y que me he permitido descubrir revisitando varias veces una fotografía, son los sentimientos que transmiten los cuerpos retratados, allí podemos ver reflejado en los gestos de los cuerpos, satisfacción, desaprobación, angustia, miedo o inquietud del

retratado hacia el lente con manos de humano que lo mira y lo sustrae en la materia lumínica.

Por otra parte estas fotografías que documentaban los cuerpos, tenían la intención de registrar las conductas “perversas” de los individuos, conductas que como lo cuenta Pultz fueron instauradas a partir de estudios de clínicas psiquiátricas que arrojaban las directrices sobre lo que era normal y lo que no, sistematizando a los sujetos con ayuda de “fotógrafos del cuerpo”²⁸ quienes distinguían unos límites entre lo centrado y lo marginal y, también de forma jerárquica en donde se valora un modo de ser por encima del resto. Uno de esos cuerpos perversos eran de niños que escapaban de los hogares de paso, eran retratados, para posteriormente, vincularlo con robos u otros delitos, y eran registrados como rebeldes que no aportaban nada al progreso social. Vemos que, era una manera de identificación al servicio de las instituciones de control.

Abriendo un paréntesis pienso que esto no podría estar muy lejos de nuestras vivencias cotidianas. Pensemos en como los dispositivos tecnológicos actuales quieren conocer en cualquier medida, a través de los sentidos y las interacciones, los deseos y los pensamientos de los niños para alimentar y explotar los productos de consumo, de esta manera pueden asegurar la continuación de los niños domesticados.

Siguiendo con los ejemplos fotográficos, en el retrato de niños aparece un fenómeno denominado como *Las madres ocultas*, que consistía en un raro cuerpo adulto cubierto, el de las madres, las cuales acompañaban a los niños para que permanecieran quietos durante los largos tiempos de exposición de las fotografías. Sin embargo, vemos como la imagen de la madre se invisibiliza a través de unas telas oscuras. Esta negación del cuerpo de la madre inhibe la relación íntima del niño o *niña* con su madre. Es así como mujeres y niños, mantenían una subordinación frente al fotógrafo, por un lado, la mujer invisibilizada y por otro, niños puestos en escena como burdas marionetas manejadas por sombras de adultos, con este fenómeno podemos observar cómo: “(...) el poder para poseer, sostener y mirar fotografías equivalía a una posesión simbólica de los cuerpos en ellas representados” (Pultz, 2003, p. 26).

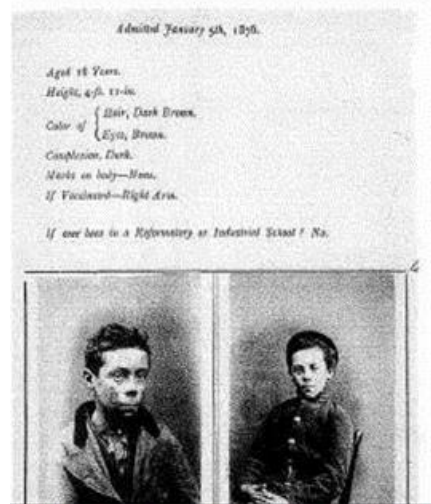


Figura 6. *Personal History of a Child at Dr. Barnardo's Home (1874-1883)* Thomas Barnes. Fuente:

<https://www.scribd.com/document/403239984/La-fotografia-y-el-cuerpo-John-Pultz-pdf>

²⁸ Nombrados así por John Pultz en *La fotografía y el cuerpo* (2003).



Figura 7. Madres Ocultas (1920) Colección - Alvaro de Castro. Fuente: <https://es-la.facebook.com/infoarchivos/posts/1183884475129488/>

Otro caso que llama la atención sobre el retrato de infancia, sucede en Inglaterra donde aparece un personaje que comenzó a retratar *niñas* prepúberes, mientras, como lo anota Pultz, en su contexto se discutía la definición de la niñez. Charles Lutwidge Dodgson reconocido como Lewis Carroll autor de *Alicia en el país de las maravillas*, basado a su vez en una historia de la vida real.

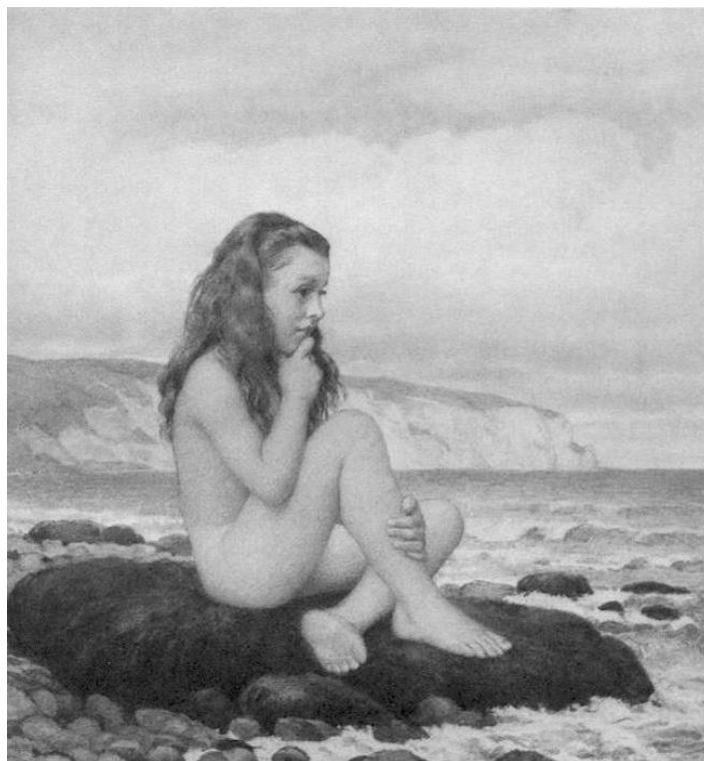


Figura 8. Beatrice Hatch (1873) Charles L. Dougson (Lewis Carroll). Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hatch,_Beatrice_\(Lewis_Carroll,_30.07.1873\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hatch,_Beatrice_(Lewis_Carroll,_30.07.1873).jpg)

Obsesionado con Alicia²⁹, empezó a fantasear el estar con ella en otro mundo que no fuese el que estaba viviendo en su época y esto solo podría suceder en el país de las maravillas. Carroll, como lo narra Pultz en su libro, fotografiaba *niñas* en poses sugestivas, que parecían continuar los cánones estéticos y visuales de los cuerpos de las mujeres que estaban delante de la cámara en posturas y que sugerían desde la mirada del fotógrafo, ser un objeto del deseo. En las fotografías de Carroll incluso las *niñas* aparecían sin ropa, mostrándolas como vulnerables y aunque se advierte la latencia sexual de la infancia, lo que intriga es la imposición y proyección de los deseos adultos en los niños. Existe una mirada proyectada de un adulto masculino sobre el cuerpo femenino, en este caso, cuando el hombre no se siente capaz de dominar el cuerpo de la mujer adulta, busca en la *niña* esa facilidad de control hacia lo femenino.

²⁹ Alice Pleasance Liddell, fue la niña que inspiró a Carroll para escribir su famoso libro *Alicia en el país de las Maravillas*. Fue utilizada por el autor como su “musa”, figura que se problematiza en el mundo del arte, puesto que subordina a la mujer a las creaciones del hombre genio. El escritor frente a esta fantasía que escribía como algo surreal, en realidad soñaba con contraer matrimonio con la niña que tenía 11 años cuando pasó mayor tiempo con ella.

A su vez, fotografías como Lady Hawarden capturaban la imagen de cuerpos de mujeres y *niñas* de su familia, en los lugares domésticos y un elemento característico son los espejos contiguos a estos cuerpos. Los espejos, reflejos de imagen, proceso fotográfico, tienen una función en lo inconsciente, dice Pultz: "(...) poseen un poder psicosexual propio (...) Las imágenes reflejadas también sugieren el papel de la visión y lo visual en la satisfacción sexual, puntos de intersección entre la fotografía y el cuerpo." (p.41)

Estas figuras que se posan livianamente en el limbo del espejo, que hacen de la visión el juego de miradas, de reconocimiento con el cuerpo, tiene lugar en el psicoanálisis. Un estudio que puede ofrecer varias pistas sobre el poder del reflejo de nosotras mismas es la teoría del *estadio del espejo*, descrita en el texto *Seminario I* (1981) del psicoanalista francés Jaques Lacan, el cual indague en el pasado, para comprender donde comienza la conexión con la imagen del cuerpo en la niñez, sin olvidar que estos estudios de psicoanálisis son cuestionables por su mirada estructurada y patriarcal. Sin embargo, en su momento arrojó los siguientes indicios:

Según esta teoría del psicoanálisis, el primer encuentro con nuestro reflejo en el espejo, con nuestra imagen de cuerpo, resulta extraño, pero captura nuestra atención, pues no sabemos exactamente quien es ese cuerpo que está devolviéndonos la mirada, mucho menos en esa primera observación reconocemos que somos nosotros mismos.

En esa medida, es solo hasta que interviene el adulto que vamos reconociéndonos, el adulto va construyendo con su dedo, señalando cada parte de nuestro cuerpo e indicando que somos nosotros. Sin embargo, aquí me pregunto ¿Hasta qué punto nosotras mismas hemos construido nuestro cuerpo? A mi parecer no ocurre pues siempre estará presente la intervención de otros cuerpos, en este caso el del adulto que nos señala su perspectiva de cuerpo y con esta comenzamos a desarrollar nuestro tejido de significados.

Sin embargo, mientras seguimos fijando la mirada en el reflejo, algo nos llama profundamente la atención, entramos en dialogo con una imagen que no podemos ver, no



Figura 9. Joven reflejada en el espejo (1863). Lady Hawarden.
Fuente: <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Hawarden-clementina-maude-1862-3-mirror.jpg>

se trata de un esquema corporal, por el contrario, Françoise Dolto (1984) lo llama “imagen inconsciente del cuerpo”, que hace latente las pulsiones afectivas y libidinales con el propio cuerpo. Es en ese punto que comenzamos a descubrir nuestra potencia experiencial de cuerpo en la infancia, que en mi caso no se desarrolló lo suficiente debido a la existencia de una mirada controladora del adulto.

Ahora, no perdamos de vista que el juego de miradas tiene un abordaje psicoanalítico, y este asunto se extiende a la fotografía, no obstante, el psicoanálisis no solo ha servido para dar un paso más allá y comprender la psique y su comportamiento también ha servido para clasificar a los seres humanos según el pensamiento estructural y jerárquico. En este tipo de discursos se encuentra un ser “centralizado” y en sus bordes y desbordes, se encuentran la Otredad o alteridad. Este tipo de distinción de lo diferente ha servido para encausar pensamientos misóginos y que resuenan, si revisamos el estudio psicoanalítico de Sigmund Freud frente a la figura de la *niña*.

Es sus estudios sobre *La sexualidad femenina* en 1931, Freud, plantea que la sexualidad en la *niña* aparece por medio de la carencia fálica, o como él lo denominaría: la envidia de la *niña* por el pene. Esto supone no solo una diferenciación de anatómica de lo sexos que pondría en desventaja a la *niña*, posicionándola como invalida físicamente, sino que deriva en el funcionamiento de la pisque y la forma en como la *niña* aborda su propia sensibilidad sexual y su relacionamiento social.

Para Freud, solo existen tres destinos para la *niña* sobre su sexualidad, siempre en comparación con el niño:

La primera renuncia a su quehacer fálico y, con él, a la sexualidad en general, [...] La segunda línea, en porfiada autoafirmación, retiene la masculinidad. (...) Sólo un tercer desarrollo, que implica sin duda rodeos, desemboca en la final configuración femenina que toma al padre como objeto y así halla la forma femenina del complejo de Edipo. (p. 231).

A partir de estas definiciones freudianas sobre de la sexualidad de la niña, se pretende desvalorizar su propio ser sexual. En primera instancia nos indica que, la infanta ante su imposibilidad de tener pene se ausenta de toda actividad sexual, convirtiéndola en un ser asexual que no explota su potencialidad como el varón, suspendiendo su exploración corporal. Seguido a esto, si la *niña* llega al punto de desarrollar su sexualidad, será pasando primero por la sexualidad de carácter masculino, para llegar por fin a ella misma. Y, por último, la *niña* desarrolla su sexualidad cuando está impregnada de la feminidad impuesta por el género, cuando internaliza el “deber ser” de la mujer. Entonces se presenta una desvalorización de la *niña*, que nació como ser imperfecto y que debe ser

orientada por un adulto hombre que la hace consciente de su posición en el mundo. Dice Freud: “Ella reconoce el hecho de su castración y, así, la superioridad del varón y su propia inferior” (p. 244). Haciendo constantemente hincapié en la oposición dualista (sin lugar a más posibilidades) y que esquematiza como: “actividad y pasividad - masculinidad y feminidad” (p. 244).

Al condicionar el cuerpo de la *niña*, al reconocimiento escópico opuesto del varón, orienta en su discurso un camino predestinado para las *niñas* que buscan reflejarse en “cosas de *niña*” frente a esto afirma: “La preferencia de la niña —a diferencia del varón— por el juego de la muñeca suele concebirse como signo del temprano despertar de la feminidad.” (p. 238). Aludiendo a los roles de género en la infancia, que pretenden que lxs *niñxs*, no sean libres de imaginar posibilidades de contacto con el mundo y de identificación, sino que sean coaccionados por dispositivos ideológicos como lo son los juguetes, que sufren también de esa diferenciación impuesta por el ejercicio político heteronormado. En todo caso, es en estos discursos donde más se hace evidente el adultocentrismo de nuestras sociedades.

Para subvertir esta lógica de pensamiento, se requiere sobrepasar el pensamiento estructurado del psicoanálisis tradicional, para pensarnos un esquizoanálisis y equizocuerpo como lo proponen los posestructuralistas Deleuze y Guattari.

El esquizoanálisis aparece como una crítica al modo en que se presenta el psicoanálisis freudiano, que, si bien dio origen al análisis de una dimensión no descubierta anteriormente, hablo del inconsciente humano, le sustrajo su potencialidad al reducirlo a un escenario de padres, madres e hijxs. Como bien lo menciona Irina Vasques (2008): “Sustituyó las fuerzas productivas del inconsciente por simple sistema representativo.” (p. 256)³⁰ Mientras, Deleuze afirma que el inconsciente no es algo que podamos representar, sino es algo que produce, que produce deseo. Es allí donde se encuentra el potencial del inconsciente, es el deseo como voluntad o como fuerza de creación subjetiva.

Gracias al esquizoanálisis podríamos aproximarnos mejor al deseo de la *niña* por experimentar a través de su cuerpo el mundo, de experimentar esa acción creativa que es el deseo, de hecho, entre los cuerpos esquizos que menciona Deleuze se encuentran los niños y a su lado los artistas. Lxs *niñxs* se convierten en máquinas deseantes liberadas, con esto hace referencia a que estos sujetos se convierten en actores subversivos de la sociedad puesto que, como sucede con el/la artista, lxs *niñxs* se vuelven más receptivos al captar las sensaciones, a su vez que buscan desplegar sus actos creativos en el mundo.

³⁰ Del libro: *La axiomática estética: Esquizoanálisis y rizoma* (2008).

Esta posibilidad de pensar en los cuerpos desde el esquizoanálisis también busca descolonizar la mirada dominante del adulto que interviene sobre el niño, dejando este último de ser un sujeto pasivo como es visto por las personas mayores para construir su propia manera de conformar subjetividad.

Las *niñas* tienen la capacidad de decisión sobre lo que quieren, el deseo también las mueve como creadoras, su cuerpo no tiene por qué construirse a partir del gran relato del hombre, su cuerpo es esa máquina deseante, que desea su liberación: allí se encuentra el cuerpo esquizo. Esto posibilita ampliar, actualizar y multiplicar la mirada sobre el cuerpo.

El cuerpo esquizo, sería una forma más cercana de entender también a la *niña* como problema de investigación, ya que es un ser, una propuesta ontológica que se deja afectar por acciones que la cambian, que no está en un lugar visible de la realidad, ya que siempre está en constante movimiento o devenir, por el contrario, su función es que siga produciendo el deseo que la mantiene viva. Ahora entiendo que la *niña* también posee un tipo de mirada, que intento descifrar, fallando algunas veces en el camino.

Lilith y Eva sin infancia.

Siguiendo esta indagación sobre la representación exotizada de los cuerpos, me encuentro con un texto llamado *Las hijas de Lilith*. Antes de comenzar a leerlo y fascinada con el título, me pregunté en el camino, por la infancia de Lilith y de Eva. A modo de paréntesis, deseo reflexionar la siguiente interrogante. ¿Qué pasa con su *niña* si fueron creadas adultas? Según el mito fundacional de la creación cristiana, Lilith aparece junto a Adán como adultos en el paraíso, en el caso de Lilith es cuestionada y rechazada como la hija que desobedece a su padre, no solo a su conyugue. Para en caso de Eva quien según este relato ficcional nace de la costilla de Adán, así como supone Freud que nace la sexualidad de la mujer, esta mujer nace adulta para acompañar a Adán, sin tener la posibilidad de habitar una infancia. Aunque Adán también fue creado como adulto, podemos observar que, en la creación del mito religioso, el valor de la infancia no es una base para la fundación del mundo, sino hasta la procreación, trabajo encargado a las mujeres, quienes, según el relato, han fundado las siguientes generaciones.

Esta carga cultural de la infancia que recae en la mujer por poseer la capacidad biológica de concebir lxs niñxs, se convierte en la excusa para querer someterla al enjuiciamiento de un hombre. Por ello, la autora Bornay revisa el periodo de lucha política de las mujeres que trabajan en las fábricas y que también da origen y divulgación al desarrollo de la fotografía (siglo XIX), en el cual este lenguaje se vuelve relevante como medio importante para el registro de los acontecimientos sociales, para revisar su coincidencia histórica con el progreso de pugna de las mujeres por la adquisición de sus derechos como sujetas políticas, en donde se comienza a construir un nuevo panorama para las mujeres las cuales son denominadas las *New Woman*. Estas eran parte de un sector de mujeres de la modernidad, quienes desde el origen de las grandes maquinarias de producción ingresaron a trabajar en las fábricas que la explotaban no solo a ella sino a toda su familia que estaba a manos de la elite burguesa y empresaria, frente a esta situación, las mujeres comenzaron a construir sindicatos para alzar la voz sufragista, junto con las mujeres que estaban inmersas con en el campo intelectual de la época que problematizaban su lugar social. Este fenómeno estuvo a su vez acompañado de la reacción de los hombres quienes se sentían amenazados ante estas mujeres modernas. Se sentían desesperanzados y advertidos del desplazamiento del gran poder que tenían sobre el cuerpo de las mujeres, por lo que, en su ambición de retomar el tradicional juego de poder falocentrista,

desplazaron sus fijaciones e impulsos sexuales hacia el cuerpo de la *niña*, creando un *ideal de mujer-niña*.

En el libro *Las hijas de Lilith* (1995), Bornay, nos habla de este ideal mujer-niña sexualizada como un proyecto patriarcal y violento que tiene efectos sobre la cuerpa de las niñas, en las que los hombres veían una posesión y deseo escópico en las menores a cambio del cuerpo de las mujeres que etiquetaban de “femme fatale”, es decir mujeres de perdición y que provocaban el deceso simbólico de los hombres. Los hombres comenzaron a ver en las *niñas* cuerpos menos amenazantes, “puros”, sin vello y con pieles tersas, cuerpos menos “obscenos y exigentes” con los que podían alimentar su deseo con facilidad, dando paso a la explotación sexual de las *niñas*, consiguiendo que esta problemática de pedofilia llegara al grado de naturalización en la vida social de la época.

Una dicotomía más del siglo aparece por aquellos años, un peculiar y casto culto a la joven púber y a la niña, que se desarrollara a partir de la admiración por la inocencia y la pureza de la infancia, pero que se sospecha soterradamente contaminado de la misma morbosa e inmadura fijación erótica que existió en los que se procuraba menores para satisfacer sus deseos (p. 143).

Así, la *niña* se convierte en el objeto de deseo de un hombre adulto.³¹ Para comprender este fenómeno, Bornay, nos señala un capítulo oscuro de esta violencia patriarcal, en la que se popularizó un mito, el cual prometía que, si un hombre padecía una enfermedad venérea, debía tener relaciones sexuales con un ser “puro” como un niño o *niña* para transferir la enfermedad y ya no poseerla. Es así como se volvieron más y más habituales los lugares donde se explotaban menores y se cometían abusos hacia las *niñas*. Incluso se postuló en la época que los doce años era la edad perfecta para que la *niña* pudiera mantener relaciones sexuales ya con adultos.

De otro modo, algunos artistas masculinos contribuyeron a la naturalización de la *niña* posando como una mujer adulta, empezaron a retratar tanto en la pintura como en la fotografía a *niñas* que en la mayoría de los casos estaban semidesnudas o cubiertas por una transparencia para más morbo de los adultos. Estos artistas atribuían a las niñas una carga de perverso erotismo proveniente de una imagen de mujer, proyectada en las *niñas*.

Además de las poses que se representaban en las fotos, que mostraban cierta visibilidad de su desnudez, los artistas empezaron a fijar en las miradas de las *niñas* en las

³¹ Capítulo XV: El culto a las niñas pre-púberas o el aprendizaje de la femme fatale. Bornay (p 142)

imágenes, un gesto desafiante, lascivo y perturbado. ¿Por qué se representaban de esta manera? La autora expone que estos machos artistas en su poder de demandar la “verdad”, afirmaban que sentían una fijación por estas *niñas*, quienes en su mirada tenían la potencia de la *femme fatale*, es decir eran las próximas “destructoras de hombres”, por lo que eran culpadas, pretendiendo culpar de su vida desgraciada a las mujeres no sumisas, que luchaban por tejer una vida social justa.

Al vincularlo con mi experiencia de vida, aparece una situación contraria a la sexualización de las *niñas* pero que tiene puntos de encuentro, pues, primero, al igual que ellas y a pesar de que se representa un cuerpo sexualizado elaborado por artistas y fotógrafos, aun así, ellas no poseen una agencia sexual propia. La figura de mi padre a pesar de que no buscaba sexualizar mi cuerpo como sucede en las imágenes revisadas, tampoco me permitía agenciar mi cuerpo para ser conocida por mí misma.

Asimismo, sucede el otro extremo, en el cual mi yo de adulta es infantilizada, es decir hay una coerción sobre mis decisiones y sobre lo que soy, y en su lugar se minusválida mi voz. En ese sentido se crea una relación de en lugar de sexualizar, se infantiliza al adulto, lo cual también es violento y afecta la vida de la persona infantilizada, como sucede conmigo cuando mi padre me trata como una *niña*. Esta infantilización del adulto que se ha visto recientemente en el mundo crea a su vez una idea de eterna juventud que muchas mujeres queremos perseguir, y en ese sentido el capitalismo ofrece una serie de servicios o productos cosméticos para que este objetivo sea de alguna manera alcanzado, aunque en realidad nos vende una ilusión.

En esas dos caras de la moneda aparece un fuerte choque, que nos pone en la mesa la siguiente reflexión: La sexualización de las *niñas* empieza a ser la infantilización de la mujer. Me parece problemático pues, desde mi experiencia puedo afirmar que, mi padre aún sin tener la intención de sexualizarme, me formo desde una manipulación y sumisión que afecto en mi capacidad de decisión propia y participación en discusiones incluso en mi formación en la Licenciatura, en donde en un principio me costaba demasiado participar en clase y poder defender mis ideas. Tenía internalizada una represión que se encargaba de obedecer a un mandato de silencio. En ese sentido, el capítulo *Afectos, pedagogías, infancias y heteronormatividad. Reflexiones sobre el daño*, del texto *Pedagogías Transgresoras* (2002), se nos dice que el silencio y el silenciar actúa como una política de conocimiento heteronormada. En el aula, tradicionalmente, el estudiante escucha pasivamente a su maestro y pocas veces emite su propia voz.

MUJERES-NIÑA QUE CREAN: REFERENTES ARTÍSTICOS

Teniendo esta problemática de represión que me impedía actuar como sujeta emancipada, fui hallando en mi formación en la Licenciatura en Artes esa posibilidad de romper con el bloqueo que sentía al enunciarme, a través de la creación de mis propias imágenes y otras producciones artísticas.

Es por ello que, llevando la problemática de la representación propia al mundo contemporáneo del arte, en mi proceso investigativo, estuvo presente la indagación de artistas que de alguna manera coincidían con los asuntos que quería formalizar en mis obras, alejándome de una mirada que representa externamente a los cuerpos. En búsqueda de otras formas de presentar la subjetividad femenina, encontré a mujeres artistas que con agudeza reflexiva de sus vidas y la de su entorno, han dejado en mí una suerte de resonancia a través de sus obras. Estas artistas se han dedicado a adoptar sus propias angustias, miedos, dolores y preocupaciones como posibilidades creativas. Las artistas a las que seguí el rastro en esta investigación son: Louise Bourgeois, Annette Messager, Luz Lizarazo, Johana Calle y Francesca Woodman, que son quienes gracias a su sensibilidad aportaron luces a la gramática de mi obra. Además, este abanico de referentes artistas mujeres, las he elegido pues con ellas me he sentido especialmente identificada por sus historias y narraciones plásticas, son mujeres con las que he compartido desde la distancia mis aflicciones y formas de abordar la memoria, pero, además, estas artistas hacen un llamado al mundo del arte local y global, para ocupar los circuitos artísticos con creaciones propias y pertenecientes a las mujeres.

Louise Bourgeois

La artista francesa Louise Bourgeois logra con sus obras escultóricas, instalativas, pictóricas y de dibujo, construir una gramática propia de su vida, en especial remitiéndose a las experiencias de su propia infancia. Las obras de esta artista en conjunto parecen un

universo de narrativas corpóreas. En sus obras se ve reflejado como su infancia traumática fue marcada por la crianza tosca de su padre y, por otra parte, nos narra como el amor de su madre la refugia ante ese poder patriarcal.

Esta artista construye su memoria a través de la materialidad como lo son los textiles, pues creció en Francia, en una familia que tenía una fábrica de tapices. En sus obras se lee como ella enuncia su dolor y su miedo de *niña* a través de las superficies y formas de los espacios que recrean como metáforas de su vida.

Es así como en *Destruction of the father* (1974), la artista vuelca su pulsión de ira contra su padre por el sufrimiento que este le ha causado, sin embargo, a través de su propio trabajo artístico sublima esas pulsiones para enfrentar su pasado y sanarse a sí misma. Esta escultura inmersiva, muestra un escenario de fragmentos en el cual la artista, revela un paisaje de desmembramiento de su padre.

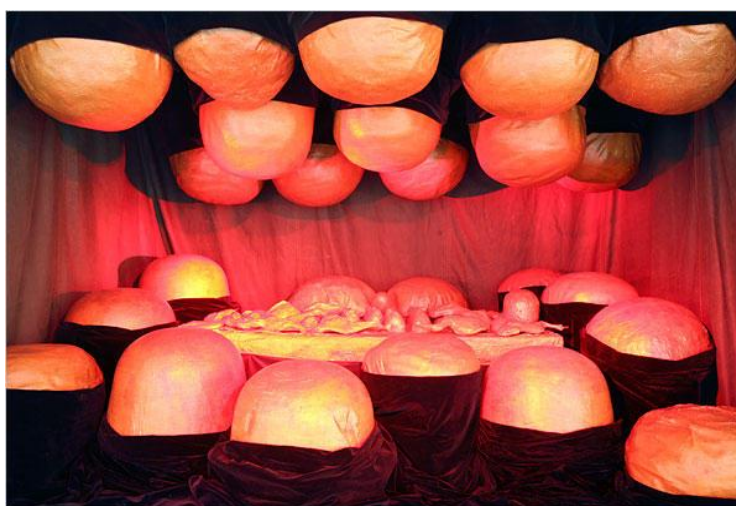


Figura 10. Destrucción del padre. Louise Bourgeois (1974). Fuente: <https://fundaciotapies.org/es/exposicio/louise-bourgeois/>

Ella contiene en sus obras esa carga psicoanalítica que deviene de su historia personal y de su despliegue del inconsciente, formalizándose en obras que tensionan vida cotidiana, cuerpos femeninos y arte. Su obra es reconocida y valiosa, pues se abrió camino como mujer artista en la modernidad, en un periodo dominado por arte de hombres, aunque fue reconocida hasta finales del siglo veinte y comienzos del veintiuno, como suele pasar con muchas mujeres artistas silenciadas por la estructura patriarcal del arte institucional. Además, su obra, nos muestra la fijación por crear cuerpos en tensión, de buscar los elementos que hicieron parte de su vida para exhibirlo al público. En una de sus exposiciones se anota lo siguiente: “Después de trabajar con una amplia gama de

materiales desde los años cuarenta, Bourgeois empezó a incorporar telas de su propia vida —ropa, sábanas, colchas y toallas, todas ellas objetos que habían estado en contacto con su cuerpo.” (Museo del Palacio de Bellas Artes. Catálogo de exposición: Petit Maman., 2001, p. 4).



Figura 11. The Young Girl. Louise Bourgeois (2013). Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/105033>



Figura 12. The feeding. Louise Bourgeois. (2008). Fuente: https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/object/object_objid-150637.html

Cuando estudio la obra de esta artista, encuentro que lo que más me inquieta sobre su obra, son sus dibujos y acuarelas. Bourgeois logra alejarse de los cánones académicos del dibujo para expresar sus pensamientos a través de la tinta roja que se expande, que tiene intensidades en la mancha, unas tenues otras más rojizas, allí nos devela una relación corporal que es en parte visceral, a su vez narra a través de su gesto pictórico, la relación entre su *niña* y su madre. Cuando se lee su conjunto de acuarelas, se pueden observar metáforas de lo que significa ser mujer, como por ejemplo el desgarrador dolor al que se somete el cuerpo femenino a lo largo de su vida. Bourgeois deviene como mujer-otra en sus obras, por ejemplo, ha devenido su madre en mujer-araña, refiriéndose a un ser cuidador de la *niña*.

En sus dibujos también ha logrado canalizar esas ideas visuales que llegan a su mente desde sus recuerdos y su forma de entender el dolor. Siento que, de alguna manera, ella es la artista que ha sabido escuchar agudamente a esa *niña* que quiere reivindicarse en el mundo del arte a través de lo poético y lo político.

Además, la artista con el pasar del tiempo comienza a focalizar su atención en su madre, considerando a la matriarca como horizonte reivindicativo. Este cambio de identificación

de su padre a su madre se ve reflejado en su obra cambiando el rumbo frente al tratamiento de la materialidad:

Con el cambio de énfasis de su padre a su madre, los sentimientos de hostilidad, ira, castración y suicidio cedieron a la culpa, la expiación, la reparación y la confesión. Los procesos de cortar, tajar, esculpir y romper fueron reemplazados por las acciones de unir, coser y combinar (Museo del Palacio de Bellas Artes Catálogo de exposición: Petit Maman, 2001, p. 5).

Annette Messenger.



Figura 13. Hors de Jeu. Annette Messenger (1990). Fuente: <https://catalogue.bpi.fr/en/document/ark:/34201/nptf0000757318>

La fragmentación o desmembración de los cuerpos ya sean muñecos, fotografías o de objetos es lo que caracteriza la obra de Annette. Su obra me parece inquietante, pues

utiliza elementos que hablan sobre la infancia, pero desde una perspectiva perturbada, muchos de esos cuerpos desmembrados aluden a cierto fetichismo. A través de esta tensión, nos revela el horror que esconde la infancia, el horror de lo que nos parece dulce y cercano pero que al aproximarnos nos resulta violento.

La artista constantemente alude a los materiales para hablar de la niñez: peluche, lanas, telas, botones, cuerdas, lápices, pelo, incluso utiliza animales disecados.

En ocasiones sus instalaciones mezclan la fotografía con los juguetes, con mensajes inscritos con oraciones seriadas y escritos hechos con miembros del cuerpo de los juguetes. Estos objetos que ella guarda consigo, exponen una suerte de intimidad que inquieta al espectador, tratando de adaptarse al constraste abrupto de sus obras.

En su obra, la artista revela sus obsesiones y preocupaciones como “la identidad, el sexo, la infancia, la locura, la vida, la muerte, la religión. (...) Comparte sus gustos por los recovecos de la intimidad, por el cuento, el fantasma, las confesiones, que son parte de su propio vocabulario.” (Museo Reina Sofia, 1999).

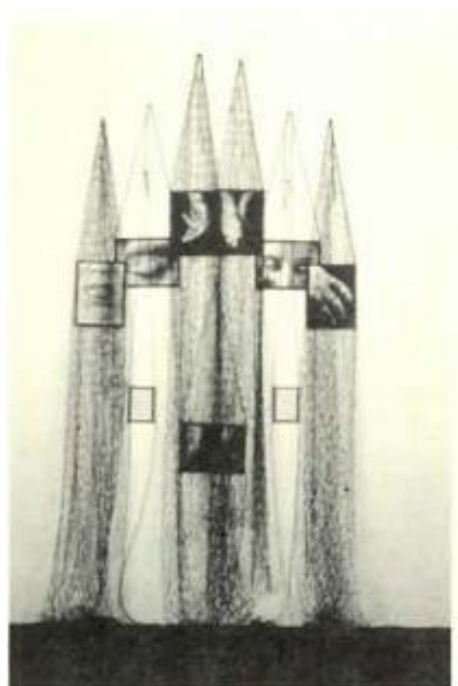


Figura 14. Mis deseos bajo redes. Annette Messager (1990). Fuente: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/1999003-fol_es-001-annette-messenger.pdf

Las fotografías a blanco y negro, a menudo son instaladas conformando figuras como círculos o espirales, y nos muestra con cierto tono íntimo, partes fragmentadas de cuerpos, impactando con lo directo y explícito de las imágenes. El collage de fotografías en ocasiones se ve envuelto en redes o velos, para jugar estratégicamente con lo que no se puede ver claramente pero que aún así se intuye: un cuerpo. De esta manera la artista nos hace una invitación voyeurista que nos pone en un primer plano la destrucción del tabú sobre lo corporeo, sobre las pieles y sus aperturas.

Otro aspecto relevante en el corpus de su obra, es la combinación de imágenes infantiles con la crudeza de los cuerpos desmembrados los cuales nos hacen ver que, “las piezas parecen ser diseñadas para ser subversivas y desafiar lo culturalmente aceptable, rozando la porosa línea entre lo lúdico y lo perverso.” Encar (6 de mayo de 2018) *Annette Messenger*.³²



Figura 15. Protection. Annette Messenger (1990). Fuente: <https://museoamparo.com/exposiciones/pieza/2524/proteccion>

³² Fuente: <https://womanarthouse.wordpress.com/2018/03/06/woman-art-house-annette-messenger/>

Luz Lizarazo

En el espectro local, mas cercano a mi contexto, la artista colombiana Luz Lizarazo, ha realizado varios gestos en sus obras que involucran al cuerpo femenino, que desde la fragilidad de los materiales que utiliza, habla de la visibilización de unos cuerpos que han sido silenciados por la violencia en Colombia: tanto las *niñas* como las mujeres ancestras. En ese sentido, sus obras se visten de una delicadeza, pero a su vez de unas imágenes latentes de cuerpos políticos, creando una gran cuerpa que suele ser ella misma en todos sus dibujos.

Ahora, respecto a lo que nos cuentan los aspectos formales de sus obras, encuentro que sus materiales y técnicas son frecuentemente las acuarelas con tintes color carne, los velos, los hilos, el vidrio, el cabello y la cerámica, con los cuales muestra sus pensamientos más íntimos que se reflejan en sus producciones artísticas.



Figura 16. Compilación de obras de Luz Lizarazo. Museo de Arte Moderno de Bogotá (2021). Fuente: <https://www.luzangelalizarazo.com/soylasninas.html>

La serie de *Las niñas* que fue exhibida en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en el año 2021, compuesta por una serie de acuarelas que aluden a través de mensajes textuales y siluetas femeninas, aquellas violencias que sufren las mujeres y *niñas*. Esta muestra realizada en Mambo tenía en particular dos versiones: una a tamaño de medio pliego dentro del museo y otra obra iterativa a escala uno a uno (1:1) en el que se permitía al público escribir un mensaje comenzando con la oración *soy las niñas sin...*, en la cual participe con un gesto de comunicación con la obra de la artista, que procedo a describir:

Al llegar al museo, salí al corredor exterior que conecta un parque llamado Bicentenario con el museo y una vez allí me encontré con estos grandes carteles de *niñas*, sobre las cuales la artista había dado instrucciones para intervenirlas. El ejercicio que realicé consistió en tomar prestado unos marcadores al equipo de mediación que estaba presente y comencé a escribir al lado de la figura de la niña: *Soy las niñas sin...representación propia*. Este mensaje quedó plasmado junto al de otras personas que al pasar la calle habían dejado algún trazo o mensaje sobre la obra. Algunos de estos mensajes decían: *Soy las niñas sin educación, soy las niñas sin ayuda estatal, soy las niñas sin un buen salario*.

Lo que dejan ver estas manifestaciones, desde mi mirada, es que muchas de las personas que dejaban su huella, eran mujeres que tenían algo que decir sobre lo que pasa en sus vidas. En ese sentido se comunican con la obra por medio de sus preocupaciones, de sus molestias y hacen referencia a problemáticas sociales y de género.

Con esto finalicé, mi visita a la exposición y percibí que el trabajo de Lizarazo podría ser un referente importante en mis procesos, puesto que se acerca a lo que pretendo construir: una mirada que contemple una dimensión poética, pero a su vez política de una cuerpo.

Cuando indagué sobre esta serie, me encontré con esta acertada reflexión de Eugenio Viola, curador de la exposición:

La estrategia de Lizarazo de autorretratarse en este trabajo es un acto social y políticamente radical. La artista denuncia el exceso de violencia en contra de las mujeres en Colombia y alrededor del mundo, por medio de una amarga reflexión sobre los excesos de la violencia social, política y cultural que aflige a la sociedad contemporánea. (Viola, sf).³³

³³ Extraído del portafolio web de la artista.

Johanna Calle



Figura 17. Compilación obras de Johanna Calle: Nombre propio y Progenie. (1997) Fuente: <https://www.behance.net/gallery/113109769/ANALISIS-VIAJES-CCJEG-Johanna-Calle>

Conocí la obra de Calle, ya hace un par de años, gracias a la profesora Rocio Pérez quien dictaba el curso: Historia del arte Latinoamericano, a quien le mostré unos collages sobre mis primeras exploraciones con la infancia. Estos collages recuerdo haberlos elaborado a partir de un ejercicio de memoria incitado en clase, en el que a partir de mis relatos realicé una mezcla entre dibujo, recorte y escritura, que también había trabajado en el semillero. Cuando presente mi proyecto en clase, la profesora me recomendó a Johanna Calle, para que siguiera explorando la creación a partir de la idea de infancia desprotegida.

La artista me interesó desde el momento en que comencé a investigar sobre la historia de sus obras. Ella se ha caracterizado por crear a partir del dibujo expandido, utilizando diversos materiales para dialogar con la línea. Una de sus obras llamada *Nombre propio*, me pareció importante traerla, pues es un proceso de bordado de rostros de niños registrados sin padres por el Instituto de Bienestar Familiar de Colombia. Estos niños anónimos me llamaron la atención por esa otra cara que nos muestra la infancia. Una cara de lo social que es negligente con la niñez. En ese sentido Calle,

desarrolló nuevas obras en las que denunciaba el desamor, la violencia estructural y de género, el abuso infantil, entre otros temas. (...) De acuerdo con José Roca, la obra de Calle “ha desarrollado una obra seria y reflexiva, que señala de manera incisiva ciertos síntomas del malestar social que sufre nuestro país desde hace ya un tiempo largo [...] Calle apropió imágenes de periódicos o revistas en las cuales aparecían niños con problemas diversos, que iban desde las malformaciones congénitas [...] hasta el desarraigo como resultado de la violencia política.

Red Cultural del Banco de la República de Colombia. (sf) *Silentes, Johanna Calle*. Fuente: <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/johanna-calle-silentes>

Francesca Woodman

En nuestras exploraciones semanales del semillero de fotografía, en el año 2018, recuerdo que indagamos sobre fotógrafas mujeres que hablaran de su vida. En ese momento apareció Francesca, una joven artista, la cual me mostró su mundo ante mis ojos, y quedé fascinada por las maneras en la que abordaba la fotografía junto a la capacidad que tenía de comunicar con su cuerpo. Uno de los elementos que me cautivaron era esa suerte de evanescencia, en la cual su cuerpo jugueteando con la cámara, se desvanecía. Es decir, su forma de representarse o mejor, de presentarse ante la imagen se escapa de las formas canónicas de retratos de mujeres en su contexto. Su cuerpo en la imagen era escurridizo, en ocasiones oculto, en movimiento. Ese movimiento, casi performático fue un detonante que me incitó a realizar un tipo de fotografías en el cual pudiese explorar con el cuerpo.



Figura 18. Autorretrato. Francesca Woodman (sf). Fuente: <https://fotogasteiz.com/francesca-woodman-madrid/>



Figura 19. Autorretrato. Francesca Woodman (sf). Fuente: <https://fotogasteiz.com/francesca-woodman-madrid/>

(Traducción de la nota encontrada en la fotografía: “entonces, a este punto, yo no necesité traducir las notas, ellas vinieron directamente a mis manos”)

Existe en su obra un modo de explorar su subjetividad en donde “refleja un deseo y una urgencia permanente por explorar en toda su intensidad las posibilidades de la fotografía como medio para dialogar con su cuerpo, de tal suerte que este es representado como un laboratorio sobre sí misma” (García. 2011, p.52). De este modo, lo que me encuentro ante la revelación de su obra, es una especie de búsqueda íntima, que metamorfosea el cuerpo. Ella se escabulle, se funde entre otros objetos a su alrededor, incluso en algunas de sus fotografías se vuelve paisaje.

Mientras pensaba el por qué tenía una obsesión con sus obras, se hizo visible una reflexión sobre los paralelismos y distanciamientos entre las fotografías de Woodman y la fotografía de la época victoriana que retrataba a las mujeres, niños y *niñas* de modo exótico, sobre la cual ya he indagado en capítulos anteriores.

La manera en la que la artista presenta sus imágenes me recuerda en su estética visual, casi pictórica, a los retratos victorianos a veces fantasmagóricos, que parten de una influencia de la literatura gótica de la época. Para otros de sus trabajos, Woodman presenta unos escenarios incógnitos pero que conservan unas características de ruinas. Otro paralelismo aparece, si observamos el papel tapiz en algunas de sus obras, los cuales remiten a un elemento recurrente en las fotografías del siglo XIX: el tapiz de las habitaciones y salones de retrato.

Sin embargo, esta fotografía, enmarcada en el inicio del body art y el performance, hablamos de la década de los sesenta, da vuelta a esas representaciones de mujeres captadas por el ojo masculino, y se expone por sus propios medios ante la cámara, exhibiendo fragmentos de su cuerpo o en ocasiones completamente desnuda. Impulsada por sus deseos de jugar con la cámara ella se apropia de su propia imagen.

Entre sus modos de crear imágenes, la artista realizaba frecuentemente producciones seriadas lo cual le permitía explorar una narrativa que nos cuenta una parte de su vida y de cómo se sentía en esos momentos. Lo que considero inquietante de las series, es que funcionan como una posibilidad de otorgar movimiento a las acciones que se realizan en una imagen inmóvil. Con esto me refiero a que, a través de la presentación de una serie de fotografías cuando se habla de cuerpo, se puede realizar un tipo de performance que en mis procesos de creación denomino foto-performance.

Este modo de construir imágenes me permite, así como a Woodman, realizar acciones con el cuerpo, que quedan registradas a través de los autorretratos. De esta manera, se pretende crear una narración en su conjunto. A través del recorrido por las imágenes de una serie, se hace latente esa potencia del cuerpo que se moviliza entre cuadro y cuadro y que se cierra al finalizar la última imagen de una serie. De esta manera, como se observa en el trabajo de este referente, en cada serie se contiene un mundo propio.

PROPUESTA DE CREACIÓN

ENCUENTROS MÚLTIPLES CON LA NIÑA.

El proceso de creación que fui desarrollando en mi trabajo de grado no se despliega escrituralmente como una mera serie de descripciones y explicaciones sobre las obras. En búsqueda de un método que acuda a la creación como pulsión de deseo, prefiero abordarlo desde el esquizoanálisis, pero ¿a qué hace referencia este término?

La tarea del esquizoanálisis, como método de la descripción de los fenómenos artísticos y culturales consiste en la liberación de las máquinas deseantes, destrucción de las trabas que las aplastan: Edipo, la ilusión del yo (...) la culpabilidad, la ley, (...) el significante, la trivialidad de los clichés, la representación. (Vaskes, 2008, p. 148)

Este concepto pensado a partir del pensamiento posestructuralista elaborado por la dupla Deleuze-Guattari, contraria al psicoanálisis, refutando todo tipo de representación esquemática, o de estructura que encapsulé el deseo y al inconsciente en un teatro. Por otra parte, los autores, nos hablan de los esquizos como aquellos individuos que son capaces de revolucionar el sentido de nuestra sociedad, son quienes captan las intensidades del mismo mundo para subvertir la configuración de la realidad, los autores mencionan algunos ejemplos de esquizos: niños, salvajes, revolucionarios y artistas. Los esquizos, plantean preguntas con insistencia, que generalmente una se esfuerza para no ver.

El esquizoanálisis busca hacer una revisión subversiva de las producciones del deseo o acto creador, en mi caso, no escribo solo sobre las cualidades específicas o técnicas de las obras, decidí escribir acerca de los deseos, intensidades de las sensaciones e impresiones más sinceras que tuve durante este proceso de creación, enlazándolas a las narrativas que describen mi forma de comprender mi propia vida, no solo viendo hacia atrás, sino

también a través de la juntanza con un cuerpo invisible como el de la *niña* y de los aportes que me ha regalado.

Por medio de un despliegue narrativo pretendo ir uniendo el complejo de obras que no funcionan de manera individual, pero si como una serie de encuentros, donde su pegamento es la narrativa biográfica, problematizada y en ocasiones ficcionada que le aporta otro posible sentido a la estructura orgánica de las obras.

Para esta propuesta de creación artística, adopté diversos lenguajes visuales como el dibujo, la fotografía, el bordado, el performance, la instalación y la escritura expandida. Estos lenguajes son pensados desde lo que se quiere comunicar al espectador: una óptica de mi experiencia de cuerpo desde diferentes lugares.

Primer encuentro con la niña:

La imagen construida desde el otro.

Los primeros gestos que fui desarrollando para entrar en diálogo con la *niña*, los fui hallando a través del álbum familiar, el cual se ha convertido en un dispositivo de consulta sobre mi *niña*. Muchos conservamos solo una foto de nuestro niño o niña, que guardamos con aprecio. En mi caso, conservo conmigo un gran álbum familiar al que vuelvo cada cierto tiempo para no olvidar mi pasado. Es una necesidad que

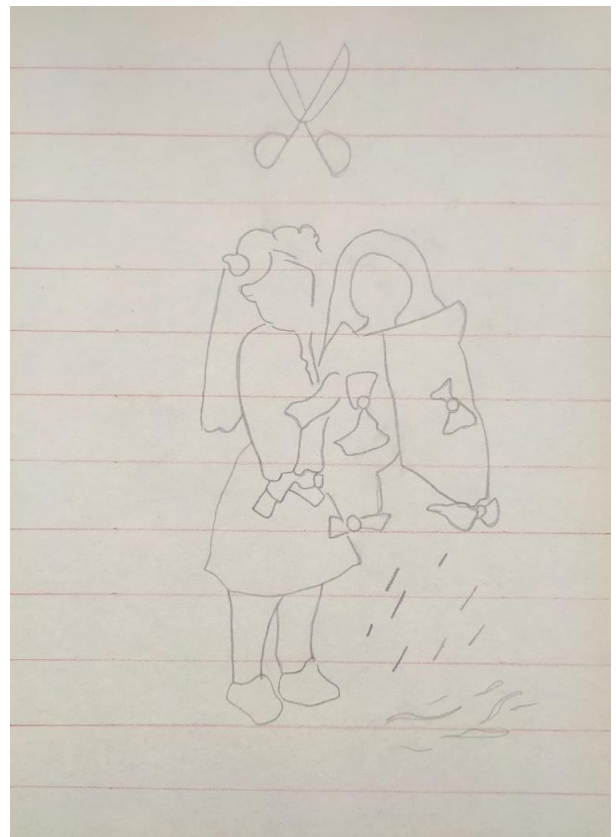


Figura 20. Niña cargando a una niña. Autoría propia. (2021)

he ido consolidando, con este trabajo de grado. Se hace necesario volver a ver el rostro y los gestos de esa *niña*, que me ayudan a comprender parte de lo que soy e identificar mis cambios. A veces me reconozco en el rostro de esa *niña* en otras ocasiones no logro verme.

Siguiendo con el relato de mi encuentro, he desplegado esta serie de imágenes que se materializan como cinco dibujos en lápices y que son realizados en un papel el cual tiene dibujadas unas líneas que me recuerdan a los papeles de fondo de los álbumes familiares. Cada dibujo reinterpreta una fotografía del álbum donde estaba ocurriendo una celebración familiar o un acontecimiento importante en mi historia personal, que me parece inquietante y merecedor de reflexionarse a través de la sensibilidad del dibujo.

Este diálogo entre imágenes, entre medios: dibujo y fotografía, permite ir en búsqueda de otras cosas que no aluden necesariamente al dibujo academicista de representación fiel de la realidad. Por el contrario, se busca abstraer de la imagen esos elementos que me parecen extraños y que quería exaltar, además de convocar y cambiar a partir de nuevos elementos. Esta posibilidad surge debido a que la fotografía nos permite ficcionar nuevas imágenes a partir de un archivo fotográfico.

Para este caso, una de las primeras imágenes que me llamo la atención y que me hizo querer fijarme más en el archivo visual que tenía de mi niña, fue una fotografía de mi cumpleaños número siete. Recordé la escena porque en ese momento yo estaba cargando la piñata por orden de mi padre. Yo estaba aterrada pues era un payaso gigante que no me gustaba. Me transmitía un sentimiento de terror similar al que sentía con mi padre.

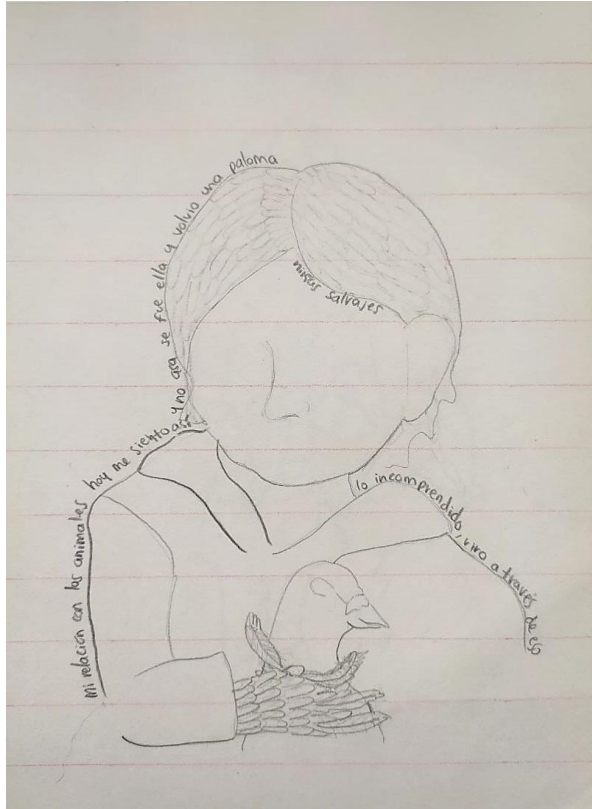
Cuando hallé esta imagen, no podía dejar de observarla, pues pensaba que estaba cargando con algo más que un payaso, que una piñata de niños, estaba cargando con el peso de mi *yo*, pues parecía estar operada a través de esa pita con la cual se mueve la piñata.

Cuando vino ese pensamiento a mi mente decidí ponerlo en imagen, como un deseo de querer devolverme en el tiempo con unas grandes tijeras para cortar los hilos y de paso mi cabello pues era algo que siempre había querido hacer con mi cuerpo.



En este gesto, volví a recorrer el álbum en busca de mis niñas, pero en su lugar encontré a otras niñas al lado de mi padre, al respaldo de la foto decía: Viaje a Zulia, frontera, 1988. Esta foto la comencé a observar con más atención pues hasta hace muy poco conocí a mis hermanas, que mi padre tuvo con otra esposa. Y solo tenía las imágenes de ellas cuando eran niñas. En la foto exalto el posicionamiento de los cuerpos, pues una de mis hermanas está alejada de mi padre. Lo cual me pareció un indicio del alejamiento que luego tuvieron mis hermanas con él.

Figura 21. Dibujos a partir del álbum. Autoría propia. 2021



El dibujo de la izquierda relata como desde mi niñez he tenido una gran fijación por los animales, he tenido, gatos, conejos, y aves, en especial una paloma que se quedó conmigo. Este animal no volaba mucho, prefería caminar. Es importante para mí, ya que pasaba mucho tiempo con ella. Tanto así que marcó mi infancia, en el sentido en que yo creía ser la paloma. En la fotografía original abrazaba contra mi pecho a la paloma. Ahora pienso si en su momento *devenía en paloma*, devenía-animal, en cada animal que me acompañaba durante mi crianza.

Figura 22. Dibujos a partir del álbum. Autoría propia. 2021

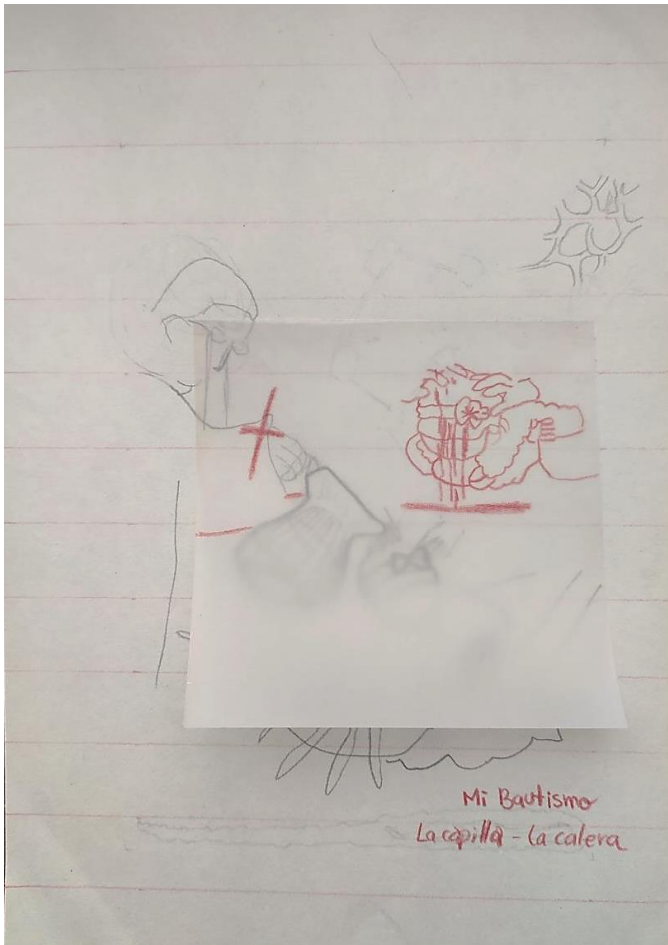


Figura 23. Bautismo. Autoría propia. 2021



Figura 24. Fotografía de archivo. Anónimo. (sf)

El bautismo es una de esas performatividades de la infancia en el que, como *niñas*, nos vemos involucradas de manera muy específica. Debemos usar unos vestidos blancos, bien arregladas, todo es impoluto y prístino. A su vez, vamos de la mano de personas extrañas que nos *apadrinan*.

En la fotografía del álbum encontré unos posicionamientos del cuerpo de todos los involucrados en el ritual que me designa una ideología religiosa, que ha aparecido en mi caso como un imperativo de los padres. Me impactaba ver cómo mi cuerpo es obligado, sometido, sin mucha consciencia del acto o consentimiento, a realizar este performance sacramental. En el cual un sacerdote, riega agua sobre mi cabeza y mientras sollozo, las demás personas disfrutaban del ritual religioso.

Siguiendo mi tránsito por el álbum, mis ojos chocan contra una fotografía de mis hermanas acompañadas de su mamá y de mi padre, era una época distinta a la que atravesé en mi niñez, aun así, me encontré con otra performatividad de las *niñas*: su forma de vestir y su forma de proyectar su cuerpo en el espacio delicadamente, como señoritas.

El habitar de esas cuerpas en las imágenes, hicieron que en mí surgieran inquietudes sobre la relación de poder de mi padre con las *niñas*. Para comprender esta cuestión observé la imagen y encontré una construcción de cuerpo de *niña* que responde a los modos de representar niñas: vestidos tipo princesa, peinados bien recogidos con moños, medias veladas, zapatos de charol. La imagen por sus elementos performativos hizo que destacará en el dibujo esos hallazgos que aparecen como una gramática de representación de la feminidad movilizada por la cultura patriarcal.

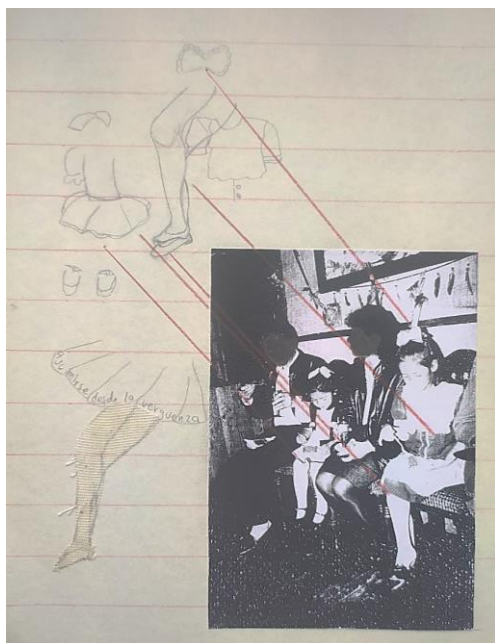


Figura 25. Serie de dibujos Album. 2021. Elaboración propia



Figura 26. Fotografía de Archivo. Cumpleaños. Anónimo(sf)

Respecto a esta reflexión, el proceso artístico de Bourgeois nos muestra que,

(...) la ropa está cargada psíquicamente y condensa ideas de sexualidad, identidad y feminidad. La ropa también era la clave hacia sus memorias, pues le permitía recuperar emociones del pasado. Tienen el poder de un talismán para reactivar conexiones con gente, lugares y eventos que, de otro modo, tendría perdidos.

(Museo del Palacio de Bellas Artes Catálogo de exposición: Petit Maman, 2001, p. 5)

Segundo encuentro con la niña: Cajas de luz

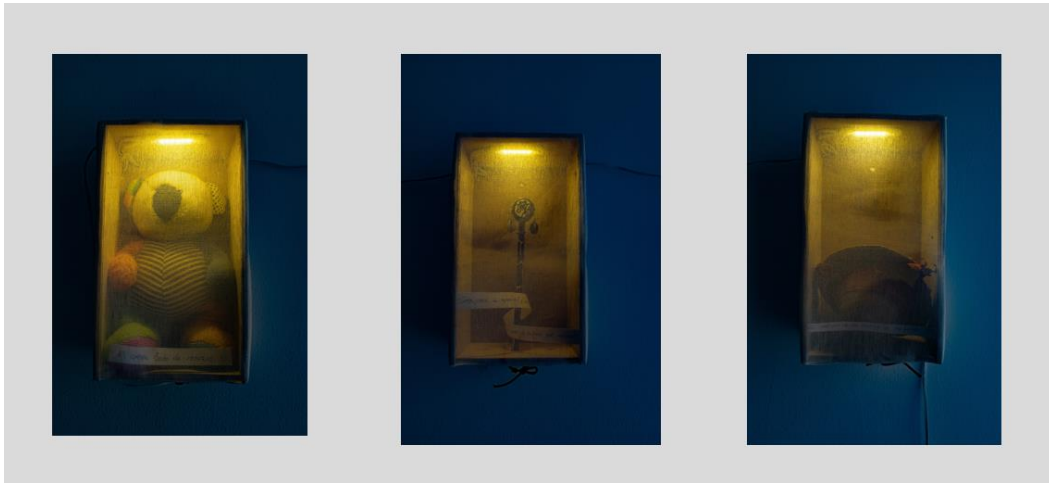


Figura 27. cajas de luz, 2022. Elaboración propia.



Figura 28. cajas de luz, 2022. Elaboración propia.

Mientras seguía buscando otros encuentros de creación con la niña, regresé repetidas veces a la casa de mi padre, esa misma casa donde crecí cuando siendo niña, la cual está situada geográficamente en La Calera, un pueblo frio cercano a Bogotá. (Ver figura 32).

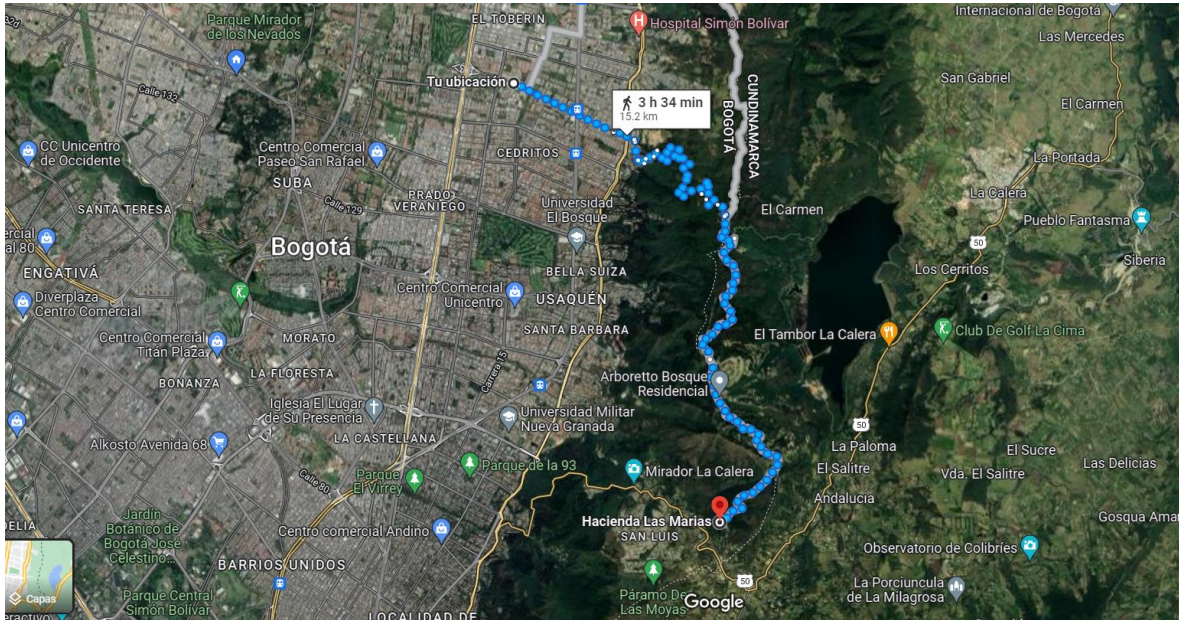


Figura 29. Recorrido desde mi casa a la montaña de la Calera. (2022) Maps, Google Inc.

Es un viaje un poco extenso, el sitio es distante, como el dialogismo que tengo con mi padre desde que tengo memoria. Para llegar a esa casa transito hasta la calle 72, cerca de la Universidad Pedagógica, allí tomo un bus que me lleva hacia la Calera, mientras voy en la ruta pienso que pasara esta vez cuando llegue donde mi padre, ¿qué me reprochara esta vez? ¿Sera empático conmigo o arremeterá con su furia? Ir a su casa es toda una experiencia y un extenuante esfuerzo emocional bastante fuerte para mí, lo reconozco ahora porque muchas veces termino inestable, con un dolor en el pecho. Casi siempre me devuelvo destrozada y exteriorizando mi tristeza.

En una de las visitas, realicé el habitual recorrido que hago desde hace 5 años, tomando el bus, subiendo la montaña que comienza en la avenida de Bogotá conocida como la circunvalar, dejando atrás las calles de la ciudad, bajándome tiempo antes de llegar al peaje de Patios y caminando dos cuadras hasta su casa. En una visita que realicé en diciembre de 2021, luego de llegar al lugar, empecé a recorrer la pequeña casa con minucia, con los sentidos agudos, pues tenía la idea de encontrarme con algún objeto de mi niñez. Recorrí su interior, cada cuarto y caminé en los exteriores, en los jardines y en los abismos que a sus alrededores la casa.

Esta casa está compuesta de dos casas unidas por una escalera de piedra. La casa más grande es una cabaña donde vivíamos todos en familia antes de que mis padres se separaran, encima de esta casa hay un barranco fuerte que sostiene una casa más pequeña con ventanas diminutas, parece una casa flotante, realmente es una casa muy oscura, cuando lo pienso esa oscuridad no es solo por la ausencia de luz sino de afectos.

Como dije antes, a mi padre ya iba a visitarlo habitualmente pues vive solo, pero ahora regresaba a su casa con otro tipo de consciencia dejando de lado cierto automatismo de mi tránsito, porque recordaba cosas que tenían lugar en esa casa o mejor, sentía que la niña tenía lugar en cada espacio. Ahora podría decir que esta casa se ha convertido en un lugar idóneo para la reflexión y la escucha de la voz de la niña, la casa la hace resonar en forma de ecos y de palpitaciones, ya sea queriendo escapar de allí o simplemente recordando dispositivos como juegos y juguetes hechos a mano, poco sofisticados con los que pasaba el tiempo.

Lo que me convenció de realizar un recorrido de la casa, es el hecho de que mi padre nunca se ha desligado de los objetos que ha tenido durante toda su vida y con los que yo conviví y crecí, también con los que él vivió y creció, a este punto es evidente que mi padre sufre un síndrome de Diógenes, pero esto tiene varias ventajas para mí y es que la casa conserva la atmosfera y la historia de los objetos, ahora estos objetos no solo se han vuelto paisaje, sino se han vuelto la propia carne de la casa, sus entrañas. El lugar conserva el olor de los objetos guardados, y los mismos objetos expelen memoria por sus poros imaginados.

INTERLUDIO: RECUERDO DE UN HAZ DE LUZ

Mientras espero sentada en el borde de la cama para comer algo, observo a la pequeña ventana que alumbra el único cuarto provisto de una televisión en la casa de mi padre, como lo había mencionado él vive en la casa pequeña ubicada arriba de la cabaña grande, es un espacio muy pequeño para convivir con alguien tan enorme y pesado, que poco a poco desmitifico para ya no verlo tan erigido, pretendiendo siempre autoridad. Mientras, miro detrás del velo de la cortina, veo dos siluetas a contraluz, una grande y una pequeñísima. Me acerco a la grande y veo un oso, un animal de peluche bastante trajinado, pienso que es una llamada a recordar mi propio proyecto, tomo el oso veo que tiene un traje hecho con parches de tela, pero lo más curioso no es solo su pieza de ropa fragmentada, un cuerpo hecho de fragmentos. Lo que llamo mi atención en ese momento, fue justo cuando le doy la vuelta para mirarlo a los ojos y buscar algo, que no encuentro nada, el oso ya no tiene los ojos y sin embargo este puesto en la ventana con su parte frontal hacia afuera es un poco cruel si pienso en una posible vida para el oso ciego, está lleno de luz, pero solo puede sentir la sensación térmica incidente en su cuerpo. Ahora sin ojos, más que recordar llegue a verme reflejada en él, sin tener la necesidad de buscarle el rostro.

Mi padre se marcha de la casa por un momento y mientras busco unos zapatos debajo de la cama, encuentro una caja llena de cosas guardadas, encuentro entre otras cosas un sonajero. El sonajero que había sido facturado a mano, para girarlo y que las conchas golpearan el tambor. Tal vez no todas las cosas fueron de mí propiedad o juegue con ellas, pero si conviví con estos objetos. Además, me ponen en la situación de cuestionarme ¿por qué él aún conserva esos juguetes, si ya no existe, ni va ningún niño o niña en esa casa? Me abrumo.

Durante estas visitas fui encontrando poco a poco, lugares y objetos que relacionaba al instante con la niña, en especial los juguetes viejos que iba encontrando, velados en polvo, cicatrices, descodaduras y rasguños. Los juguetes que encontraba me atraían por lo que habían representado para mí: un mundo en el que podía desplegar mi propia creatividad, también se convirtieron en unos compañeros sin vida que me acompañaban mientras crecía. De estos juguetes emergía una energía especial que me llamaban a mirarlos, a palparlos y a observar el paso del tiempo en sus texturas.

Hay algo especial en ciertos objetos que poseen una torcedura del tiempo, que parecen arrojar de entre sus costuras voces que hablan sobre lo vivido en la infancia, desde allí, decidí en cada visita tomar un objeto y traerlo conmigo. Recuerdo que mientras le pedía a él, a mi padre, que me permitiera tomar un oso de trapo sin ojos que había encontrado, empezó a crearse una tensión y más que palabras, permanecía la mirada de él centrada en mí y en el objeto, y eso inquietaba a mi padre, pero la paradoja es que no parecía importarle el hecho de que necesitara un juguete, me dijo que tomara cualquier cosa y no decía una palabra más.

Entre los objetos que escogí, por aquello que me hacían sentir, entre otras cosas nostalgia, recolecté: Un oso sin ojos, un viejo sombrero de un muñeco, un sonajero elaborado a mano y un cepillo de muñecas. He escogido a los juguetes porque estos objetos en nuestra sociedad, más allá de entretener cargan consigo un discurso con pretensiones políticas, son diseñados por los adultos pensando en sí mismos, no pensando en los niños y niñas. Se espera que un juguete funcione como un dispositivo que oriente o vaya entrenando al niño/a para que se introduzca poco a poco en los juegos sociales y sus reglas diseñadas para reproducir la estructura social. Los juguetes son determinantes, por ejemplo, en los roles de género, desde su función hasta sus colores limitados para cada género construyendo la oposición binaria de sexo-género. Sin embargo, en la infancia suceden glitches o fisuras de pensamiento y creación, entre más pequeños somos, más imaginamos mundos distintos para los juguetes, los usamos a nuestro antojo, los deseamos, pero no los utilizamos fielmente como el adulto esperaría que lo hagamos, ya que tenemos la capacidad innata de devenir en ese juguete, de ser otrxs, rompemos el objetivo político, la finalidad del dispositivo. Esto es un indicio de cómo la infancia intenta fisurar el adultocentrismo.

Para la creación de la obra he indagado a partir de la idea de caja de recuerdos, al artista Christian Boltanski. En su escenario del arte plástico-visual, existen dispositivos, instalaciones o elementos que crea a partir de relatos de la vida de otros y de su propia vida, usando los objetos de la cotidianidad en las que se encuentran cargas simbólicas,

para elaborar reflexiones visuales y sensitivas, que conmueven y que cuestionan los hechos históricos que lo han afectado.

Boltanski, es un artista contemporáneo nacido en Francia, el cual creó varias de sus instalaciones a partir de cajas de luz, con fotografías de víctimas del holocausto, estas cajas de luz se encuentran en un ambiente de luz baja, donde podemos centrar nuestras miradas en los rostros de personas que ya no están pero que viven entre nosotros a través de la potencia de sus historias. Estas instalaciones aluden a lo misterioso. Entre lo que caracteriza su obra está la luz, que en ocasiones esta direccionada para que apunte a sus ojos, y de las cajas salen los cables que proveen corriente, pero además intervienen en la vista, y nos hace ver directamente el circuito eléctrico, lo cual genera interconexiones entre las cajas o fotografías, no están separadas ni en un orden jerárquico, por el contrario, estas vidas se conectan de forma orgánica diseñando una red de historias y se remiten la una a la otra. Por su parte las imágenes en medio de este entramado nos dejan impresiones, sensaciones que nos inquietan y nos llaman a completar la historia.



Figura 30. Exposición El caso. Christian Boltanski. (1988). Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/christian-boltanski-caso>

Tercer encuentro con la niña: Un encuentro con Juliana.

No es fácil identificar como surgió todo, quise buscar a mi prima que tenía 9 años y preguntarle si hacíamos fotos juntas y ella asintió. Ese día nos divertimos, me volví a ver reflejada pero ahora en sus gestos y su timidez. Le propuse que me mostrara sus juegos favoritos, y trajo una máquina de peinados, que quise probar en mí y parecía enredarme más el cabello. Volví a pensar en el cabello, ahora convertido en materia prima para un juego de niñas. Me resulto inquietante saber que la máquina solo se adaptaba a cabellos muy largos, solo así podías jugar con él. Ni las niñas de pelo corto, ni los niños de pelo corto podrían acceder a tal artefacto. Y me pregunte, si fuera a mí niña con cabello corto o rapado, a la que invitan a una pijamada, y traen al centro del cuarto el espectacular juego, me sentiría frente a las otras niñas con una carencia. sentiría que como niña estoy incompleta y soy incapaz de jugar con la máquina.



Figura 31. Fotografías hechas con Juliana. (2019)



Figura 32. Fotografías hechas con Juliana. 2019.

Luego de que me mostrara los juegos, con previo aviso a su madre, comenzamos a buscar los lugares donde la luz inquietaba lo oscuro de los cuartos para realizar fotos. Me encontré en las fotos con sus gestos y fragilidad sensible, encontré como ella hasta en el acto de tomar un pedazo de metal de la terraza, se sentía tan natural en las fotos por su propia curiosidad. Para mantenernos seguras, siempre intente realizar fotos donde no se le vieran mucho el rostro, en su lugar, prevalecieran sus gestos naturales, como cuando recorre su casa todos los días.

En este encuentro, no solo existían nuestras cuerpos en diálogo, también impactaba la luz tenuemente en algunos objetos que llamaron mi atención. Había objetos pertenecientes a una niña, mi prima, como zapatos, un reloj, y una losita colgada en la pared que me recordaba a mi juego favorito, el cual era una especie de cocina-laboratorio muy rústico, con el que experimentaba con materias como la tierra, la arena, el agua, las plantas y los colorantes naturales de las flores. Esos objetos encontrados en la casa de ella eran para mí, unos llamados-ecos a mi propia infancia.



Figura 33. Fotografías hechas con Juliana. 2019.



Cuarto encuentro.

Performance: Corte de cabello.

Entrada 16 de abril de 2022:

Este frío que me recorre el cuerpo antes de empezar la acción siento que me quiere paralizar el cuerpo, mientras preparo la mesa como para comer, esta mesa solo tiene una silla no invita a otros en esta ocasión más que a través de la mirada. En la mesa, dispongo una tela blanca y unas tijeras. Me siento frente a la cámara-mirada del espectador y comienzo a respirar a reconocer en que espacio y situación me encuentro, pienso en lo pasará después de no tener mi cabello largo.

¿POR QUÉ CORTARSE EL CABELLO SERÍA UNA ACCIÓN VÁLIDA?

“Se puede decir que el performance abre una nueva forma metodológica y conceptual para entender el cuerpo experiencial”(Alcazar, 2014, p. 66)

Desde el momento en el que logre ser consciente de mis experiencias de niña recuerdo que algo marco profundamente mi cuerpo, tenía alrededor de 7- 8 años, según lo que también encontré en una fotografía del álbum familiar. Desde ese entonces tenía una melena larga, pesada y espesa que me caracterizaba. Esto hasta cierto punto era normal para mí, pero a medida que iba creciendo, fui encontrándome con que mi cabello se convertía en el padecimiento de la castración del deseo construida por mi padre.

Llegado a un punto, cuando tenía quizá 11 años, me sentía cansada de cargar con mi cabellera, en esos momentos, quería cortármelo para experimentar esa sensación de sentir el aire rebanando en la nuca, quería tener otra experiencia de cuerpo en mi mundo de niña. Por ese mismo periodo de tiempo, usualmente acompañaba a mi madre a

cortarse el cabello y me parecía deslumbrante ver como al pasar la tijera por el cabello se desplomaban los mechones contra el suelo y observaba que, mientras más caía el cabello, mi madre parecía diferente, algo se había renovado en su propia cuerpo.

Al mirar esta acción, me inquietaba saber que se sentía esa sensación de cortar cabello en el cuerpo, al principio pensé que este deseo provenía de un sentimiento de envidia hacia mi madre pero en realidad envidiaba al peluquero, por habitar esa experiencia, esa sensación en sus manos de cortar el cabello.

El tiempo transcurrió, y un día, confieso que no recuerdo la fecha exacta, decidí que quería quitarme mi extenso camino de hebras marrones, por lo que le conté con la mayor inocencia a mi familia este deseo. De inmediato mi padre se enfureció y reiteradas veces me dijo que me olvidara de esa idea, que no se me permitiría cortarme el cabello, que así, con el cabello largo estaba bien y me veía “bonita”, me veía como una niña.

Yo quede desconcertada, no sabía que significaba exactamente eso, pero en mi actitud de sumisión, lo olvide a los pocos días, no por mucho tiempo, pues luego de un año, nuevamente quería tener un corte de pelo hasta la nuca. Mi padre le decía a mi mamá que no me lo cortara, ahora pienso o mejor, supongo, que él pensaba que con el cabello, se iría también parte de lo que era Alix, una niña con cabello de Rapunzel. En su ejercicio de invalidarme, me reiteraba que tenía que ser adulta para hacer tal cosa y debía olvidarme de eso. Por mi parte no lo olvidaba porque veía en mis visitas de acompañante a la peluquería, a mujeres con el cabello corto y me parecía inquietante, por no decir divertido. Me abrumaba mucho pensar que en los siguientes años iba a tener un cabello tan largo, abundante, voluminoso y difícil de tratar, no me reconfortaba verlo.

Ese mensaje que recibía de prohibición, fue una de esas múltiples veces en que me negó cosas que para mí eran completamente necesarias para llenar de experiencias mi vida. Ahora cuando siento esas negaciones sobre todo hacia el cuerpo, comprendo que estaba castrando constantemente mi deseo, cumpliendo el rol de patriarca que somete y controla la experiencia corporal de las mujeres. Las largas hebras de mi cabello en este caso, parecían tomar la forma de los hilos de una marioneta que es controlada por otro desde las sombras.

Una experiencia castradora del deseo, juega con lo simbólico, como lo diría el psicoanálisis clásico, en donde es que el adulto inhibe al niño o niña, por ejemplo tocarse, nombrar o mirarse sus genitales. Existe un deseo de curiosidad innata que es rechazado en lo público pero también en lo familiar, incluso en su vida íntima. Algunas veces se convierte en un proceso incómodo para un adulto el tener que explicar al niño porque su cuerpo puede hacerle sentir placer, por lo que además de evitar la exploración, la oculta.

Pese a esto, en la producción de deseo en la infancia, no paran las preguntas, las formas distintas de mirar, de percibir y de querer ser afectado por el mundo. Sin embargo, siempre habrá un adulto observándolo, para que actúe como el niño que ve representado en su entorno, allí es donde opera el “deber ser” en este caso de la niña.

La feminidad de las niñas representada en los medios y en las instituciones, establece que el cabello largo es una virtud de las mujeres, y que desde la perspectiva androcéntrica, se convierte en un accesorio infaltable para la idea de mujer virginal, como aparecía en algunos íconos de la narrativa religiosa del catolicismo (*figura 36*). Siempre he creído que mi cabello es un espacio inmensamente fértil, pues no se limitaba en recursos a la hora de crecer, siempre largo, abundante, fuerte, oscuro, enredado.



*Figura 34. Cuerpo velludo de Maria
Magdalena. (sf) Fuente:
[https://twitter.com/i/events/10701379620
57228288](https://twitter.com/i/events/1070137962057228288)*

Por el contrario, una mujer con el cabello corto, según la idea de mi padre es una mujer-niña masculina, loca, tosca, sin gracia, parca, con alguna carencia que recuerde lo femenino en sentido de mujer-niña sumisa. Estas ideas las comprobe hace unos años cuando apenas cumplí 18, me corte el cabello porque quería verme totalmente diferente. Me sentí más libre que nunca como si se hubieran creado fosas y respirara por las partes que cubría el manto de mi pelo. Además me sentía otra persona, más despreocupada por peinarse el cabello, estaba ligera, estaba en búsqueda de otras estéticas con las que podría experimentar. Pero al cabo de un tiempo, en una visita habitual a la casa de mi padre, él me vio y quedó sorprendido, pero no de buena manera, él apartó rápidamente la vista de mí y me mencionó lo horrible que me veía. Tal y como cuando tenía 11 años, no lo podía creer, es más no lo entendía, pero simplemente le disgustaba verme así y le dije: es solo cabello, crecerá muy pronto.

Recordando a la New Woman que menciona Bornay, una mujer de la modernidad, pienso que esta mujer continúa en la posmodernidad, que se “reafirma y exige”³⁴ sus derechos sociales y por tanto la apropiación de su sexualidad, que amenazaba el poder del hombre, siendo dueño del emporio de las biotecnologías de la vida y cuerpos de las mujeres. Como nos señala Bornay, ese anhelo de sexualidad combinada con pureza ya no podía ser encontrada en la mujer que trabajaba, protestaba e incursionaba en asuntos de intelectualidad. Como lo menciona la autora, estas mujeres ya no solo eran “*femmes fatale*”, eran los “paraísos perdidos, la identidad primigenia, impoluta del mundo de la inocencia”³⁵ de los hombres de la época. Respecto a las nuevas mujeres Bornay trae a su texto una cita que define muy bien las acusaciones que hacía una sociedad patriarcal a esta revolución femenina:

(...) en *Historia del mundo* (1965) se afirma: “Para estas hembras poco románticas y calculadoras de fin de siglo, no cabía la adoración que produjo el romanticismo al “sexo débil” y como consecuencia de la emancipación de la mujer, recrudesció en el hombre la tendencia hacia anomalías sexuales, La mujer se hizo *garçonne*, *sufragista*, *fille-mère* y otras aberraciones; el hombre simpatizó con los estetas, andróginos y misóginos.” (p.142)

³⁴ Bornay, Erika (1995)

³⁵ Idem (p147)

Lo problemático de este párrafo sucede en dos sentidos. El primero pretende culpabilizar a las mujeres por una posible “desviación” de la “escencia” viril, que resulta en la fijación de los hombres en otros cuerpos y orientaciones homo, y por otra vía, se trata de la manera expresa en la que un hombre ve a la mujer moderna como una sujeta con la cual se ven incapaces de mantener una relación adulta con mujeres potentes y desafiantes, a las cuales se niegan a brindar el respeto y valor que merecen, cuando lo traspaso a mi propia vida, es de esa manera me he sentido siempre respecto a mi propio padre. Cuando trato de agenciar mi propia vida para lograr mis objetivos, es cuando más me siento desmeritada por esa figura que paterna.

Contra estos síntomas, decido realizar una acción, que puede caber dentro de las transformaciones estéticas a las que estamos adaptados, pero que para mi también se ha convertido en ritual. Aquí, la acción ante su simplicidad se convierte en acción que cambia el sentido normativo del cuerpo. Los actos cotidianos se convierten en grandes acontecimientos en nuestras vidas, como lo diría Pabón (2000), citada por Hernández (2017): “Pelar una papa puede ser una acción artística, si se vive ese acto como una experiencia iniciática, transformadora”.

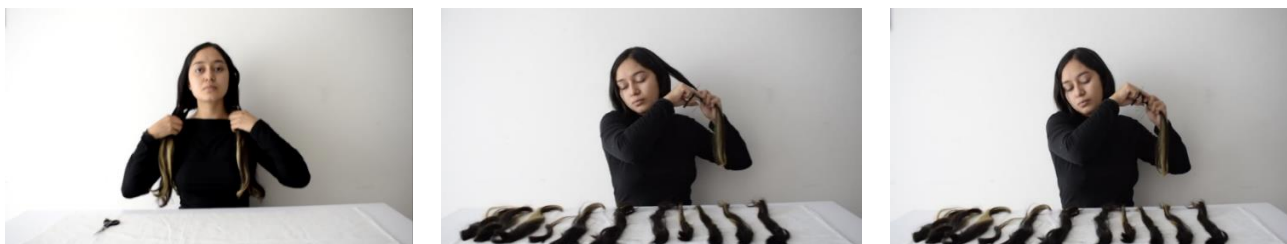


Figura 35. Frames tomados del video performance *Corte de pelo* (2022). *Elaboración propia.*



Figura 36. Frames tomados del video performance *Corte de pelo* (2022). *Elaboración propia.*

El performance, se escapa a varias definiciones, sin embargo, es importante comprender que es una acción consciente del cuerpo que irrumpe la naturalidad de la realidad, la docente Raquel Hernandez en *Instrucciones para (enseñar) aprender a tener un cuerpo*, enuncia la siguiente definición,

(...) el teatro es una forma de representación de la realidad, hace pasar como real eso que está aconteciendo en la escena. En cambio, el performance irrumpe en la realidad: el espacio donde acontece la acción desborda el escenario teatral, tiene lugar en las calles o en las galerías, lo que hace que el espectador experimente un extrañamiento cuando observa eso que acontece. (p, 70)

Para la acción que realicé no estaba estipulado un guión o narrativa, yo no era un personaje interpretando y la acción en si no era reversible, no era cuestión de ensayos, pues cortar el cabello de muy largo a corto solo sucede una vez en el espacio. Era la vida misma sucediendo, se trata del cuerpo consciente, de estar presente y dejar sentir todo aquello que pasa por el cuerpo.

En otra instancia, recuerdo que no sabia exactamente que iba suceder mientras realizaba la acción, una carga de incertidumbre, hacia que accionara con mis pausas, errores, emociones y gestos naturales. No se trata de aprende a cortarse el cabello como un profesional del area para realizar la acción, lo importante es qué sensación me llevo y qué sensación le genera al espectador. Un performance se trata de un momento de la vida aconteciendo, no resulta similar a las disciplinas artisticas que requieren una tecnica exacta para replicar algo. El performance “no es un objeto artístico, no se puede delimitar su forma, volumen, escala, composición, etc, pues en sí mismo no es una técnica y, por ende, no es enseñable, en el sentido de trasposición o réplica de conocimientos” (Hernandez, 2017, p. 39).

En ese sentido el performance sucede en determinado momento e incomoda, en mi caso esta preparación y desarrollo de la acción extraño a las personas con quien vivo en mi casa. Incluso, como anécdota expreso que el trabajo de grado requirió que reconfigura la organización de toda la casa para tener un espacio exclusivo para empezar a crear obra.

La importancia que tiene una acción o performance para la vida es que la sujeta o el sujeto “experimenten con el cuerpo, a que experimenten con los objetos, el tiempo y el espacio, se estará formado sujetos sensibles.” (p. 71)

Por otra parte, el performance frente a su valor pedagógico nos brinda herramientas formativas, por ejemplo, Hernandez citando a Alvaro Restrepo, sostiene que,

No existe otro terreno más propicio para pensar y entender el concepto de interdisciplinariedad en los procesos pedagógicos del arte —con todos sus variantes y matices— que el cuerpo humano. El cuerpo trazo, lienzo, escultura, el cuerpo música, pulso, ritmo, voz —músculo de la emoción—, el cuerpo tiempo, el cuerpo espacio, el cuerpo gesto, el cuerpo impulso, el cuerpo acción, el cuerpo reflexión. (p,72)

El cortarme el cabello sucedió como un gesto transformador y crítico sobre la feminidad, por tanto, se desarrolló como acto educativo, como una provocación o acción no actuada, sin vuelta atrás, que buscaba enunciar mi cuerpo a través de la liberación del mismo, de transitar la experiencia placentera de cortarlo y permitir que otros me vean como otra yo. En especial que mi padre me vea como otra Alix, no como la niña que él re-afirma.

“Hincapié prepara su cuerpo como una transformación de su propia existencia.”³⁶

³⁶ Hernández, R. (p,74) Refiriéndose a la artista del performance María Teresa Hincapié.

Quinto Encuentro: Juego y subjetivación



Figura 37. Fotografía de objeto escultórico, objeto-cuerpo (2022) Elaboración propia.



Figura 38. Performance con el objeto-cuerpo. (2022) Elaboración propia.³⁷

Estos procesos de empezar a reconocer mi cuerpo ante la imagen, me han ayudado a ir construyendo mi propia subjetividad, a desplegarla y a reconocer cada parte de mí y de cómo me percibo, así es como en un acto performático danzo y movilizo mi cabello. Mientras me movilizo escucho a mi cuerpo y lo que tiene por decirme, y percibo como se enuncia poco a poco, susurra: aquí estoy y siempre he estado aquí.

En el performance no se crea un espacio y un tiempo paralelos, como en el teatro, sino que se interviene en el espacio temporal presente. Es una manera de relacionarse consigo mismo y con el mundo. Una manera de construir la subjetividad, de crear una conciencia de sí mismos, de poder

³⁷ En estas fotografías decidí elaborar dos trenzas con el cabello, haciendo referencia a la niña, puesto que para controlar la larga melena que tenía en el pasado, usualmente me hacían un peinado con una trenza a cada lado de mi cabeza.

pensarse, sentirse, escucharse a sí mismos y a los otros. (Alcazar. 2014, p,67)

Desde mi comprensión, la subjetividad es poseer esa consciencia aguda de nosotros mismos, desde nosotros, para nosotros y para los otros. En esa reflexividad del yo tenemos la capacidad de descubrir nuestras potencialidades y liberar nuestra propia manera de ver el mundo. Por ejemplo, un gesto que sucedió en el desarrollo de esta investigación es que, mientras escribía el texto, el asistente de corrección de textos cambiaba la palabra cuerpa por cuerpo, así que tenía que programar una configuración que no me corrigiera el término, ya que lo había agregado al diccionario del programa de Word para no interrumpir mi escritura. Allí percibo una vez más, que el lenguaje que nos rodea, ha sido diseñado para normalizar y universalizar un solo sufijo terminado en -o, es decir, es masculino. Sin embargo, como lo mencioné en la presentación del texto, parte de mi enunciación propia es hablar de cuerpa, así como hablo de experiencia femenina.

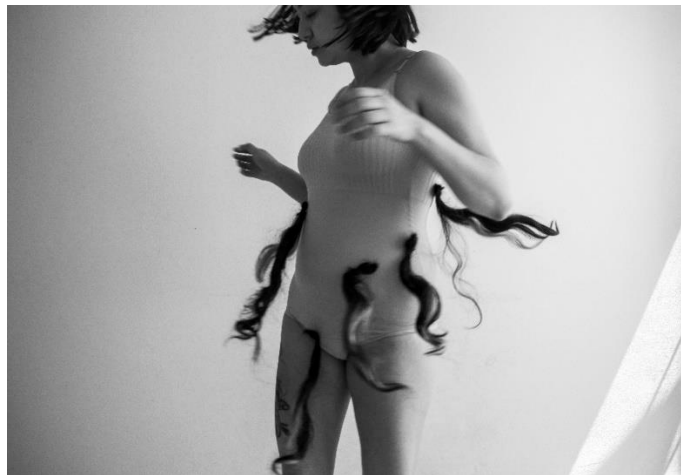


Figura 39. Performance con objeto-cuerpo. (2022) Elaboración propia.

Esta exploración no termino en esa serie de fotografías en interior, pues me propuse realizar un recorrido que narro a continuación. Hace algunos meses encontré una

fotografía cuando era niña, en la cual estaba colgando de un árbol en la punta de una montaña que se ubica cerca de la casa donde crecí ³⁸. Recuerdo estos momentos, donde subía a la punta de la montaña y llegaba al mirador a sentir el aire que golpea fuerte en los ojos. En la fotografía se denotan varias cosas entre ellas un viejo árbol caído en el que siempre jugaba a subirme y balacearme y por otra parte cuelga de mi cabeza una larga melena.

Cuando pensé en mi niña, inmediatamente supe que debía volver a recorrer este lugar, hace muchos años no visitaba la montaña, así que realicé mi caminata hasta allá ahora consciente de ese lugar y lo que significó para mí. Cargué conmigo: una cámara digital, otra de rollo, mi traje de cabello dentro de la maleta y emprendí mi viaje.



Figura 40. Performance con objeto-cuerpo. (2022) Elaboración propia.

³⁸ Revisar Mapa del recorrido.



Figura 41. Performance con objeto-cuerpo. (2022) Elaboración propia.

Esta vez asumí el camino como ritual. Primero me dispuse a pedir permiso al lugar antes de entrar, pues este conecta con un páramo y se debe brindar un cuidado con el ambiente. En cada paso y paradero recordaba lo feliz que me hacía recorrer el bosque, ver los frailejones, tocar el piso con los pies descalzos, recostarme en el piso recubierto de pino de tono rojizo, encontrarme con diferentes tipos de hongos y lo mejor es que recordaba exactamente la ruta para llegar.

Al llegar al mirador, me sorprendí al encontrar ese viejo árbol caído que sirve de entrada para guiar a los visitantes, allí fui a recorrerlo con mi cabello y quería tener el registro de ello, ahora con mi cabello en mis caderas, quería saber cuánto había cambiado, mientras a mi alrededor todo permanecía.

Recorriendo los tránsitos de la niña, pude apreciar con mayor detención esas experiencias que me llenaban de interés por la naturaleza y como pasa el tiempo por ella. Ahora todo estaba un poco más deshabitado y deteriorado, pero era como estar caminando con ojos inocentes en busca de algo, aun no sé qué es ese algo, pero descubrí un encuentro conmigo misma.

Para el siguiente ejercicio de reencontrarme, escogí el tronco caído como punto de encuentro en la fotografía y para tal caso, realicé una superposición digital de imágenes, en la cual tomé la fotografía de la Alix-niña, y la Alix-adulta, en donde, compartiendo un mismo espacio a través de distintos años, nos comunicamos entre fragmentos de imagen.



Figura 42. Cuerpo simbiótico. (2022) Elaboración propia.

Imágenes originales:



Al reflexionar sobre el para qué de estas acciones, me detengo en las siguientes preguntas: *¿Cómo salí de mi lugar oprimido de niña? ¿Cuál es su lugar subversivo?*

Aunque este trabajo no lo logre completamente, pues se trata de un proceso abierto e inconcluso de desaprendizajes y aprendizajes nuevos que son de largo aliento, me

encontré en la creación con posibilidades de gozar y jugar con mi propio cuerpo. De sentirme mas libre, no solo por tener una melena más ligera, sino también por poder presentar mi propio cuerpo en imagen, mientras salto, bailo, y juego como lo hacen lxs niñxs en ambientes donde se sienten libres y seguros. Me permito sentir placer en estas acciones. Mi cabello ya no es una carga para mi cuerpo, sino un material para explorar en la obra.

El placer de hacer lo que nos da la gana, de hacer lo que deseamos, pocas veces nos lo permitimos en la cotidianidad. La subversión que me permite dejar de ocultar y suprimir mi cuerpo se dio en mi interior, al permitir ser atravesada por distintas sensaciones como el placer, el dolor, la nostalgia, dadas en las distintas acciones que decidí realizar en este proyecto. Aunque es clave decir que la subversión no solo ocurre por hacer un salto o un juego, pues estas acciones, aunque cumplen una función lúdica, no se pueden convertir en un hacer irreflexivo. El hacer ciertos movimientos en las distintas escenas, me sacaban del lugar del cuerpo rígido y que es activado con el único propósito de cumplir funciones productivas, a un lugar en el que me permito sentir cada una de las partes del cuerpo de Alix como adulta. En esos ejercicios además me permitía ser otra: una cuerpa móvil y fragmentada que trata de buscar un lugar para hacerse visible y volver a jugar. El placer debe ser mi lugar subversivo en este encuentro.

Frente a esto Flores (2002)³⁹ propone esta reflexión que me parece valiosa y coherente con lo dicho en este apartado: “Así como la violencia es el lenguaje que se aprende de la heterosexualidad y el binarismo de género, su carácter performativo instituye una posibilidad emancipatoria para evitar y subvertir su repetición en tanto coerción y disciplinamiento intelectual, perceptivo y afectivo.” (P. 17) En ese sentido, en los procesos que he llevado a cabo he encontrado una vía para transformar el modo en que me relacionaba conmigo misma.

³⁹ En el capítulo *Afectos, pedagogías, infancias y heteronormatividad: Reflexiones sobre el daño* del libro *Pedagogías Transgresoras* (2002).

Sexto encuentro:
Bordado de texto: *Devenir niña.*



Figura 43. Texto instalativo-bordado: *DEVENIR NIÑA*. 2022.

Este texto instalativo, ha sido un proceso de bordar durante un tiempo extendido, en el cual la materia prima es una sabana de líneas, que simulan renglones color rosa, que pertenecía a mi padre, y como hilos utilizo mi propio cabello para bordar.

Esta sabana, fue el último objeto que me lleve de mi padre antes de despedirme de él, y decidí comenzar a bordarla con mi propio cabello dejando a su paso el mensaje con el cual me libero de él: el devenir **NIÑA**.

Mientras bordaba sentía como la sabana emitía un olor que caracteriza a mi padre. Ese olor me recordaba la forma en la que me hacía sentir mi padre cuando estaba cerca de él. Siempre sentía mucho mucho miedo. Sentía una carga pesada, como una energía que me atrapaba y me cansaba.

Pensar en los malos recuerdos hizo que se anexaran en esta sabana alguna que otra lagrima. Un residuo del cuerpo como lo es una lagrima se alojo en otro residuo del cuerpo, el cabello.

Las jornadas de trabajo del bordado las realice por varias semanas, durante cinco a seis horas cada día. Tenía que ser cuidadosa



Figura 44. Procesos de Bordado *DEVENIR NIÑA* (2022)
Elaboración propia.

pues el cabello podía quebrarse. En ocasiones tenía que descocer si el cabello se enredaba demasiado, y luego volvía a organizar las hebras para lograr crear la línea de bordado.

Ya había pensado en algún momento trabajar con el cabello que ya no hacía parte de mi cuerpo, por lo menos no físicamente. La materialidad del cabello usado para bordar o tejer, tiene un grado de complejidad, pues la hebra al atravesar una tela se bifurca o se divide y es impredecible por su textura, no es controlable por sus características. Es un cuerpo vivo que tiene sus maneras de interactuar con la sabana.

Entrada 10 de marzo de 2022:

Hago una pausa importante en este punto del relato. Hasta este momento en que me encuentro escribiendo el documento, muchas cosas han cambiado en mi vida. El tema que he venido trabajando en esta investigación, como lo he reiterado parte de las experiencias personales, por lo que, siendo consecuente con la liberación que busco, debo manifestar lo siguiente: Mientras escribía mi proyecto de grado, tuve que llenarme de valor, levantar mi voz (cosa que aun me cuesta) para decirle a mi padre ¡NO MAS! Ya me siento cansada de ser parte una y otra vez, de esta violencia que él ha ejercido sobre mi durante muchos años. Con esto hago referencia a que, hasta comienzos del año 2022, dependía económicamente de mi padre para poder estudiar y crear, como pasa con muchos estudiantes, pues como sabemos estas dos actividades parten de un privilegio. Sin embargo, he salido de ese lugar sola y he buscado las maneras de sobrevivir para continuar escribiendo y creando, pues es a través de esta investigación que he encontrado la importancia que tiene para las mujeres el hablar de estas cosas.

Aunque sabía que el camino sería difícil, no podía soportar escuchar más sus discursos de odio que de alguna manera iban hacia mi. Que el sosten económico que el me daba incluía malos tratos emocionales que no me parecían nada justos.

No me merecía menos respeto por ser mujer, por ser una estudiante de artes, por no ser una persona con muchos recursos, por mis decisiones de cambio, por pensar la educación a través del amor, los cuidados y la comprensión como lo hizo mi madre conmigo.

Esta separación con la figura patriarcal le dio un giro no diría desafortunado sino más bien interesante a mi proyecto. Este texto instalativo estaba pensado para emplazarse en el portón de la casa de mi padre, pero por ahora me dare un tiempo para sanar mi herida y

poder volver a verle. Por ahora me siento dolida y no puedo pensar en regresar al poder autoritario de un padre machista que no tiene en cuenta mis afectos y que a través del miedo que representa, inmoviliza mi cuerpo.

Para contrarrestar ese miedo, me regalo un espacio íntimo para bordar que me ayuda a ir distensionando mis gestos, mis movimientos, mis pensamientos. Al bordar puedo ir con un poco más de calma a la hora de construir el mensaje.

El bordado como actividad que no responde a un ritmo de producción capitalista, permite hacer un parentesis en la cotidianidad para detenernos, hacer una introspección, reflexionar y materializar esos pensamientos y sentires que suceden al momento de dar la puntada. A través del proceso del bordado puedo observar como pasa el tiempo con más claridad y visualizo cómo las manos trabajadoras hacen uso de la sensibilidad para buscar la aguja que atraviesa el cuerpo de la tela (indicio de mi padre) en cada puntada.



Figura 45. Procesos de Bordado DEVENIR NIÑA (2022) Elaboración propia.

Mientras bordo el contorno pienso en como recorro caminos intermitentes, las puntadas dejan rutas de relleno, vacío, relleno, vacío.



Figura 46. Procesos de Bordado Devenir niña (2022) Elaboración propia.

Ahora, mi cabello es una madeja ligera que viaja a través de mi cuarto impulsada por la acción del viento. La atrapo y sigo bordando. Cada hebra se convierte en un camino distinto. Cada hebra es un contenedor de memoria de varios años, que ahora viajan y se pliegan, se extienden o se contraen en la tela de la sabana.

El proceso de separar las hebras, requiere juntar un mechón de cabello y peinarlo para volverlo más dócil y flexible, aunque luego de un rato busque enmarañarse entre sus propios nudos.

Pienso en las rutas y mensajes que trazaban las mujeres afroamericanas en el periodo de esclavitud, me parece muy poético y un gesto muy valiente, el dejar una historia impresa en el cuerpo a través del cabello, y que a su vez este gesto, tuviera tanta relevancia para las generaciones venideras. En esa práctica corporal realizada a través del cabello, se buscaba la libertad del ser e implicó no solo una revolución social, sino también estética de las mujeres en Colombia. Volviendo al cabello, es así como: “Warr y Jones señalan que los artistas del performance examinan la intersubjetividad y la experiencia colectiva a través de la memoria acumulada en el cuerpo.” (Alcazar, 2014, p.69)



Figura 47. Proceso de Bordado: Objetos materiales usados. Cabello, aguja, tijeras, tambor y tela (2022). Elaboración propia.

Pienso que este gesto se ha convertido en ritual. A partir de las tres de la tarde me siento al lado de la ventana del cuarto y acomodando los materiales prosigo a disponer mi cuerpo al bordado. Se ha vuelto performático y performativo a su vez. Pues en mi casa irrumpe el tiempo cotidiano y las labores diarias.

Mi madre se extraña al verme bordar con cabello. Me pregunta ¿Por qué no bordar con hilos? Pero al volver a su rostro, le respondo que esta soy yo. No es más que una extensión de mí, que comunica algo que necesita decir no solo a través del texto, sino a través de la materialidad.

Es inevitable no crear paisaje al bordar, una cadena montañosa se genera al respaldo de la tela, allí quedan también mis recorridos, pero estos son caóticos, son más enredados.

Esto se ha convertido en una dermis de algodón que alberga mi cabello, es un nuevo cuero cabelludo en el cual incrusto esa melena que tanto esperaba mi padre que conservara. Allí se encuentra un grito invisible de reivindicación de mi ser, de mi encuentro mujer-niña,

“Con el cuerpo y desde el cuerpo, los artistas del performance hacen su autobiografía.”
(Alcazar, J.2014. p, 70)

DEVENIR

NIÑA

EL RIZOMA INSCRITO EN MI CUERPA

Parte I: Comprensiones sobre la INVESTIGACIÓN-CREACIÓN y sus posibilidades de incorporación de conocimiento en el cuerpo.

La investigación creación más allá de ser una indagación teórica en el sentido estricto de lo académico, se ha convertido en una necesidad vital para construir una voz propia de mi existencia, es decir, una enunciación desde mi voz y no desde la voz de otro que habla por mí. El proceso que he construido en este trabajo me ayuda a comprender lo que me inquieta de mi propio contexto, es decir: una mujer bogotana, de clase media, nacida en el seno de una familia católica, la cual convivía alrededor de una figura patriarcal.

Así mismo, esta modalidad de investigación me ha permitido aproximarme a un conocimiento sensible que no he podido develar de otras maneras más que desde el acto creador. El acto de investigar en este proyecto es un manifiesto de mi vida que transita por varios estados, por el extrañamiento, el dolor, el trauma, por lo impensable y por el encadenamiento de mi cuerpo a la sombra de un cuerpo masculino-adulto. Aquí es donde el arte se ha vuelto una especie de luz que registra a través de la fotografía los momentos de libertad en la creación y se convierte en consciencia de mi modo de existir entre la academia, mi experiencia de vida y el impulso creativo.

En cuanto a los modos de investigar en la creación artística he basado este trabajo en la Investigación en Artes, la cual me permite plantear caminos alternos en la investigación académica dominada por el discurso del pensamiento exacto y concreto. Es en esta vía alterna, donde la propia creación, junto con sus procesos particulares son generadores de conocimiento que, entre otras cosas, permiten validar múltiples voces o narrativas de diferente naturaleza que se alejan de las ya conocidas. De esta manera, ponemos el foco de atención en el proceso de creación, donde emergen nuevos sentidos en el desarrollo de la obra, puesto que habitualmente, la creación artística ha estado en manos de un discurso que radicaliza la concepción de la obra de arte, elevándola a objeto estético impoluto, y señalándola de no tener pretensión de convertirse o ser un organismo investigativo cargado de conocimiento. Las obras, que no en todos los casos son objetos, sino también prácticas, pronunciamientos y procesos, tienen relevancia en la investigación

puesto que nos permiten entrar o entablar diálogos con diferentes dimensiones de la existencia. Estos además devienen de una experimentación de quien los crea, siempre en favor de encontrar algo más, de dinamitar lo que lo rodea para encontrar su propia visión del mundo. Por tanto, señalo que este es un proceso investigativo de carácter subjetivo que halla su propio saber a través de mis hallazgos no solo conceptuales, sino afectivos y poéticos. Me refiero entonces a la “insurrección de saberes sometidos, saberes sofocados en sistematizaciones formales o descalificados como no conceptuales” (Laignelet, V, 2014. P 45).

En su haber, la obra de arte aparece como un dispositivo que me arroja nuevos significados y sentidos, que no es en este caso un dispositivo de control, sino de enunciación que no es poderosa por si sola, sino por la potencia discursiva que le otorgamos, también aparece como un acto de resistencia, relacionada con una materialidad que nos regresa al mundo y sus cosas. La creación de obras por demás deriva en hallazgos, que suceden de formas inesperadas y que son importantes para la investigación, que en su momento no creía encontrar en esa suerte de exploración intuitiva. Por otra parte, al verme por momentos perdida, descubrí que estos hallazgos a veces pueden llegar a ser intraducibles y aparecen como una experiencia muy personal que trató de comunicar al resto para comprobar su potencia.

En el caso de esta investigación, se busca visibilizar unas narrativas personales o intimas, pero problematizadas a través de la creación. Así mismo, se involucran en el proceso de creación de obra: elementos de archivo o memorias y otras creaciones que generan espacios de validación y nuevas significaciones, además comprendiendo que los procesos de creación también buscan fomentar la reflexión e interpretación crítica en el espectador-lector. En palabras de Borgdorff (2010) respecto a la investigación – creación: “la producción artística es en sí misma una parte fundamental del proceso de investigación y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación.” (p. 25), a esto agrego que la obra no es solo el resultado sino el proceso para el/la investigador/a.

La investigación creación es vista desde la validación científica como un otro exótico, justo como sucede con la distinción de los cuerpos, ya que el pensamiento se encuentra impregnado en esos cuerpos. Como lo dice Víctor Laignelet “La presencia del otro es una ocasión magnifica para mirarnos y cuestionar lo que somos, y de paso cuestionar los aparatos de captura que empleamos para clasificar y clasificarnos”. Es así, como me propuse a desafiar mediante los procesos creativos, a estos dogmas de pensamiento occidental, con el objetivo de validar un pensamiento propio, a partir de como yo observo el mundo.

Me interesa pensar que la forma en la que cada uno o una investiga, es la forma en que contemplamos nuestras vidas. En palabras de Laignelet: “somos como somos por la constitución y sedimentación de esas formaciones discursivas (de validez científica)⁴⁰; formaciones en apariencia múltiples y diversas, pero en el fondo aglutinadas por fundamentos semejantes”. Por lo que la investigación creación, contrario a la mirada externa de un objeto o fenómeno, propone el encuentro profundo con nuestras preocupaciones y se detiene a admirar la vida en todo su amplio y expandido esplendor.

A su vez, este modo de investigar creando permite realizar una investigación basada en la práctica o en un proceso, en el cual se va reflexionando constantemente, a la vez que se experimenta artísticamente para encontrar resultados no esperados y se busca encarnar las experiencias que consideramos oportunas para el hallazgo de saberes corporales. Asimismo puedo permitirme enunciar otras miradas sobre mi cuerpo en la investigación.

Abrirse a un proceso de investigación creación también requiere desatar por momentos el caos para descubrir la naturaleza de los procesos experimentales y que nos hace poder creer a ciegas (sin tenerlo todo controlado) nuestras propias ideas. En esta modalidad de investigación, nos encontramos también en una constante toma de decisiones respecto a lo que nos enfrenta o lo que presenciamos durante el despliegue creativo. Esto implica que hagamos a un lado la resistencia a lo incomprensible y que, por otra parte, nos dejemos afectar por lo más mínimo para concretar las experiencias sensibles y emocionales que nos acompañaran en el proceso.

Es así como podemos afirmar que estudiamos de forma encarnada, con el cuerpo, estos fenómenos perceptibles a través del pensamiento y las sensaciones, así como también podemos estudiar lo imaginativo y lo ficcional.

Siguiendo estas particularidades, concuerdo con la importancia que tiene para este trabajo el llevar a cabo los procesos de creación como modos de investigar y producir material sensible dispuestos para su interpretación. En este caso se busca experimentar con las diferentes posibilidades de la imagen fotográfica, el dibujo expandido y el texto todo esto comprendido como actos performáticos.

Es importante recordar, que el proceso investigativo no inicia necesariamente con el trabajo de grado ya que este lleva desarrollándose con anterioridad, como lo había mencionado. En este sentido, comprendo mi propio trabajo como un intersticio o un asentamiento en mi proceso sensible y creativo, no como un final. De este modo, no pretendo que concluya aquí, sino que siga recorriendo en forma de nuevo flujos o cuerpos

⁴⁰ El paréntesis es mío.

en expansión, ya que, al hacer parte de un devenir, se busca que la conceptualización y la creación siga y mute de forma constante.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, intentare esbozar una metáfora que se piensa un modo de investigar a través del cuerpo.

Parte II: El rizoma inscrito en mi cuerpo.

Entrada 7 de Octubre 2021:

Muto de forma, abandono mi rostro para dejar brotar el cabello, se hunden mis facciones en la selva capilar y allí aparece un cuerpo inquietante, un devenir cuerpo, algo que se presenta en otras formas, algo que emerge desde el centro de mi cabeza para carcomerse el límite y volverse entrañas, oscuridad a su paso, velo de hebras marrones.

Una parte de mi cuerpo, mi cabello, pende de mi cabeza y a la vez sostiene la inventiva de este trabajo, puesto que sostiene un saber corporal inscrito en cada una de sus hebras.

Antes de adentrarme en esta parte de mi cuerpo, me pregunté cómo desarrollar un modo particular de investigar dentro de la creación, me surgieron muchas dudas sobre cuáles caminos, momentos o procesos eran los adecuados para orientar y esquizoanalizar el propio proceso creativo, pero la verdad es que en las investigaciones desde la creación, he encontrado que cada investigador/a tiene la capacidad para dibujar su camino e ir encontrando en su propio que hacer, en su propia indagación y exploración del proceso, formas peculiares pero rigurosas de investigar. El pensamiento creador como nos diría Laignelet “es el deseo rompiendo y manchando el orden de la representación” (2014. p, 54) y así me siento frente a este proceso investigativo, el deseo de cambiar las cosas me permite apuntar a intentar un cambio de representación y de los modos tradicionales de investigar.

Al observar la peculiar forma de reflexión desestructurada y transversal que realizaba cada vez que me surgía una idea, decidí abordar la investigación desde un pensamiento rizomático, en donde se pueden pensar y presentar relaciones interesantes con mayor variedad, multiplicidad y extrañamientos, es en el rizoma donde construyo un agenciamiento desestructurado que descentra el pensamiento académico predominante o de estructura tradicional. Es en este modo de comprender el mundo donde entramos en estados de confusión, de caos, pero también de descubrimiento de lo que puede este cuerpo que piensa desde la fibra capilar y la piel.

El rizoma al cual acudo como modo de investigar en artes, es un planteamiento estudiado por Gilles Deleuze y Félix Guattari autores posestructuralistas, quienes parten de la botánica, del encuentro con el saber de la naturaleza para analizar la figura de la raicilla rizomática de los bulbos, en los cuales de un centro brotan hacia todas direcciones y sentidos los demás centros y ramas, creando una figura llena de multiplicidades y sin estructura jerárquica, en ella,

viene a injertarse una multiplicidad inmediata y cualesquiera de raíces secundarias que adquieren un gran desarrollo. La realidad natural aparece ahora en el aborto de la raíz principal, pero su unidad sigue subsistiendo como pasado o futuro, o como posible. (Deleuze 1977, p.11).

Como vemos, lo que antes se estudiaba como una raíz inmóvil, como por ejemplo la identidad, ahora se comprende como multiplicidad, con el propósito de generar nuevos agenciamientos vitales y palpitantes que a su vez se multiplican en más voces. En la investigación se usa el rizoma para dar vida a nuevas relaciones e ideas creativas y a su vez se considera que ninguna de las voces que aparecen en el trabajo son más importantes que otras, sino que se intercomunican constantemente para seguir con vida, se sostienen o tienen sentido cuando relacionamos, no solo A con B, sino Z con H o planta con número.

Para comprender como opera este modo de deconstruir lo epistémico y lo metodológico en la investigación-creación, he basado algunos de mis pensamientos en las características que posee un rizoma. Estos son el principio de conexión: “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro”, (...) principio de multiplicidad: la multiplicidad, deja de tener relación con lo uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo.” y (...) principio de ruptura: “frente a los cortes excesivamente significantes que separan las estructuras o atraviesan una. Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras.” (Deleuze, 1977, p.17).

En mis indagaciones y maneras de actuar en la investigación, busco distanciarme de las representaciones dominantes de las imágenes, podríamos en ese caso entender que la academia también es una imagen que en ocasiones refleja las estructuras sociales, por ello busco nuevos caminos en cuanto a los modos de conocer y dando paso al material del inconsciente que es importante para reconocer la problemática de la *niña*, ya que dejar fluir algunas ideas libremente me brinda indicios de acontecimientos o acciones que se pueden cuestionar.

En definitiva, varias son las posibilidades que nos ofrece el pensamiento rizomático para desarrollar un pensamiento crítico frente a las estructuras dominantes. También hallo una relación importante en la forma en la que pretendo presentar el trabajo de grado y la obra en proceso, ya que busco mostrar otra perspectiva del cuerpo y el espacio que también convergen en la problematización de la infancia.

Una de las características más importantes del rizoma, quizá sea la de tener siempre múltiples entradas; en ese sentido, la madriguera es un rizoma animal que a veces presenta una clara distinción entre la línea de fuga como pasillo de desplazamiento, y los estratos de reserva o de hábitat. (Deleuze, 1997, p. 18)

En esa medida, relacioné la problematización del cuerpo con el pensamiento rizomático y observando mi cuerpo me encontré con la parte del cabello, el cual, si se le detalla, tiene bastante similitud con el rizoma. Por sus formas heterogéneas, por sus características de multiplicidad de hebras y su porosidad, sus formas de combinarse con otros cabellos, si se deja sin acomodar, si se le deja hacer lo que le place, es realmente una estructura casi caótica.

La relación entre naturaleza (rizoma botánico) y cuerpo (cabello-rizoma) hace posible que se pueda visualizar un rizoma en el cabello, de hecho, es en el cuerpo, donde se intersecta natura y cultura. El cuerpo actúa como mediador entre estas partes no dicotómicas, sino entrelazadas, trenzadas como lo permite el cabello.

Es así como el cuerpo permite presentar (no representar como un espacio escénico) ideas que han pasado por abstractas pero que en realidad reposan y perviven en el acercamiento del cuerpo al mundo.

A través de la imagen de mi cabello como raicillas, no solo presento un cuerpo lejano de la representación canónica del retrato de la mujer, además pretendo pasar de la imagen de cuerpo a esquema visual y corporal de pensamiento. Me apropio del pensamiento posmoderno en mi propio cuerpo. Propongo dar materialidad a la idea. Incorporación y

encarnación del concepto, en este caso del rizoma. Es una posibilidad de pensamiento estético, que toma una posición epistémica para ponérsela como segunda piel, como capa de significado inscrito en el cuerpo.

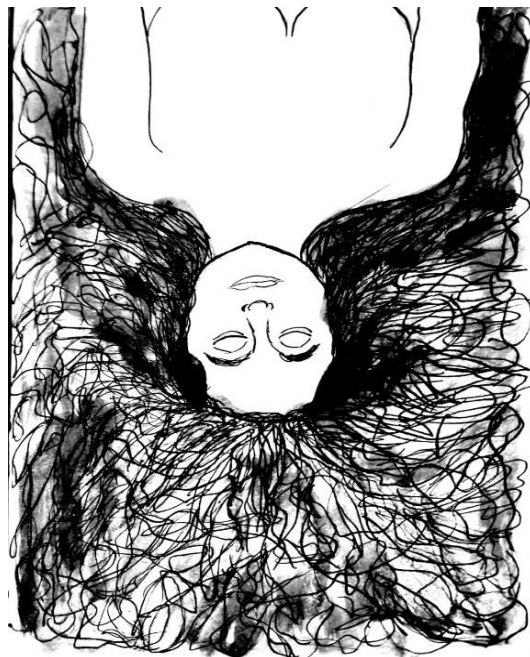


Figura 49. El cuerpo se hace rizoma. Boceto en tinta negra (2021). Elaboración propia.

Este relacionamiento no es fortuito, puesto que el cabello es parte fundamental de la problematización del cuerpo en mi infancia. Volviendo a transitar mis vivencias, recuerdo que en mi niñez no podía tomar muchas decisiones sobre mi cuerpo, tenía sobre mí varias imposiciones y una de ellas era la sentencia de mi padre que me prohibía bajo toda circunstancia cortarme el cabello, nunca me lo corte cuando era **niña**, y yo tenía un anhelo muy profundo, un deseo de cortarlo. Tuve que esperar a ser casi adulta para cortármelo y ahora cada cierto tiempo acogí el ritual de cortarme un pedazo. Para mi cortarme todo el cabello se convirtió en una acción política de rebeldía del cuerpo. Asimismo, siento una profunda libertad que en todo caso se convierte en máquina que produce deseo.

Entre otras razones comienzo a cortarme pedazos del cabello por la sensación tan placentera que encuentro al realizar esta acción, se mueven muchas sensaciones al pasar

el filo por cada hebra castaña. Utilizo el cabello también en mi obra porque comprendo que también en él recae una memoria corporal, que como material para la creación puede generar nuevos sentidos de enunciación política en el territorio de mi padre.

De esta manera, entre corte y corte, también he conectado y reconocido mi cuerpo y ha sido importante ese reconocimiento debido a que podemos asumir desde allí, esa conciencia corporal de las mujeres como forma de pensamiento crítico, que demuestra que el cuerpo es un campo de mutación constante.

En el caso del cabello, no solo cortarlo hace que se transforme, en cada movimiento que hace nuestro cuerpo el cabello inmediatamente cambiará su forma, su posición, sus fibras se desplazan nuevamente y se entrelazan con otras fibras, con las que tal vez haya tenido contacto o tal vez no. Siguiendo con esta idea, de la semejanza de esta parte del cuerpo con el pensamiento deleuziano, significa que, este constantemente se desterritorializa. Si fijáramos la mirada solo en una fibra para seguir su movimiento, nos percataríamos de esto, aun así, si lo intentáramos la perderíamos, así como pierde ella misma su lugar para navegar en el terreno perdido del oleaje capilar.

El cabello nace y recorre (en mi caso un cabello lleno de ondas) su propio rumbo, pero siempre en intersección con múltiples cabellos, allí juega a ser maraña, juega a enredarse y ya no podremos saber cuál fibra pertenece a cuál, la organización de los elementos capilares ya no importa, todas las fibras en conjunto conforman un núcleo de curvas donde ninguna es protagonista, todas hacen parte de la misma maraña y en algún momento la maraña es arrojada, despojada del cuerpo como residuo. Si no se ha enmarañado aun, el cabello crece infinitamente hasta caerse, sino se interviene antes con unas tijeras o el filo de cualquier objeto o si, encuentra su ruptura en sí misma, mientras no suceda esto, el sigue expandiéndose mientras tiene la capacidad de bifurcarse o multiplicarse en más cabellos, cuando se abren las puntas de la hebra.

Es interesante observar en el cabello el rizoma, ya que otro movimiento que realiza es el *traslapar* de los cabellos que están más cerca a la nuca y que gracias a la estructura orgánica del cabello tienen la capacidad de salir a la superficie, y a su vez los cabellos más visibles en la superficie se pueden llegar a perder en la espesura capilar. Pensemos también cuando unos se recoge el cabello con una cinta o moña, este cabello ha modificado su forma y ahora se mantiene en otra forma a partir de un aro circular que hace que el cabello se junte y quede centrado en esa forma circular suspendida, ahora su forma orgánica ha cambiado.

En otro caso, cuando el cabello es mojado y absorbe por fin su humedad, va transcurriendo su tiempo de secado a la vez que se transforma la fibra capilar, sobre todo

si se trata de un cabello ondulado o crespo, no somos las mismas una vez el cabello se ha secado, por su estructura interna, cambia totalmente nuestra imagen.

Entrada 7 de octubre de 2021:

El cabello a diferencia del resto del cuerpo no se resiste al viento,

al agua,

al calor,

al fuego,

al filo,

a la humedad,

simplemente se transforma al mínimo contacto, es un organismo sumamente sensitivo que no tiene miedo de mutar gracias a atravesamiento del mundo.

(A mi cabello, que, a pesar de todo, me ha sostenido tanto como mis pies)



Figura 50. Fotografía digital (2021). Elaboración propia.

Mediación: Un encuentro simbiótico.

¡Juntos cuerpos! Como ritual de “cierre” de este trabajo de grado propongo desarrollar una serie de mediaciones en las que las comunidades de la licenciatura se realice una interacción con el resultado de mi proceso de creación a partir de la muestra expositiva ***Encuentro Simbiótico: Una visita íntima***, que realizaré en las instalaciones de la LAV, sede calle 72 en Bogotá. Del mismo modo, la intención de este espacio de diálogo es situar mi rol de investigadora-docente por medio del ejercicio pedagógico de socialización y reflexión de resultados de la investigación con los asistentes.

Estos encuentros con los espectadores invitan, especialmente a mujeres a reflexionar sobre su experiencia formativa. Por otra parte, si se sienten identificadas con mi historia de vida, podemos comprender que esto nos pasa a muchas, pero podemos accionar desde el arte para subvertir las represiones sistemáticas que se ejercen hacia nuestras cuerpos.

Se abre entonces, el espacio para que se descubra este cuerpo simbiótico, conformado por mi *niña* y yo. En adición, se extiende la invitación para que creen sus propias narrativas autobiográficas, ficcionales o reales, que permitan a mujeres y *niñas*, alzar la voz y sentir que pueden apropiarse de su vida, así como de su cuerpo.

Para comprender como se desarrollarán estos encuentros, le invito a revisar la propuesta completa en el [Anexo. 3](#), sin embargo, sintetizaré la propuesta de mediación en las siguientes páginas:

Objetivo

Los encuentros mediados pretenden ser un espacio de participación abierta con el público, al igual que se busca que sea un espacio seguro para el diálogo sobre las cuerpos y la externalización de la experiencia que se vive a lo largo del recorrido de la obra.

Se proponen 4 espacios de mediación:

Mamá y niña, participantes en la creación de imágenes:

En retribución a la gran ayuda que fue para mí el poder dialogar con ***otra niña***: mi prima Juliana, quiero realizar una socialización de las ideas más importantes de mi proyecto junto a ellas, a través de una actividad de collage que hare con Juliana y su madre, mientras dialogamos sobre lo que es para ellas ser una niña. En la actividad se propone buscar fragmentos de cuerpos, objetos, espacios y textos con los que podamos construir una imagen que no represente un cuerpo en específico sino la diversidad de concepciones de **NIÑA**, que provengan de ellas.

Comunidad general: A la comunidad que a través de su innata curiosidad quiera hacer parte de la mediación abierta, se le invita a participar por medio de un paseo de preguntas que nos ayuden a direccionar la discusión. Entendiendo que la mediación busca aproximar dos instancias en ocasiones alejadas: la de espectador que participa y activa el espacio y la de la persona que crea la obra.

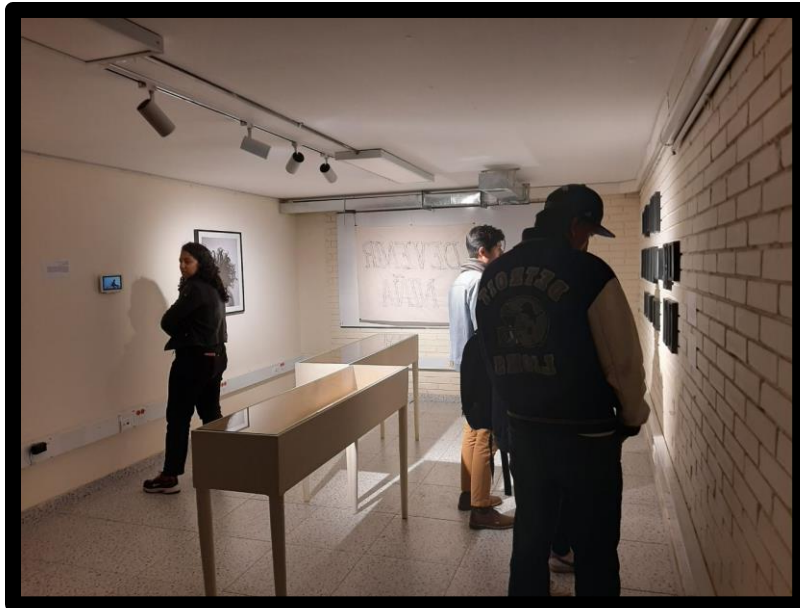
Se espera que haya un ejercicio de interpretación y de cuestionamiento personal evocado desde la exposición. También se busca que en medio del dialogo y la invocación de experiencias, el ejercicio de mediación se vuelva algo significativo para la vida de los docentes en ejercicio y los docentes en formación.

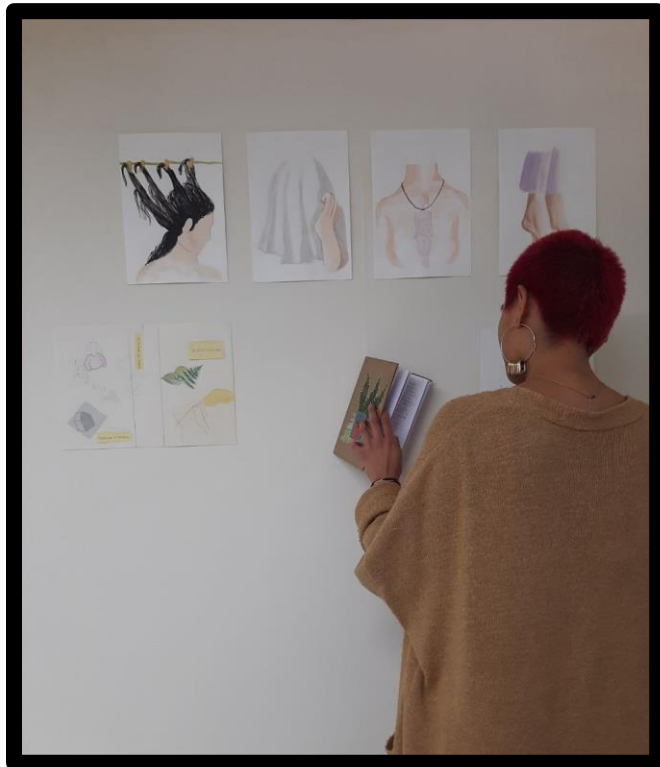
Espacio Cuerpo y Corporalidad: Experimentar con un detonante cualquiera que involucre a los sentidos, al cuerpo, para explorar una memoria sensible. Se trata de un ejercicio corporal y también de escucha de las diferentes miradas de los participantes. Planteo otra pregunta y es ¿Cómo no reconocer mi propia corporalidad afecto mis procesos formativos como pedagoga en artes visuales?

Se busca explorar con los estudiantes el cómo estamos viviendo nuestra performatividad tanto en el proceso de fabricación de la imagen, como en el mismo producto visual. Como aspecto importante es de interés escuchar esas otras opiniones cercanas o que distan de la narrativa que se propone, pero que complementan el universo de la obra.

Registro montaje y mediación.







REVELACIONES

Este proceso visto como una cuerpa que investiga pero que se moviliza a través de la creación, comenzó como un pequeño punto en el plano que fui desgarrando, o como una pequeña voz de un *ser niña*, que poco a poco fui escuchando mientras intentaba detener el tiempo apresurado de lo cotidiano, comprendiendo que en realidad la voz resonaba fuertemente en mi vida. Durante el proceso halle varios momentos de simbiosis con otra cuerpa no física, que me arrojó hallazgos pertinentes para la investigación.

VOLVIENDO A LA CUERPA

La cuerpa como superficie y profundidad donde convergen todas las instancias políticas, poéticas, sexuales, representativas, sociales, de pensamiento, de acción y reflexión, nunca termina o agota su tema de interés, desde las mujeres y sujetas que se diferencian del sujeto heteropatriarcal, asumimos un “deber ser” que se ha legitimado y a su vez controla la cuerpa y la remite a una estructura que la violenta y la hace menos. En esa medida no se nace dueña de su misma cuerpa, se utiliza como lugar de explotación visual, de recreación de la mirada. El cuerpo no se ha logrado constituir como una máquina de deseo, sino como una máquina de trabajo. Solo a través del reconocimiento y en búsqueda de la alteridad de la experiencia vivida se logra sacudir el pensamiento que domina nuestras cuerpas.

Este proyecto de investigación-creación sustancialmente me permitió observar y dialogar con la construcción de cuerpa que me atravesó durante desarrollo de este trabajo de grado, esto consistió en ser más consciente de mi cuerpa femenina, de mis miedos primero al cambio y a los retos físicos y emocionales por lo que iba transitando, también me permití hablar sobre cómo la estaba comprendiendo, para esto fue necesario desaprender y deconstruirme frente a las imposiciones de cuerpo que había adquirido desde *niña* que me interpelan desde un constructo familiar. Revisitar aquellas imágenes de cuerpas de niñxs que alguna vez me habían inquietado y que resultaban un ejercicio de representación y por tanto de reducción por parte de los adultos.

A través de este proceso, construí mi propia voz haciéndola válida y valiosa a través de mi cuerpo, de la sensibilidad que con atención fui captando sobre mis propias experiencias de vida. Esa voz que al principio me negaba en escuchar y que no confiaba en sus palabras, esto sucedía mientras me veía desde la perspectiva masculina-adulta en este caso desde mi padre. Cuando logré desligarme de esa mirada, pude verme y reconocirme a mí misma y reconocer el conocimiento situado, feminista y experiencial que quiero compartir.

Ahora, comparto que disfruté de mi cuerpo, de la exposición frente a la cámara, de performar la cuerpo sin culpa, sin vergüenza, reconociendo cada parte de mí, inquietando a las personas de mi casa, hacerlos cuestionarse que había impactado en nosotras (mi madre y mi hermana) la figura patriarcal que por tantos años nos había oprimido. El placer de explorar con mi cuerpo fue uno de los lugares subversivos que encontré en la investigación.

Junto con la vergüenza, fui quitándome el velo de mujer femenina que cumple con estándares de *niña*, como es el caso de sostener un cabello largo y virgen.

En definitiva, el proyecto no se trata de un todo innovador, pues muchas cosas provenían de mi interior, de esas cosas que estaban ahí, pero que no habían sido expuestas, problematizadas y expresadas a través de la creación.

No sobra decir que una parte sustancial de mi trabajo tiene relación con mi cabello, ese manto poroso con el que fui controlada como *niña*, ahora lo veo como un material sensible, un material para tejer o bordar que he apreciado en mi proceso, pienso que lo más bello del pelo es que guarda memoria en cada hebra. De este modo, considero que una forma a través de la cual me aproxime a la comprensión de la investigación creación fue a través de mi propio cuerpo.

Es cierto que la cuerpo funge como figura transversal en esta investigación, pero más que marcar un eje transversal, afirmo que el cuerpo siempre es yuxtapuesto, dos cuerpos aquí conviven a través de fragmentos, el cuerpo de adulta, yuxtapuesto con el cuerpo de *niña*.

¿QUÉ ES SER NIÑA? DEVENIR NIÑA Y SUBJETIVIDAD

Siguiendo el relato de la niña-mujer, voy tejiendo una narrativa que se despoja de un identidad-ideal de *niña*, para dar paso a la construcción de mi propia subjetividad nómada: transitoria y subversiva. Cuando hablo de nómada, lo hago porque el asunto de la subjetividad es un camino interminable, es una subjetividad que hasta ahora la estoy

reclamando, que la estoy corporizando, que la estoy sintiendo propia, volviéndola consciente y con la que empiezo poco a poco a encaminarme como Alix.

Aquí es cuando vuelvo a la *niña*. Ser *niña* significa en principio cumplir con un periodo de edad, de cambio del cuerpo y pensamiento que aún está desarrollando una madurez, sin embargo, mi abordaje sobre la *niña* es vista como la figura que originó la resistencia, la agencia y la emancipación de mi pensamiento como mujer que se deconstruye de la mirada masculina. A la *niña* no la he comprendido simplemente como mi *niña* interior, es una cuestión de devenir en otras cuerpos para intentar sanar heridas, apropiándome de mi problemática y transformándola en creación artística. Para este caso, describo cómo la palabra *niña* que al principio tenía un aspecto peyorativo para mí, por ser una forma de sometimiento patriarcal, se convirtió en una figura poética, ficcional y de posibilidad de alteridad que me permite reconocer con amplia visibilidad el régimen de cuerpo al que como mujeres estamos condicionadas.

La *niña* también me permitió el diálogo afectivo, amoroso, cálido, de fuerza feminista que sublima el poder de un padre machista que reduce a nada a una mujer adulta, que antes dependía de él, en sentido emocional, económico, político, cultural.

Aunque el proceso es de largo aliento, a través de este trabajo que se remite a mi realidad, entiendo que antes dependía de un patriarca, del cual dependía económicamente y aunque tenía cierta estabilidad económica, no era libre, desde *niña* fui silenciada por él, me hacía menos, se sentía con el poder de pasar por encima de mis decisiones, porque sabía que volvería con él para subsistir y pagar mis estudios, cuando por fin abrí mis ojos, y supe que con todas estas reflexiones tenía que hacer algo al respecto con mi vida, lo abandoné, sin culpas esta vez porque no me merecía sus malos tratos. Tenía que abandonar al opresor y agenciar mi validez como *niña*-mujer. Gracias este proceso de investigación y creación y la capacidad de reflexión, tuve la valentía y el poder de enunciarme y emanciparme de ese poder, demostrando al poder adquisitivo del patriarcado que podía vivir por mí misma. Ahora mi camino está en dar pasos hacia la *niña* que se expone y lucha, que espera aproximarse más y más a *ser una niña ahora mujer sin... miedo*, no solo para hacer un continuo trabajo introspectivo, sino para llevar a otras *niñas* este proceso a modo de carta dedicatoria y de propuesta de creación que les permita pensar una agencia de autonomía corporal. De allí que la reivindicación también suponga cambiar esas concepciones “inamovibles” de vivir como *niñas*, solapadas por el control sistemático de nuestras cuerpos.

Por otra parte, encuentro relevante haber llegado a la comprensión sobre la infantilización de la mujer, pues este fenómeno nos ha obstruido la autoridad sobre la toma de nuestras propias decisiones. En mi caso, como lo hice evidente en el trabajo de grado, no se trataba necesariamente de una hipersexualización, sin embargo, el revés, el otro extremo del problema de la sexualización infantil es la infantilización de los adultos, que es igualmente nocivo para las personas. En mi experiencia como mujer se hace evidente cuando el padre ejerce represiones aun siendo mayor de edad, manipulando y ejerciendo autoridad sobre lo que yo deseo ser. Es por ello por lo que recorro a la creación visual y la acción performática, para gozar y tener el placer de enunciarme y de hacer visible lo que pienso y lo que siento sin sentir ese miedo de incomodar a otros. En ese sentido, encontré mi lugar en la modalidad de investigación creación en la cual descubrí los siguientes pensamientos.

INVESTIGACIÓN CREACIÓN EN LAS ARTES.

Este proceso con la niña lo fui transitando por caminos muy variados pero valiosos para la investigación. Fui de un lenguaje a otro lenguaje, de un lugar a otro, de un tiempo a otro, de un cuerpo a otro cuerpo, en búsqueda permanente de esa voz. La creación de encuentros con la *niña* que derivaron en piezas y prácticas, me ayudaron a visibilizar esa voz de *niña* que hace un llamado a mi adulta para tener la valentía de enunciarse.

La investigación creación la fui habitando como un camino de extravíos, de complicidades, de validación de asuntos que dentro de la investigación académica-positivista no tienen cabida. Aquí hablo desde mi emocionalidad, desde mi experiencia personal, desde mi propio contexto narrativo y sin narrativa, incluso desde la ficción o fabulación, pues en ocasiones he recurrido a la alteridad, al devenir de los cuerpos que cambian. La investigación en sí misma es creación de posibilidades que se aproximan mejor a lo que se está buscando, pero debemos saber que, aunque vayamos con el objetivo de buscar, no necesariamente encontraremos esas certezas que tanto anhelamos, tal vez hallemos, otros asuntos y elementos imprevistos, pero que, de igual manera llenan de riqueza y conocimiento sensible a la investigación.

La investigación también la fui organizando orgánicamente como un gran rizoma el cual funciona para generar otras preguntas y encontrar otro tipo de respuestas, también nos permite señalar la interacción entre los elementos del trabajo y las disciplinas mixtas utilizadas. También tiene como propósito mover la linealidad tradicional en la investigación hacia la integración de saberes y experiencias de la cuerpo que investiga.

LA OBRA, LOS PROCESOS Y LAS PRÁCTICAS COMO OBJETOS DE PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO.

Es fundamental para este trabajo de grado comprender que la creación, así como la investigación, que para mí se han vuelto indivisibles, constituye un alto grado de conocimiento sensible, que atiende a las propias necesidades situadas del sujeto, más que a unos conocimientos propiamente académicos, los cuales nos han hecho creer que son los únicos válidos frente a la investigación.

Pienso que cualquier práctica o proceso creativo es fundamental para las mujeres que quieren validar sus miedos y esperanzas, que quieren reconocerse en su vulnerabilidad, pero también en sus deseos profundos. Para enunciar y denunciar esas historias invisibles que el sistema dominado por hombres ha suprimido, para lograr imponerse. En especial es un gran aliado a la hora de abrirse paso en la construcción de una propia subjetividad política. La obra de arte por su parte es el resultado de un proceso amplio de búsquedas de una voz creadora, que transforma la materia, en este caso, transforma mi propia cuerpo.

La creación por su parte al ser un campo de distintos lenguajes que sobrepasa el textual, sabemos que tienen un propósito y en encontrar la mejor forma de contar una historia propia y se resisten a una lectura que reduce el conocimiento sensible a saberes anecdóticos.

Aunque poco a poco se está explorando la investigación-creación, como proceso valioso de abordaje de conocimientos situados, no podemos dejar de lado que la epistemología en la academia está ligada a estructuras de poder que legitima unos saberes sobre otros.

En esta investigación se busca que nada sobrepase o jerarquice unos conocimientos sobre otros. Al principio tenía tan arraigada la lógica académica que se abandera de su capital cultural, que me costó entender que mi propia voz era tan válida dentro de la investigación, como la voz de aquellos grandes autores occidentales a los que en determinado momento acudí.

En el proceso de creación de obra, me permití sentirme más cercana a una experiencia sensible que pasara por mi cuerpo, que atiende a instancias más allá de las racionales. El documento *El arte como productor de conocimiento de la Javier Gil y Victor Laignelet* ha reflexionado sobre el encuentro del arte en la academia a través de la investigación y describe con agudeza este fenómeno:

Semejante consideración de las artes como generadoras de un saber otro, de un conocimiento otro, procede de los propios desarrollos de las prácticas artísticas cada vez

más tendientes a dimensionar los planos cognitivos del arte. Tampoco se pueden dejar de lado algunos nuevos planteamientos en la investigación los cuales entran en un diálogo más intenso con los procedimientos y modos de operar del arte, de esta manera se empiezan advertir insuficiencias de ciertas premisas metodológicas de corte científico y la validez de lo artístico como recurso cognitivo. (2013, p.12)

Aunque estas discusiones se incrementan en la vida académica, aun las personas que queremos investigar en las artes y sus múltiples modos de plantearse y ejecutarse, estamos en la tarea de contribuir al fortalecimiento de un corpus investigativo que visibilice nuestras propias indagaciones y sea socializada en el mundo académico, enlazándose con distintos saberes.

Entre esos procesos artísticos, un posible producto es una obra o una práctica artística, estas comprenden un valor inmanente, puesto que a través de los procedimientos, las técnicas, los materiales, los tiempos reflexivos y las implicaciones pedagógicas que nos deja la obra, nos muestra que la obra que atraviesa nuestra experiencia es una amalgama de conocimientos varios aunados para crear algo que construimos en nuestro pensamiento pero que debe ser expresado en lo material como una necesidad de explorar y jugar con las ideas. También existe una necesidad de que los resultados de las obras hallen en el espacio, una irrupción de lo que está dado por hecho. Por esto es importante atender con atención al llamado de las y los artistas que hallan en su propia vida una extensión de los fenómenos sociales, que abordado desde el arte busca inquietar a los cuerpos alienados por el poder de un patriarca.

MI CUERPA, UN ENCUENTRO PEDAGÓGICO

El encuentro con lo pedagógico lo comprendo desde el proceso de autorreflexión que he ido transitando a lo largo de este trabajo de grado. Con esto quiero decir que, gracias a esta investigación me he aproximado a una consciencia corporal que implica reconocer las violencias simbólicas a las que podemos estar sometidos, al ir cuestionando lo que observamos en nuestra cotidianidad y el poder detenernos un momento para preguntarnos por qué hacemos lo que hacemos.

Uno de los propósitos de esta investigación creación, nace como dedicatoria a las *niñas* quienes merecen tener el derecho a poseer un cuerpo, es por esto por lo que quiero llevar mis ideas y procesos de creación a otros escenarios de educación. Con este objetivo, propuse un taller que pueda desarrollar junto a *otras niñas*. Esta propuesta se encuentra en el [Anexo 3](#).

Además, encuentro el ejercicio pedagógico, al relatar mi experiencia personal, pues, de esta manera espero que algunas mujeres al leerme puedan identificarse y se permitan el espacio de construir su propio relato, desde una voz propia, libre de violencias.

Por su parte, los procesos de creación y exploración también involucran una formación pedagógica, ya que surgieron como estrategia para romper el automatismo del cuerpo. Son estas experiencias las que me ayudaron a resolver esos deseos de buscar una experiencia distinta de cuerpo, la cual propone subvertir los modos normativos de performar, que emplean el cuerpo para la productividad capitalista, lo que se ha convertido en un síntoma enfermizo que afecta a niños, niñas y adolescentes en la educación de las instituciones formales.

De igual manera, considero, desde mi figura de docente investigadora y creadora, en formación, que las exploraciones que fueron surgiendo en la investigación creación tienen pertinencia en el campo de la educación artística visual, pensando el campo de estudio como un entramado de conocimientos y posibilidades para problematizar las diferentes comprensiones sobre el cuerpo, que se pueden generar desde las artes, ya que el cuerpo, al ser lugar de representación, también se vuelve imagen visual. A su vez puedo decir que, a través de este trabajo de grado he percibido a los procesos de investigación en artes como una vía de conocimiento sensible, cognitivo y crítico, en los cuales me he involucrado desde mi experiencia situada.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcázar, J. (2014). *Performance, un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. Ciudad de México: Editorial Siglo Veintiuno.
- Barranquero, A., Aparicio, J., González, A. y Gómez, C. (2008). *La dominación "adulocrática" en el discurso de los medios*. Investigar la comunicación. Simposio llevado a cabo en el I Congreso Internacional Fundacional AE-IC, Santiago de Compostela, España.
- Binetti, J. (2018). *El devenir-mujer de todo devenir. Una lectura mater-realista de "Mil mesetas"*. Revista de Filosofía, 43(2), 283-294. <https://doi.org/10.5209/RESF.62031>
- Borgdorff, H. (2010). *El debate sobre la investigación en las artes*. Cairon: revista de ciencias de la danza, ISSN 1135-9137.
- Bornay, E. (1995). *Las Hijas de Lilith*. Madrid, España: Editorial Cátedra.
- Bourgeois, L. (2000). *Destrucción del padre/reconstrucción del padre: escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Ed: Paidós.
- Bright, S. (2005) *Fotografía Hoy*. España: Nerea. Recuperado de: <https://www.scribd.com/doc/313489526/Bright-Susan-Fotografia-Hoy-pdf>
- Butler, J. (1990) *El género en disputa*. Recuperado de: http://www.multimedia.pueg.unam.mx/lecturas_formacion/sexualidades/modulo_5/sesion_1/basica/Judith_Butler_Genero_en_disputa.pdf
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Barcelona, España: Editorial Paidós.

- Calmels, D. (2019) *Infancias del cuerpo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Puerto Creativo.
- Deleuze, G. (1987). *¿Qué es el acto de creación?* Uruguay: Universidad de la República de Uruguay. ISSN 1688-6151
- Deleuze, G. (1977). *Rizoma. Introducción*. Valencia, España: Pretextos. Recuperado de: http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=25
- Deleuze & Guattari. (2002) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Editorial Pretextos.
- Delgado, T, Ballesteros, M y Salcedo, J. (2015). *La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento*. Recuperado de: <https://repository.upb.edu.co/bitstream/handle/20.500.11912/7463/La%20investigaci%C3%B3n-creaci%C3%B3n%20como.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Dolto, F. (1984). *La imagen inconsciente del cuerpo*. Barcelona, España: Paidós.
- Federici, S. (2020). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid, España: Traficantes de Sueños.
- Fielbaum, A. (2012). *La filosofía de la infancia de Walter Benjamin*. Revista de Filosofía. Universidad de Chile.
- Freud, S. (1931). *Sobre la sexualidad femenina*. Sigmund Freud Obras completas. Recuperado de: <https://www.bibliopsi.org/docs/freud/21%20-%20Tomo%20XXI.pdf>
- Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social*. Recuperado de: <https://fotografiacreativa1.files.wordpress.com/2012/02/60725792-gisele-freund-la-fotografia-como-documento-social-1974.pdf>
- García, M. (2011). *Francesca Woodman y los lenguajes del cuerpo*. Recuperado de: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/33383>
- Gil, J & Laignelet, V. (2014) *Las artes y las políticas del conocimiento: tensiones y distensiones*. En investigación creación, pedagogía y políticas del conocimiento. Universidad Jorge Tadeo Lozano.

- Hernández, A. R (2017) *Instrucciones para (enseñar) aprender a tener un cuerpo. Arte y pedagogía*. Ensayos sobre una lectura interdisciplinar de las artes visuales. Editorial Universidad Pedagógica Nacional. ISBN 978- 958-5416-28-4
- Hooks, B., Britzman, D. y Flores, V. *Pedagogías Transgresoras. Afectos, pedagogías, infancias y heteronormatividad. Reflexiones sobre el daño*. (2002). Córdoba, Argentina: Editorial Bocavulvaria.
- Lopez, M. (sf). *El feminismo de la diferencia: un compromiso con la vida y para la vida*. Revista: En otras palabras... Recuperado de: https://issuu.com/revistaenotraspalabras/docs/eop_17_contenido
- Larratt-Smith, P. (2013). *Louise Bougeois, Petit Maman*. Museo del Palacio de Bellas Artes de México.
- Muñoz, A y González, M. (2014). La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(1), 39-54. https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n1.40581
- Pabon, C. (2010). *Construcciones de cuerpos*. Recuperado de: <https://www.scribd.com/doc/45332816/Pabon-Consuelo-Construcciones-de-Cuerpos#scribd>
- Paredes, E (sf) *Dinámica del devenir de la subjetividad femenina feminista*. Recuperado de: <https://1library.co/title/dinamica-del-devenir-de-la-subjetividad-femenina-feminista>
- Pultz, J. (1995). *La fotografía y el cuerpo*. Tres Cantos, España: Akal, Arte en contexto.
- Sánchez, M. (2018). *Huella indeleble: Metáfora de aquello que se resiste a desaparecer*. (tesis de pregrado) Universidad del Valle, Cali, Colombia.
- Vaskes, I. (2011). *La axiomática estética: esquizoanálisis y rizoma*. *Praxis Filosófica*, (27), 245–267. <https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i27.3331>
- Vignale, P. (2009). *Infancia y experiencia en Walter Benjamín: Jugar a ser otro*. *Childhood & Philosophy*, 5(9),77-101. ISSN: 2525-5061.

Listado de Figuras

- Figura 1. Fotograma de la película París, Texas. Wim Wenders (1984) Fuente: <http://correspondenciascine.com/2018/09/devenir-nino-la-mirada-infantil-en-el-cine-de-wim-wenders/>
- Figura 2: Fases de creación. (2021) Ilustración. Elaboración propia.
- Figura 3. The living room. Sarah Jones (2003). Fuente: <https://www.scribd.com/doc/313489526/Bright-Susan-Fotografia-Hoy-pdf>
- Figura 4. Immediate Family. Sally Mann. (1988). Fuente: <https://www.cartierbressonnoesunreloj.com/at-twelve-el-magnifico-libro-de-sally-mann-que-precedio-al-famoso-immediate-family/>
- Figura 5. Procesos de creación surgidos en el semillero de fotografía Bulb Art. Recolección de diarios, collages, dibujos y listas. (2018-2019) Elaboración propia.
- Figura 6. Personal History of a Child at Dr. Barnardo's Home (1874-1883) Thomas Barnes. Fuente: <https://www.scribd.com/document/403239984/La-fotografia-y-el-cuerpo-John-Pultz-pdf>
- Figura 7. Madres Ocultas (1920) Colección - Alvaro de Castro. Fuente: <https://es-la.facebook.com/infoarchivos/posts/1183884475129488/>
- Figura 8. Beatrice Hatch (1873) Charles L. Dougson (Lewis Carrol). Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hatch,_Beatrice_\(Lewis_Carroll,_30.07.1873\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hatch,_Beatrice_(Lewis_Carroll,_30.07.1873).jpg)
- Figura 9. Joven reflejada en el espejo (1863). Lady Hawarden. Fuente: <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Hawarden-clementina-maude-1862-3-mirror.jpg>
- Figura 10. Destrucción del padre. Louise Bourgeois (1974). Fuente: <https://fundaciotapies.org/es/exposicio/louise-bourgeois/>
- Figura 11. The Young Girl. Louise Bourgeois (2013). Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/105033>
- Figura 12. The feeding. Louise Bourgeois. (2008). Fuente: https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/object/object_objid-150637.html

- Figura 13. Hors de Jeu. Annette Messenger (1990). Fuente: <https://catalogue.bpi.fr/en/document/ark:/34201/nptfl0000757318>
- Figura 14. Mis deseos bajo redes. Annette Messenger (1990). Fuente: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1999003-fol_es-001-annette-messenger.pdf
- Figura 15. Protection. Annette Messenger (1990). Fuente: <https://museoamparo.com/exposiciones/pieza/2524/proteccion>
- Figura 16. Compilación de obras de Luz Lizarazo. Museo de Arte Moderno de Bogotá (2021). Fuente: <https://www.luzangelalizarazo.com/soylasninas.html>
- Figura 17. Compilación obras de Johanna Calle: Nombre propio y Progenie. (1997) Fuente: <https://www.behance.net/gallery/113109769/ANALISIS-VIAJES-CCJEG-Johanna-Calle>
- Figura 18. Autorretrato. Francesca Woodman (sf). Fuente: <https://fotogasteiz.com/francesca-woodman-madrid/>
- Figura 19. Autorretrato. Francesca Woodman (sf). Fuente: <https://fotogasteiz.com/francesca-woodman-madrid/>
- Figura 20. Niña cargando a una niña. (2021) Dibujo a grafito. Autoría propia.
- Figura 21. Dibujos a partir del álbum. (2021) Dibujo a grafito. Autoría propia.
- Figura 22. Dibujos a partir del álbum. (2021) Dibujo a grafito. Autoría propia.
- Figura 23. Bautismo. Autoría propia. 2021
- Figura 24. Fotografía de archivo. (sf) Anónimo.
- Figura 25. Serie de dibujos Álbum. 2021. Elaboración propia
- Figura 26. Fotografía de Archivo. Cumpleaños. (sf)Anónimo
- Figura 27. cajas de luz, 2022. Elaboración propia.
- Figura 28. cajas de luz, 2022. Elaboración propia.
- Figura 29. Exposición El caso. Christian Boltanski. (1988). Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/christian-boltanski-caso>
- Figura 30. Fotografías hechas con Juliana. (2019)
- Figura 31 y 32. Fotografías hechas con Juliana. (2019).
- Figura 33. Frames tomados del video performance Corte de pelo (2022). Elaboración propia.
- Figura 34. Cuerpo velludo de Maria Magdalena. (sf) Fuente: <https://twitter.com/i/events/1070137962057228288>

- Figura 35. Performance con objeto-cuerpo. (2022) Elaboración propia.
- Figura 36. Performance con objeto-cuerpo. (2022) Elaboración propia.
- Figura 37. Fotografía de objeto escultórico, objeto-cuerpo (2022) Elaboración propia.
- Figura 38. Recorrido desde mi casa a la montaña de la Calera. (2022) Maps, Google Inc.
- Figura 39. Performance con objeto-cuerpo. (2022) Elaboración propia.
- Figura 40. Performance con objeto-cuerpo. (2022) Elaboración propia.
- Figura 41. Cuerpo simbiótico. (2022) Elaboración propia.
- Figura 42 y 43. Procesos de Bordado Devenir niña (2022) Elaboración propia.
- Figura 44. Procesos de Bordado Devenir niña (2022) Elaboración propia.
- Figura 45. Procesos de Bordado Devenir niña (2022) Elaboración propia.
- Figura 46. Procesos de Bordado Devenir niña (2022) Elaboración propia.
- Figura 47. Proceso de Bordado: Objetos materiales usados. Cabello, aguja, tijeras, tambor y tela (2022). Elaboración propia.
- Figura 48. TEXTO INSTALATIVO-BORDADO DEVENIR NIÑA (2022) Elaboración propia.
- Figura 49. El cuerpo se hace rizoma. (2021). Boceto en tinta negra Elaboración propia.
- Figura 50. Fotografía digital (2021). Elaboración propia.
- Figura 51. Plano de montaje: Sala de tutorías LAV, II planta (2022). Elaboración propia.
- Figura 52. Cartografía rizomática virtual (2022). Elaboración propia.

ANEXOS

Anexo 1. Planos de instalación de la obra en el espacio.

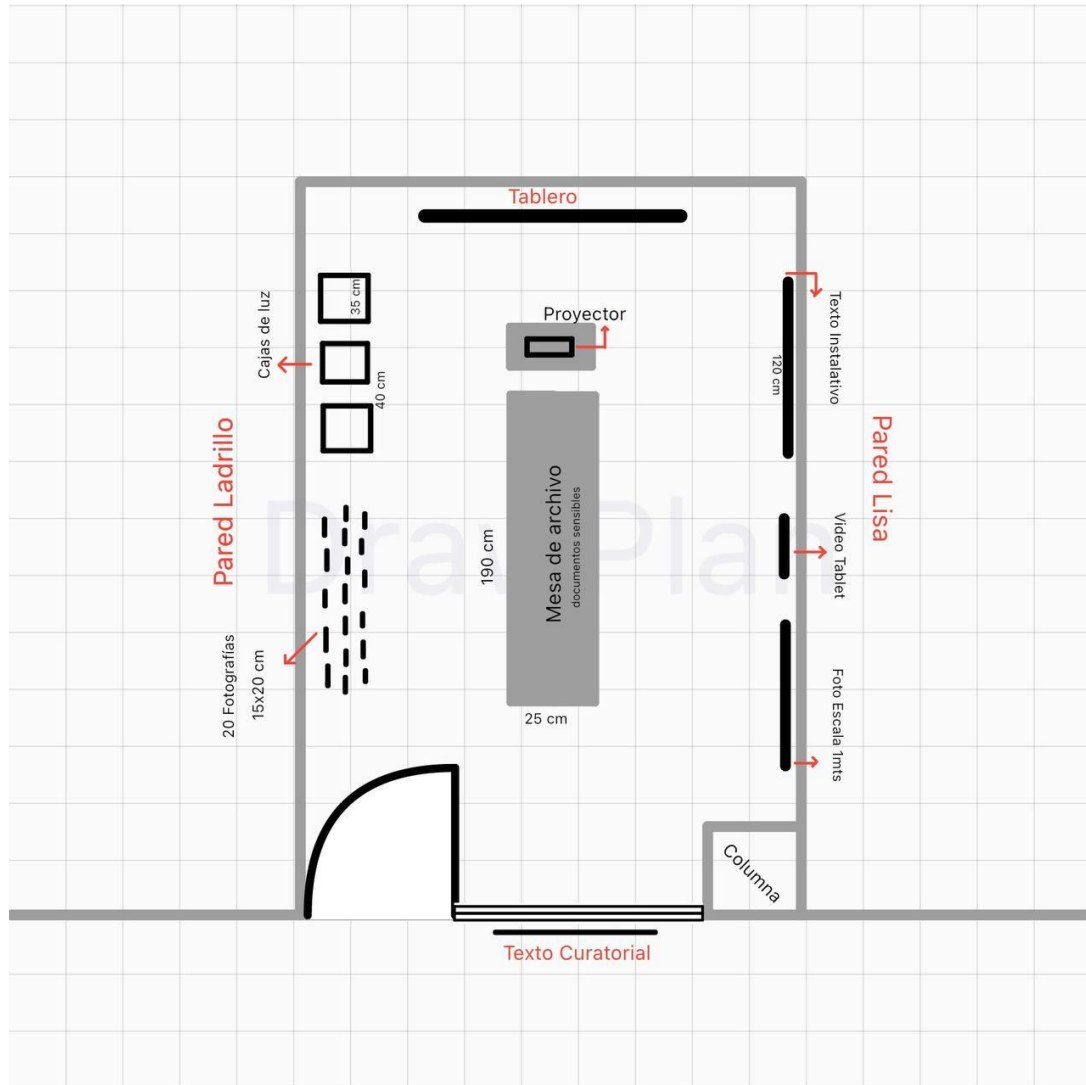


Figura 51. Plano de montaje: Sala de tutorías LAV, II planta (2022). Elaboración propia.

Anexo 3. Repositorio en drive:

En esta carpeta de drive encontrara algunos archivos que son complemento de la investigación como lo son:

- La planeación de las mediaciones.
- Propuesta de taller que se envió a una fundación cultural para las niñas: Niñas sin miedo, que trabaja en Bogotá, Colombia.
- Carta de consentimiento informado sobre el uso de imágenes.

Link del drive: https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1XVCGl2vxpAorMehu4_iR-rTVlw9HjVX