

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



Poéticas domésticas y otras manualidades

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Arte
con Mención en Escultura que presenta:

Marily Maura Ponte Guzman

Asesore(s):

Veronica Natalie Crousse de Vallongue Rastelli

Ursula María Cogorno Buendía

Lima, 2023

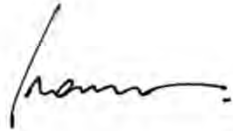

Informe de Similitud

Nosotras, Veronica Natalie Crousse de Vallongue Rastelli y Ursula María Cogorno Buendía, docentes de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesoras de la tesis titulada: Poéticas domésticas y otras manualidades, de la autora: Marilu Maura Ponte Guzman

dejamos constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **11%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **05/07/2023**.
- Hemos revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierten indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

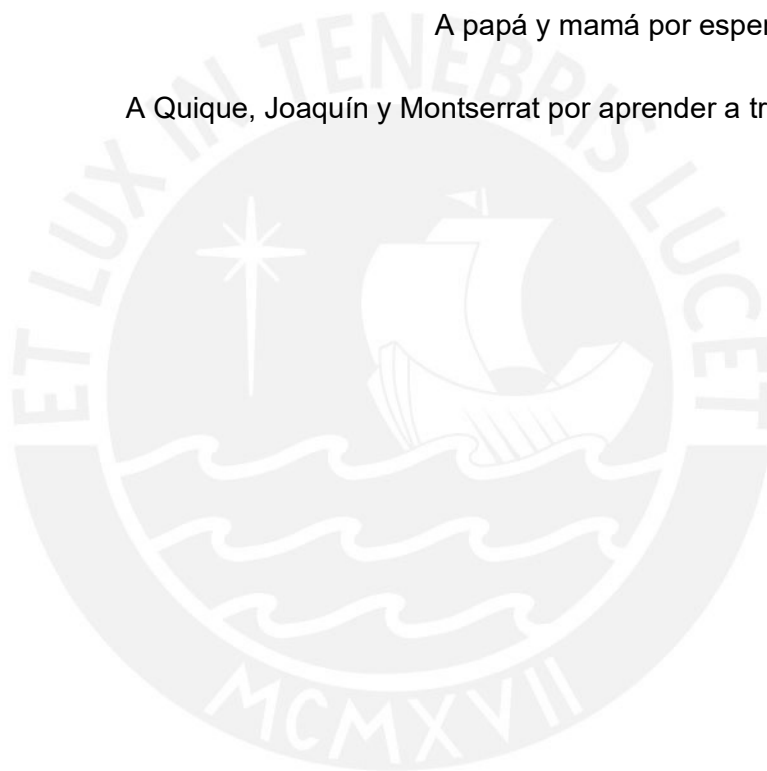
Lugar y fecha: Lima, Perú - 05/07/2023

Apellidos y nombres de asesora 1: <u>Crousse de Vallongue Rastelli, Veronica Natalie</u>	
DNI: 07255232	Firma 
ORCID: 0000-0002-8519-7927	
Apellidos y nombres de asesora 2: <u>Cogorno Buendía, Ursula María</u>	
DNI: 46832982	Firma 
ORCID: 0000-0001-9340-7288	

A las manos que tejen las cuerdas y sostienen mis nudos

A papá y mamá por esperarme, siempre

A Quique, Joaquín y Montserrat por aprender a trenzar conmigo



AGRADECIMIENTOS

Gracias a mis asesoras Veronica Crousse y Ursula Cogorno por acompañar esta búsqueda e iluminar con paciencia y sabiduría sus rincones.



RESUMEN

Este documento de tesis parte de tres preocupaciones: la construcción de una nueva subjetividad femenina, ajena al modelo patriarcal de la abnegación y el sacrificio; la distribución de las labores de cuidado, y la valoración de las técnicas domésticas. El proyecto artístico *Poéticas domésticas y otras manualidades* se sitúa en ese contexto y utiliza la resignificación de elementos domésticos y de la práctica textil para abrir el diálogo y la reflexión sobre el cuidado, el uso del tiempo, la preservación de la memoria y la valoración de técnicas asociadas a los valores tradicionales de lo femenino y lo artesanal. Para ello, hace uso de la intuición y la reflexión, el dibujo, la escritura creativa, la exploración y experimentación con objetos cotidianos, el estudio de fuentes primarias y secundarias, la escultura y el video. Se plantea identificar las dimensiones simbólicas y poéticas incluidas en las rutinas cotidianas, explorar las posibilidades plásticas de los espacios del hogar y encontrar nuevos significados de lo femenino. El proyecto artístico propone un acercamiento a la sensibilidad y sensorialidad que se ocultan en los objetos, en los ritos cotidianos y los espacios del hogar. Motiva una reflexión sobre el intercambio afectivo que define nuestra posición en la cadena del cuidado y que nos ubica como personas que cuidan o receptores de cuidados. Y, extiende una invitación a despertar la memoria a través de aromas y texturas y a percibir el tiempo como un espacio de ensoñación que nos reconecta con el imaginario poético.

Palabras clave: investigación-creación, arte doméstico, arte textil, escultura, estética del cuidado

ABSTRACT

This thesis focuses on three topics: the building of a new feminine subjectivity outside the patriarchal model of abnegation and sacrifice; the distribution of care work; and the value of domestic techniques. The *Domestic Poetics and Other Crafts* art project centers in this context; and explores the new meaning of domestic elements and textile practice to open a dialogue and reflection on the care, use of time, preservation of memories, and appreciation of techniques associated with traditional values of femininity and craftsmanship. It involves intuition and reflection, drawing, creative writing, exploration, and experimentation with everyday objects, the study of primary and secondary sources, sculpture, and video. The intention is to identify the symbolic and poetic dimensions of daily routines, exploring the home's plastic possibilities to find new meanings of the feminine. The artistic project proposes an approach to the sensibility and sensory information hidden in objects, daily rituals, and home spaces. It proposes a reflection on the affective exchange that defines our position in the chain of care and places us women as caregivers or care receivers. This project invites us to recall memories through aromas and textures, and to perceive time as a space of reverie that reconnects us with the poetic imaginary.

Key Words: Research-Creation, Domestic Art, Textile Art, Sculpture, Aesthetic Care

Índice de contenido

Introducción	13
Capítulo 1. Problemática de los Cuidados: Contextualización y Reflexiones Personales	16
1.1. Contextualización de los Cuidados	17
1.2. La Carrera Desigual: Equilibrando los Cuidados con el Trabajo.....	20
1.3. La Importancia del Uso del Tiempo de las Mujeres.....	25
Capítulo 2. La Resignificación de lo Cotidiano: Estéticas Domésticas y de los Cuidados en la Práctica Artística Contemporánea	33
2.1. La Resignificación de lo Doméstico en el Arte a Finales del Siglo XX..	35
2.2. Producción Artística sobre lo Doméstico en el Norte Global: Estados Unidos en las Décadas de los Setenta y Ochenta.....	39
2.3. Producción Artística Peruana sobre la Estética de lo Doméstico y los Cuidados	48
2.3.1. <i>Estéticas de lo Doméstico y los Cuidados. Obras Seleccionadas de Susana Torres, Rustha Pozzi-Escot, Natalia Iguíñiz, y Eliana Otta</i>	57
2.3.2. <i>Las Poéticas del Tejido. Obras Seleccionadas de Sandra Gamarra, Liliana Ávalos, Juan Pacheco y Eduardo Llanos</i>	63
2.4. Los Quipus Prehispánicos. Antecedentes de las Prácticas Textiles Contemporáneas	71
Capítulo 3. Proyecto Artístico Poéticas Domésticas y otras Manualidades.....	75
3.1. Definición Conceptual.....	77
3.2. Las Poéticas Domésticas	78
3.3. Metodología Artística. Exploraciones en el espacio doméstico y en la práctica textil	82
3.3.1. <i>Exploraciones con Materiales de Limpieza</i>	83
3.3.2. <i>Experimentaciones con el Textil</i>	91
a) Tejidos.....	91
b) Coser y Reparar.....	97
c) Estudio con Cuerdas y Nudos	98

3.4. Piezas del Proyecto Artístico Poéticas Domésticas y otras Manualidades	104
3.4.1. <i>Instrucciones de Cuidado</i>	104
3.4.2. <i>Sobre el Tiempo</i>	108
3.4.3. <i>Ajuar</i>	111
3.4.4. <i>En Todas Partes</i>	114
3.4.5. <i>Filtración</i>	116
3.4.6. <i>Quipu Laboral</i>	119
3.5. Montaje.....	123
3.5.1. <i>Análisis y Descripción del Espacio</i>	124
3.5.2. <i>Estrategia del Montaje</i>	125
Conclusiones	131
Recomendaciones.....	136
Referencias.....	139
Anexo 1. Fichas Técnicas	147
Anexo 2. Consentimiento Informado de la Entrevista a Susana Torres	153
Anexo 3. Entrevista a Susana Torres sobre la Instalación Mi Cuerpo Cuelga Allí	154
Anexo 4. Consentimiento Informado de la Entrevista a Rustha Pozzi-Escot	157
Anexo 5. Entrevista a Rustha Pozzi-Escot sobre la Escultura El Juego.....	158

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Perú: Distribución de la Carga Global del Trabajo, 2010.....	27
Figura 2 Perú: Promedio de horas semanales destinados al trabajo doméstico no remunerado y al trabajo remunerado por sexo, 2010	28
Figura 3 Perú: promedio de horas semanales que la población de 12 años a más dedica a actividades de tiempo libre, según sexo.....	30
Figura 4 Young Mother Sewing. Pintura de Mary Cassatt, 1900	36
Figura 5 Le déjeuner en fourrure. Escultura de Meret Oppenheim, 1936.....	37
Figura 6 Nurturant Kitchen. Instalación de Susan Frazier, Vicki Hodgetts y Robin Weltsch, 1972.....	38
Figura 7 Washing/Tracks/Maintenance: Outside. Performance de Mierle Laderman Ukeles, 1973	41
Figura 8 Ceremonial Arch Honoring Service Workers IV. Escultura de Mierle Laderman Ukeles, 2017	42
Figura 9 Semiotics of the Kitchen. Performance de Martha Rosler, 1975	43
Figura 10 Semiotics of the Kitchen. An audition. Performance de Martha Rosler, 2011	44
Figura 11 The Good Mother. Escultura de Louise Bourgeois, 2003	45
Figura 12 The Woven Child. Escultura de Louise Bourgeois, 2002.....	45
Figura 13 Quipu Bomb. The Story of The Treads (Athens). Escultura de Cecilia Vicuña, 2017.....	47
Figura 14 Quipu perfil profesional. Instalación de Teresa Burga, 1980-1981.....	49
Figura 15 Barrigas. Escultura de Johanna Hamann, 1979-1983	50
Figura 16 Boda. Tinta sobre papel de Marisa Godínez, 1979.....	51

Figura 17	Herencia. Objeto en técnica mixta de Muss Hernández, ca. 2012.....	52
Figura 18	Registro de la exposición Hay algo incomedible en la garganta. Poéticas antipatriarcales y nueva escena en los años noventa. Fotografía de Juan Pablo Murrugarra, 2021.....	53
Figura 19	Registro de la exposición Hilos que resisten, hilos subvierten. Identidades, memorias y cuerpos en el arte textil, 2022.....	54
Figura 20	Doble jornada. Ilustración de Kathryn Páucar, 2021	55
Figura 21	Vista de exposición Trabajos maternos: desmontando el macho lío patriarcal. Fotografía del Centro Cultural de España, 2022.....	56
Figura 22	Mi cuerpo cuelga allí. Instalación de pintura sobre vestido hecho a mano y otros objetos diversos de Susana Torres, 2021	58
Figura 23	El juego. Escultura de Rustha Pozzi-Escot, 2009	60
Figura 24	Road Movie. Fotograma del video de Natalia Iguíñiz, 2015	61
Figura 25	Montserrat III. Porque no ves la sangre que se amasa en el pan del desayuno. Secadores reciclados de Eliana Otta, 2017	62
Figura 26	Joven iniciada en el arte del tejido en telar, anexo Challmachimpana	64
Figura 27	Living Room (sala). Instalación de Sandra Gamarra, 2001	66
Figura 28	Escudo Cerro La Milla. Tejido prehispánico sobre blusa tejida de Liliana Ávalos, 2021.....	68
Figura 29	Nudo, escultura de Eduardo Llanos, 2019	69
Figura 30	Perilla de pomo. Escultura de Juan Pacheco, 2021.....	71
Figura 31	Quipu narrativo de la colección del Museum Fünf Kontinente, Munich,	73
Figura 32	Detalle de las figurillas del Quipu de Rapaz.....	74
Figura 33	Bloques de jabón. Dibujo a lápiz sobre papel, 2021	84

Figura 34 Manual para construir un muro. Fotograma de video, 2021	84
Figura 35 La hora del baño. Escritura creativa, 2021	86
Figura 36 Tablas de lavar. Tinta sobre papel, 2022	87
Figura 37 Lavaderos. Tinta sobre papel, 2022	87
Figura 38 Jabones escritos. Tinta sobre papel, 2022	88
Figura 39 Ensayo de textos sobre jabón. Registro fotográfico, 2022.....	88
Figura 40 Prueba de texturas con artículos de limpieza, 2022	89
Figura 41 Prueba con esponjas recortadas sobre colcha de lana	90
Figura 42 Embrollos, 2022	91
Figura 43 Primera cadena, 2021	92
Figura 44 Manta 1. Lápiz sobre papel, 2021	92
Figura 45 Manta 2. Lápiz sobre papel, 2022	93
Figura 46 Tutorial del Buen Querer. Fotograma de video, 2021	93
Figura 47 Módulos tejidos de la escultura Filtración.....	95
Figura 48 Nido. Dibujo con lápices de colores sobre papel, 2022	96
Figura 49 Esponjas domésticas, esponja y capucha de bebé tejidos con alambre de cobre.....	97
Figura 50 Aplicación de esponjas abrasivas sobre manta tejida. Registro fotográfico, 2022.....	98
Figura 51 El descanso. Tinta sobre papel, 2022	99
Figura 52 Algunas prendas de uniformes corporativos usados en la escultura Quipu laboral.....	100

Figura 53 Tiras textiles y cuerdas torcidas para elaboración de la escultura Quipu laboral.....	101
Figura 54 Boceto a lápiz de la estructura de la escultura Quipu laboral, 2022.....	102
Figura 55 Escultura Instrucciones de cuidado, 2022.....	106
Figura 56 <i>Detalle de escultura Instrucciones de cuidado, 2022</i>	107
Figura 57 Escultura Sobre el tiempo, 2022.....	109
Figura 58 Detalle de escultura Sobre el tiempo.....	110
Figura 59 Escultura Ajuar, 2022.....	111
Figura 60 Escultura Ajuar, detalles. 2022	112
Figura 61 Fotogramas de video En todas partes, 2022	115
Figura 62 Escultura Filtración, 2022	117
Figura 63 Detalles de las secciones vertical y horizontal de la escultura Filtración .	118
Figura 64 Escultura Quipu laboral, 2022.....	120
Figura 65 Estructura interior de la escultura Quipu laboral	121
Figura 66 Detalle de Quipu Laboral: cuerdas y nudos	123
Figura 67 Propuesta de montaje y recorrido.....	126
Figura 68 Propuesta de montaje con televisor sobre la pared	127
Figura 69 Propuesta de montaje con televisor sobre mesa	128

Introducción

En mi vida el tejido ha estado siempre presente. Pertenezco a una familia de mujeres que dominan las manualidades con destreza. De ellas aprendí a usar el ganchillo y la aguja, a convertir sus movimientos en un lenguaje con sus propios códigos e interpretaciones. Sin embargo, mi acercamiento inicial al tejido estaba contaminado con los prejuicios del canon artístico de la “alta cultura” que lo ha considerado una artesanía lo largo de la historia. Hubo que dejar pasar un tiempo prudencial para que pudiera tomar distancia de este entendimiento sesgado del tejido y que pudiera comprender mejor su naturaleza, su potencial creativo más allá de la función de cubrir y conservar el calor o de embellecer una estancia. Este proyecto de investigación-creación me brindó la oportunidad de descubrir otros aspectos artísticos y simbólicos en el tejido, como su capacidad para entretejer el tiempo y la memoria.

Así como el tejido, la poesía también forma parte de mi manera de ver el arte y la vida. Las poéticas domésticas, junto a la pulsión textil, están presentes en los pequeños gestos, los rituales domésticos, en los rincones de las habitaciones, en el abrazo, en el recuerdo. Poesía y domesticidad se suman a este proyecto artístico para ayudar a comprender las dinámicas del cuidado, para hablar de su dualidad, del afecto y la fricción y del espacio del hogar como lugar de ensoñación. El proceso de investigación-creación se constituye, además, en una oportunidad para revisar las dificultades que se ocultan en el cuidado, situación que enfrentan a diario muchas mujeres para sobrellevar la atención de un hogar, del trabajo, del sostenimiento de una carrera profesional; que, en mi caso, implica un retorno a la producción artística después de más de 20 años de alejamiento para dedicarme a otra área del quehacer artístico, la gestión cultural en instituciones públicas y privadas.

En ese aspecto, el proyecto artístico Poéticas Domésticas y otras Manualidades sigue dos rutas de investigación-creación. La primera ruta parte de circunstancias personales y derivó en la contextualización de la problemática de los cuidados, procurando repasar los factores económicos, sociales e ideológicos que determinan la relación asimétrica entre hombres y mujeres en el ámbito doméstico y el trabajo remunerado. La segunda ruta se enfoca en revisar las motivaciones de una selección de artistas contemporáneos para utilizar el espacio doméstico como laboratorio de creación y de inspiración para la imaginación poética, resultando en obras que

resignifican los elementos cotidianos y ponen en valor expresiones artísticas asociadas a lo artesanal.

Acorde a esas líneas de interés, este documento de tesis busca reconocer las dimensiones simbólicas y poéticas comprendidas en las rutinas cotidianas, distinguir las posibilidades de ensayo y creación en los espacios del hogar y legitimar el uso de técnicas tradicionales para la construcción de nuevas formas de cultura visual. Así también, el proyecto artístico Poéticas domésticas y otras manualidades propone la revalorización de los cuidados y la reflexión sobre su importancia en el mantenimiento de la vida, a través de la resignificación de los elementos domésticos y de la práctica textil.

El proceso de investigación-creación parte de la intuición, de la búsqueda de fuentes primarias como secundarias, de la definición de criterios de búsqueda y de selección sobre las estéticas de lo doméstico y de las prácticas textiles, así como de la exploración y experimentación con materiales domésticos y técnicas artesanales. Desde esta posición se abordan de manera crítica los estereotipos de la femineidad y se busca poner en valor el trabajo de cuidado. Con esas ideas base, acudo a la economía feminista, la investigación social, la crítica de la historia del arte y la filosofía para buscar en esas disciplinas teorías y experiencias que permitan profundizar en mi intuición.

Esta tesis está estructurada en tres capítulos. El primer capítulo aborda la problemática de los cuidados presentando una contextualización de los distintos factores que afectan a las mujeres y que dificultan el equilibrio entre sus intereses particulares, el cuidado y el compromiso laboral. Una ruta de investigación que estuvo acompañada de reflexiones personales sobre mi experiencia como mujer, artista, madre y trabajadora. El trabajo invisible del cuidado, su falta de remuneración y reconocimiento de su contribución para el funcionamiento del sistema económico hace que las mujeres experimenten diferentes situaciones de desigualdad que conllevan a situaciones de estrés que afectan su salud física y mental. A ello se suma la doble jornada, que es el resultado de la experiencia del trabajo fuera de casa y las dificultades para delegar las tareas del cuidado en otros; así como, la falta de tiempo para el descanso y el disfrute de intereses personales, lo que la economía feminista define como pobreza de tiempo.

El segundo capítulo revisa un conjunto de referentes artísticos que trabajan la resignificación de lo cotidiano, las estéticas de lo doméstico y de los cuidados, así como

la experimentación de técnicas textiles tradicionales, desde fuentes primarias y secundarias. Se trata de propuestas individuales y muestras antológicas desarrolladas entre las décadas de los setenta y los ochenta en Estados Unidos, espacio de hegemonía artística global, como otras realizadas por artistas peruanos desde la década de los setenta en adelante. Del mismo modo, se introducirá la importancia de los quipus prehispánicos para las prácticas textiles contemporáneas en el Perú y el proyecto artístico de esta tesis.

En el tercer capítulo se despliega todos los aspectos del proyecto artístico. Tomo gestos, acciones y elementos que significan la vida cotidiana para construir un proyecto artístico escultórico y multimedia en los que están presentes el uso del tiempo, los cuidados y el trabajo formal. En esta práctica se incorporan y entrecruzan la intuición, la escritura creativa, el lenguaje poético, el dibujo, la recolección y experimentación con elementos domésticos, técnicas textiles y manualidades. Las poéticas domésticas resultan un conjunto de cinco piezas escultóricas y un video, desde los cuales desarrollo reflexiones sobre la dualidad del cuidado, el paso del tiempo y la memoria.

Finalmente, el documento de tesis se complementa con los anexos de las fichas técnicas de las obras escultóricas y el video, así como con las entrevistas a Susana Torres y Rustha Pozzi-Escot cuyas obras figuran como referentes artísticos de las estéticas domésticas.

Capítulo 1. Problemática de los Cuidados: Contextualización y Reflexiones Personales

Este capítulo aborda algunos conceptos relacionados a la problemática de los cuidados —como las brechas de género y el uso del tiempo— que fueron incluidos en la exploración artística de esta tesis y están relacionados a las propuestas de artistas visuales que abordaron la estética de lo doméstico, las técnicas del textil y las manualidades en las décadas del setenta al noventa, que se revisarán en el segundo capítulo de esta tesis. Estas dos líneas de investigación, la problemática de los cuidados y la estética de lo doméstico, están interconectadas y forman el eje central de este proyecto artístico que parte de la experiencia personal, la rutina doméstica y el cuidado; y la especial relación con las prácticas textiles y las manualidades aprendidas de mi madre y abuela paterna.

De la indagación de referentes bibliográficos sobre los cuidados y la estética de lo cotidiano y de la reflexión personal surgieron las siguientes interrogantes: ¿A qué factores económicos, sociales e ideológicos responde la relación asimétrica entre hombres y mujeres? ¿Podemos deducir que las labores de cuidados y el trabajo doméstico no remunerado son fundamentales para sostener el sistema económico actual? ¿Qué consecuencias trae consigo este desequilibrio para la salud física y mental de las mujeres? ¿Cómo se implican las artistas en la problemática de los cuidados? ¿De qué estrategias se valen para cuestionar la división sexual del trabajo o exigir una mejor representación en el sistema del arte?

A su vez, las interrogantes anteriores derivaron a las siguientes respuestas: a) las artistas contemporáneas incorporan la experiencia del cuidado a su quehacer artístico y la problemática en una propuesta artística resignificando elementos domésticos y b) Las artistas contemporáneas recurren a las prácticas textiles para, a través de ellas, revertir la subvaloración de las expresiones asociadas a las manualidades femeninas.

En ese sentido, este capítulo examinará la problemática de los cuidados y sus costos invisibles en las mujeres que cuentan con un trabajo remunerado fuera del hogar. Para ello, se revisarán algunos conceptos de la economía del cuidado como la división sexual del trabajo, la carga mental, la doble jornada, el uso del tiempo, la pobreza de tiempo y el tiempo libre. Para ello, se acude a fuentes diversas que se circunscriben en

los estudios de género como Federici (2013), Batthyány (2019), Durán (2018), en la economía feminista como Benería (2019) y Artiaga y Pérez (2017). De la misma manera, se incluyen como fuentes de consulta el marco conceptual del cuidado del Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables (2021), el glosario del proyecto expositivo *Prisioneras del amor* y el costo de otras economías invisibles de Girón (2021) y los informes estadísticos sobre la participación de género en las labores del hogar y la desigualdad en el trabajo del Ministerio de la Mujer y Desarrollo Social (2011) y del uso del tiempo del Instituto Nacional de Estadísticas e Informática [INEI en adelante] (2019) y del tiempo de las mujeres peruanas, así como los análisis de los informes mencionados por parte de Beltrán y Lavado (2019) y Miró Quesada y Ñopo (2022).

1.1. Contextualización de los Cuidados

Todos los días las personas entablamos relaciones sociales que requieren tiempo y cuidados especiales: nuestro círculo familiar, las relaciones amicales, los compañeros de estudio o los colegas del trabajo y comunidades con la que compartimos intereses. Dentro de una lógica patriarcal, pensar en el cuidado se asocia directamente con las características, sentimientos y cualidades femeninos. Estamos condicionados a aceptar que las mujeres tenemos aptitudes innatas para cuidar de aquellos con quienes nos vinculamos afectivamente: hijos, hermanos, padre, pareja. Cuidar a los demás representa un trabajo arduo y significa que debemos mantener una red interpersonal para cada familiar, ya sea la atención presencial o el monitoreo a distancia de los agentes con los que compartimos los vínculos del cuidado (maestras, tutores, médicos, terapeutas, cuidadoras, asistentes domésticas, enfermeras). De la misma manera, el cuidado de las personas dependientes es una tarea poco valorada por la sociedad y consume gran parte de nuestro tiempo y energía.

Como bien señalan Artiaga y Pérez (2017), los cuidados son esenciales para el sostenimiento de la vida de las personas y se dan principalmente en el ámbito del hogar. Las actividades de cuidado que realizamos a diario garantizan el bienestar físico y emocional de los niños y de quienes necesitan apoyo específico (como los adultos mayores o personas con diversidad funcional). De acuerdo con Girón et al. (2021), el trabajo de cuidados es un término acuñado por las economistas feministas para poner en valor el trabajo doméstico que realizan las mujeres sin percibir retribución económica

a cambio. El cuidado¹ es fundamental para el desarrollo económico y el bienestar de las personas. Es un trabajo invisible que se percibe como responsabilidad de las mujeres, quienes ven cómo la desigualdad reduce su tiempo personal y de dedicación a otras tareas.

Por su parte, el Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables [MIMP] (2021) aduce que la economía del cuidado incluye el cuidado directo de otras personas, el suministro de provisiones e insumos para el mantenimiento de la vivienda, la gestión mental (organización de las tareas, supervisión de tareas delegadas) y el autocuidado. Para las economías capitalistas, el trabajo de cuidados dentro del hogar cumple una función esencial porque es responsable de sostener la reproducción y cuidado de la fuerza de trabajo en las distintas etapas de la vida: futura (cuidado de la niñez), actual (cuidado de adultos) y pasada (cuidado de adultos mayores). Así, el ejercicio de asociar cuidado y economía es resultado del reconocimiento de la suma importancia de los elementos del cuidado en la producción del valor económico, pues visibiliza el rol sistémico del trabajo de cuidado en la dinámica económica. Ello evidencia que la actual organización social presenta todavía desventajas para que las mujeres puedan ejercer la autonomía económica y favorece la persistencia de la división sexual del trabajo.

Debe señalarse que los cuidados se concentran durante dos periodos del ciclo vital: el de la crianza de los hijos y el de la atención del adulto mayor; y de manera esporádica, cuando un miembro de la familia se enferma. Durán (2018) explica que las familias destinan sus propios recursos de tiempo no remunerado a cubrir la necesidad del cuidado. Esos recursos de tiempo para la atención temporal o permanente de las personas dependientes son aportados mayormente por las mujeres, como veremos más adelante en el subcapítulo sobre el uso del tiempo. En ciertos hogares donde se cuenta con recursos económicos suficientes, se intenta dar solución a la falta de tiempo, delegando en terceros la atención de las personas dependientes. No obstante, la contratación de cuidadores remunerados que reemplazan a sus empleadores mientras estos se encuentran cumpliendo la jornada laboral, no resuelve del todo la necesidad del cuidado en casos más complejos como hogares con niños pequeños o personas enfermas. Una vez que los empleadores retornan a casa el servicio contratado se

¹ De manera indistinta los autores revisados utilizan el término “cuidado” en singular o plural para referirse al mismo concepto, que además se puede encontrar como “economía del cuidado”.

interrumpe, pero la necesidad del cuidado continúa: la atención del enfermo dependiente o de los niños es continua durante día y noche, y no se interrumpe en festivos ni vacaciones.

Cabe mencionar en este punto que los cuidados están incorporados al concepto de “trabajo reproductivo” y que comprende tanto el trabajo doméstico (mantenimiento del hogar) como el trabajo de cuidado no remunerado, que implica el cuidado infantil y de otras personas dependientes (Rodríguez, 2012). En esa línea, el MIMP (2021) argumenta que el trabajo reproductivo y, su contraparte, el trabajo productivo son las dos caras de la división sexual del trabajo que ha tenido su punto de origen en la familia. Una forma de organización social y económica que aísla a las mujeres en el plano doméstico, que establece relaciones jerárquicas de poder y profundiza la separación entre el espacio público, vinculado a la dominación masculina, y el espacio privado, asociado a la obligación femenina. Al respecto, Benería (2019) señala que en muchas sociedades el trabajo doméstico se considera un trabajo femenino y que esta división básica entre trabajo productivo y trabajo reproductivo se debe a la condición reproductora y que esta función biológica ha sido la base para que el orden patriarcal vincule a la mujer con el cuidado de los niños y el mantenimiento del hogar. En ese aspecto, Federici (2013) pone énfasis en que el confinamiento de la mujer al trabajo reproductivo está basado en el poder del salario masculino y en las habilidades domésticas innatas que se le adjudica al ama de casa, entendida como el sinónimo de mujer.

En función de lo planteado, un informe sobre las Brechas de género en el uso del tiempo destaca los patrones de asimetría en el intercambio económico: el trabajo productivo se realiza en el mercado (sueldo, honorarios, jornal) y el trabajo reproductivo se realiza en el espacio privado y no tiene valor en el mercado, lo que resulta en la dependencia económica y la subordinación de las mujeres hacia sus pares masculinos Ministerio de la Mujer y Desarrollo Social [MINDES] (2011). Como señala Rodríguez (2012), la división del trabajo en productivo remunerado y reproductivo no remunerado obliga a un gran número de mujeres a depender económicamente de sus cónyuges, una subordinación que se manifiesta en una mayor participación femenina del trabajo no remunerado, una participación débil en el trabajo remunerado (sueldos bajos, trabajos a medio tiempo, condiciones de trabajo deficientes) y el acceso limitado a recursos económicos. En consecuencia, una menor autonomía económica.

A los factores biológicos y económicos revisados que afectan la subjetividad femenina, Artiaga y Pérez (2017) le suman el fuerte componente moral que tienen los cuidados para las mujeres: el sentido de responsabilidad que las obliga a actuar de manera correcta y que modelan su identidad en función a los demás, anteponiendo las necesidades de otros a las propias y que se debe a una construcción cultural basada en el sacrificio, el aguante y la entrega personal a cualquier precio. Del mismo modo, las autoras resaltan el contexto social y político como otro factor que puede incrementar o reducir la percepción de desigualdad entre hombres y mujeres, cuando se promueven desde los sectores de poder las normas sociales que rigen a la colectividad y que favorecen la inequidad. Algo semejante ocurre con la importancia de develar la realidad que oculta el trabajo de cuidado, pues este constituye la base precaria y feminizada del actual modelo de desarrollo y el cimiento que da sentido a la reproducción social del mundo.

Si bien es cierto que los cuidados abarcan, en un sentido más amplio, a los cuidados remunerados y no remunerados del hogar, la prestación de servicios en guarderías, escuelas y centros de salud, así como la asistencia sanitaria y la asistencia médica, para efectos de esta tesis nos centraremos en los cuidados que se dan en el hogar y se realizan para el beneficio de los integrantes de la familia. El proyecto artístico Poéticas domésticas y otras manualidades se articula con lo expuesto y está vinculado a lo femenino, a la experiencia de la mujer que tiene autonomía económica y que enfrenta las dificultades para compatibilizar los tiempos del trabajo remunerado con los tiempos del cuidado, quedando muy poco para el tiempo personal.

1.2. La Carrera Desigual: Equilibrando los Cuidados con el Trabajo

En el apartado anterior presentamos las diferentes dimensiones involucradas en la problemática de los cuidados que posicionan a la mujer como principal responsable del trabajo doméstico y que tienen como origen la división sexual del trabajo. En este apartado revisaremos cómo las brechas de género se extienden desde el hogar al espacio laboral, en función de los roles y expectativas de género, por lo que se constituyen en otro ámbito generador de desigualdades. Una problemática que está vinculada a la propuesta artística Poéticas domésticas y otras manualidades y en varios de los referentes artísticos que serán revisados en el siguiente capítulo. Así mismo, debe señalarse que la desigualdad de género en el trabajo afecta a mujeres con empleo

formal e informal y que para fines de esta tesis nos concentraremos en la situación de las mujeres con formación académica y en las dificultades que enfrentan para equilibrar sus circunstancias personales con un empleo que valide la experiencia y capacidades adquiridas.

En cuanto a la participación de las mujeres en el mercado laboral, observamos que esta se ha incrementado significativamente en los últimos años²; sin embargo, según señala el Instituto Nacional de Estadísticas e Informática³ (2022) el hecho de que las tasas de desempleo⁴ sean más altas en mujeres que en hombres demuestra las limitaciones existentes en el mercado para mejorar la inserción laboral de las mujeres. El 39,6% de las mujeres económicamente activas son asalariadas, mientras que los hombres en la misma situación son el 51.7%. Al mismo tiempo, la institución pública advierte la existencia de diferencias en la jornada laboral remunerada⁵ (menor salario para ellas) y una cantidad inferior de horas dedicadas al trabajo remunerado que sus pares varones, debido a que las mujeres requieren compatibilizar la jornada laboral con las responsabilidades familiares. Otro factor para tomar en cuenta para poder comprender la desigualdad sobre el nivel de ingresos es el tipo de estudios. Las carreras elegidas por mujeres son las consideradas menos rentables: educación, humanidades, servicio social; es posible que las mujeres prefieran seguir estas carreras y no otras que son consideradas masculinas⁶ o porque desean privilegiar el tiempo con su familia. Por su parte, Miró Quesada y Ñopo (2022) explican que, aunque mujeres y hombres puedan demostrar la misma educación, los años dedicados a la crianza de los hijos hace que ellas tengan menos experiencia laboral y que, por ende, reciban una remuneración menor que sus colegas varones.

² En el 2018 el 39,6% de las mujeres ocupadas son asalariadas, en contraste con el 32,5% del 2008. Fuente: INEI, 2022.

³ INEI en adelante.

⁴ Del 4,8% de personas desempleadas a nivel nacional en el 2018, el 5,4% corresponde a las mujeres y el 4,3% a los hombres. Fuente: INEI, 2022.

⁵ El INEI (2022) explica que en términos de remuneraciones las mujeres reciben el 72,6% del ingreso laboral masculino.

⁶ Las carreras con mayor proporción de profesionales varones son ingeniería, industria, construcción, pesca y minería. Fuente: INEI (2022).

En ese orden de ideas, la Defensoría del Pueblo (2019) reconoce en su investigación sobre las barreras en el ámbito laboral que estas tienen base en los estereotipos de género que se construyen social y culturalmente y que determinan los roles, las conductas y los espacios en los que las mujeres y los hombres deben desempeñarse. Las discriminaciones pueden darse de modo directo (por ejemplo, cuando no se toma en cuenta su formación académica ni su experiencia laboral, tan solo su género para ser contratadas) o de modo indirecto (por ejemplo, cuando se considera su carga familiar como dificultad para asumir responsabilidades, ascensos y otros).

Al respecto, la Defensoría del Pueblo (2019) organizó una encuesta entre trabajadoras formales e informales (residentes en Lima, Arequipa y Trujillo) para poder identificar las barreras que dificultan el acceso de las mujeres al empleo formal y a mejores condiciones laborales. Algunas de las limitaciones⁷ declaradas fueron: a) la visión sexista de las carreras y ocupaciones (el entorno familiar influye en la decisión de estudiar una “carrera para mujeres” relacionada a la asistencia y el cuidado afectivo), b) la conceptualización del empleo (considerar el aporte económico de la mujer como secundario o complementario al de su cónyuge), c) el trabajo doméstico (que se suma el trabajo remunerado y que suprime el tiempo libre y el espacio personal) y d) la carga doméstica (la participación masculina en los hogares de las trabajadoras formales se considera una ayuda para ellas, en lugar de una responsabilidad compartida).

Mención especial merece la percepción del embarazo y la maternidad. Aunque para las trabajadoras, la gestación no representa ningún obstáculo, sino una motivación más para trabajar; desde el punto de vista del empleador, puede ser el motivo de la no renovación de sus contratos; mientras que el embarazo, el argumento para no ofrecer ascensos a sus trabajadoras por el prejuicio de que serían menos productivas que sus colegas varones. Para las mujeres el trabajo puede representar un impedimento de la atención de los cuidados físicos y afectivos de sus hijos cuando sus empleadores no les otorgan permisos para ausentarse por horas o retirarse más temprano. El informe

⁷ Otras limitaciones percibidas por las encuestadas (trabajadoras formales e informales) fueron: el inicio temprano (desde la adolescencia) en el campo laboral, el embarazo adolescente, la asignación tradicional de roles, la violencia sexual, el acoso sexual en el centro de labores, los celos de la pareja, la discriminación por características físicas y que sus centros laborales no cumplan en otorgarles los derechos laborales que les corresponden y que evadan las inspecciones del Ministerio de Trabajo. Fuente: Defensoría del Pueblo, 2019.

también asevera que la discriminación por género en el trabajo es la razón por la que las mujeres prefieren no mencionar a sus empleadores su condición de madres o que sostienen solas la crianza de sus hijos (Defensoría del Pueblo, 2019).

Dentro de este marco, Miró Quesada y Ñopo (2022) añaden otra consecuencia de la diferencia de género que se explica en los estándares elevados que se imponen las mujeres a sí mismas. La autoexigencia las cohibe de presentarse a convocatorias laborales si no cumplen el 100% de los requisitos solicitados y a pedir salarios más bajos (7% menos); en cambio, los hombres se presentan a las convocatorias laborales con el 60% de los requisitos. Inclusive, ellas tienden a negociar menos que sus colegas varónes para que se hagan mejoras a sus condiciones laborales. Los autores añaden otra limitación más: la percepción sexista con la que son recibidos sus liderazgos.

Según IPSOS 2018 el 31% de peruanos cree que las mujeres líderes son más emocionales que los hombres a la hora de tomar decisiones. Así, la sensibilidad se asocia como un rasgo propio de las mujeres y como sinónimo de debilidad y en contraparte se identifica la fortaleza como sinónimo de virilidad (Defensoría del Pueblo, 2019). Al mismo tiempo, está presente en la sociedad el sesgo de la confirmación (Miró Quesada y Ñopo, 2022) que nos lleva a buscar elementos que confirmen nuestras creencias y, en este caso, nos conduce a pensar que las mujeres no están preparadas lo suficiente para las tareas encomendadas. Así, cuando ellas cometen errores terminamos juzgándolas con severidad, confirmándose el prejuicio instalado. Un hecho que se evidencia en el trato que reciben las figuras femeninas públicas como deportistas, políticas y autoridades.

Por otro lado, se observa que la participación de la mujer en el mercado laboral representa una oportunidad de realización personal que demanda que la trabajadora tenga que delegar parte de la carga doméstica física en manos de otra persona, por lo general de otra mujer, debido a no poder recurrir a un sistema público de cuidados porque este es inexistente o insuficiente (MIMP, 2021). El apoyo doméstico puede provenir del círculo familiar (madre, hija) de la trabajadora o en hogares más acomodados, de la contratación de una trabajadora doméstica⁸ o de los servicios

⁸ Según el MIMP (2021), se trata de mujeres con poca preparación educativa y desconocimiento de sus derechos laborales, que provienen de distritos populares urbanos, zonas rurales o migrantes de otros países, que han dejado a sus propios hijos bajo el cuidado de otras mujeres (hijas mayores, madres, hermanas).

privados como guarderías, casas de reposo, enfermeras; con lo cual se adiciona un eslabón más a la cadena de cuidados. El hecho de que se entienda que la persona reemplazada durante el horario laboral es la trabajadora y no el trabajador, se debe a que el trabajo doméstico sigue siendo responsabilidad de la mujer en lugar de ser una tarea compartida. Así pues, Batthyány (2019) afirma que las mujeres asalariadas mantienen sus responsabilidades familiares mientras que sus colegas varones pueden disponer del tiempo exclusivamente para el trabajo remunerado. En consecuencia, este déficit de tiempo de las mujeres para atender en simultáneo las obligaciones del trabajo remunerado y las responsabilidades del cuidado producen un desequilibrio que se refleja en el ámbito privado y el público. Para Batthyány en la década de los ochenta en adelante se produce una asincronía entre el trabajo salarial-remunerado y el doméstico no remunerado, en tanto que la división sexual del trabajo en los hogares (como responsabilidad exclusiva femenina) en lugar de transformarse se mantiene rígida y, de modo idéntico, se prolonga en la segmentación de género en el mercado laboral (como se citó en Ceballos, 2017).

De acuerdo con Montaña la crisis del cuidado ocurre debido a factores demográficos (aumento de la expectativa de vida⁹ de hombres y mujeres), la transición demográfica (del cuidado de la niñez al cuidado de los adultos mayores), las transformaciones familiares (hogares nucleares, hogares extendidos, hogares monoparentales¹⁰), las cadenas globales de cuidado (mujeres migrantes que trabajan en otros países y que envían remesas a sus familiares) y la necesidad de autonomía de las mujeres con educación e ingresos propios que desean participar de la escena social y política, así como realizar sus propios sueños. El problema del cuidado es consecuencia de la emancipación económica de las mujeres y de la falta de un sistema de cuidados apropiado que permita sostener su avance (como se citó en MIMP, 2021).

⁹ La población peruana del quinquenio 2015-2020 vivirá en promedio 76,5 años de vida. La expectativa de vida es mayor en 5,5 años entre mujeres (79,2 años) y hombres (73,7 años). Fuente: INEI, 2019.

¹⁰ Hogar nuclear: Estructura tradicional familiar conformada por padre, madre e hijos. Hogar sostenido económicamente por madres o padres solos con hijos menores de 18 años. Hogar extendido: conformados por un hogar nuclear más otros parientes. Hogar monoparental: el 82% de los hogares monoparentales peruanos son conducidos por madres solas y el 18%, por padres solos. Fuente: MIMP, 2021.

Como hemos visto en este apartado, mantener un adecuado equilibrio entre los compromisos laborales y las responsabilidades del cuidado no es tarea fácil. La modernidad nos exige estar presentes (Girón et al., 2021) tanto en el ámbito productivo como en el reproductivo, lo que conlleva una doble carga de trabajo en un mismo espacio y tiempo. A esto se le conoce con el término “doble jornada” o “doble presencia”. Las investigadoras explican que la doble jornada es un subproducto del capitalismo industrial a partir del cual se dividen de manera rígida las labores y espacios en función del género del trabajador o trabajadora. Esta distinción de esferas y ámbitos entre público-privado y productivo-reproductivo tiene como consecuencia que el trabajo de las mujeres se considere como un apoyo económico complementario en la economía familiar.

Es importante considerar el impacto en la salud que producen en el cuerpo y la mente femenina la atención de la doble jornada. De acuerdo con la Organización Internacional en el Trabajo [OIT] (2011), la doble carga de trabajo que implica la atención simultánea de las obligaciones familiares y los compromisos laborales trae consigo: “estrés, fatiga crónica, envejecimiento prematuro y trastornos psicosomáticos, así como mayores frecuencias de enfermedades relacionadas con el trabajo, y reduce el tiempo de descanso necesario para reponerse” (p. 5). A su vez, el exceso de trabajo es motivo de frustración ante la imposibilidad de equilibrar ambas esferas. Otras consecuencias del exceso de trabajo son las afecciones físicas como lesiones oculares y molestias del sistema osteomuscular causados por movimientos repetitivos o posturas inadecuadas; y los problemas de salud mental o psicosociales por la presión laboral y la imposibilidad de poder cambiar el entorno causante del estrés crónico. Al respecto, la OIT (2011) recomienda a los Estados aplicar políticas públicas de corresponsabilidad, fomentar una mayor equidad en la distribución de las responsabilidades familiares y domésticas, promover facilidades laborales que apoyen la conciliación entre trabajo y hogar, así como el reconocimiento de las dificultades, modificación del tiempo de trabajo, licencias adicionales a las legales, guarderías de empresas y apoyos económicos.

1.3. La Importancia del Uso del Tiempo de las Mujeres

En los subcapítulos anteriores revisamos la contextualización de la problemática de los cuidados y las dificultades que enfrentan las mujeres para sobrellevar la doble

jornada. En esa línea, continuaremos analizando cómo se distribuye el tiempo para las mujeres y el valor que le damos al tiempo libre. El bien intangible máspreciado es el tiempo y es su dominio lo que nos permite acariciar la ansiada autonomía y disfrutar del fruto de nuestros esfuerzos. Como bien señalan Beltrán y Lavado (2019), la importancia del uso del tiempo se deriva del hecho de que el bienestar no solo depende de los ingresos económicos del individuo, sino de la libertad que tenemos para gozar de sus beneficios.

En ese aspecto, la distribución del tiempo difiere respecto al género de las personas, principalmente por la ocupación de las tareas domésticas. Así Beltrán y Lavado (2019) refieren que la Encuesta Nacional de Uso del Tiempo 2010 [ENUT 2010], la única de su tipo realizado por el gobierno peruano, nos permite conocer con mayor claridad el aporte¹¹ de las mujeres a la economía nacional. Las mujeres se encargan del 70% de horas declaradas a las actividades reproductivas y que este mayor déficit de tiempo las obliga a dejar de lado actividades vinculadas a su propio cuidado, al descanso y a su desarrollo profesional. Cabe destacar que los investigadores plantean un valor asociado al tiempo dedicado a las labores del hogar en el Perú, que denominan Producto Bruto del Hogar [PBH] y que constituye un monto que oscila entre 65.000 y 129.000 millones de soles y representa entre el 16% y 31% del Producto Bruto Interno [PBI]. Por otro lado, proponen una medida complementaria a la pobreza monetaria que considere el tiempo invertido para la producción de un hogar. Así diferencian al individuo que es pobre monetario cuando sus ingresos son menores que el monto mínimo de supervivencia, del individuo que es pobre de tiempo.

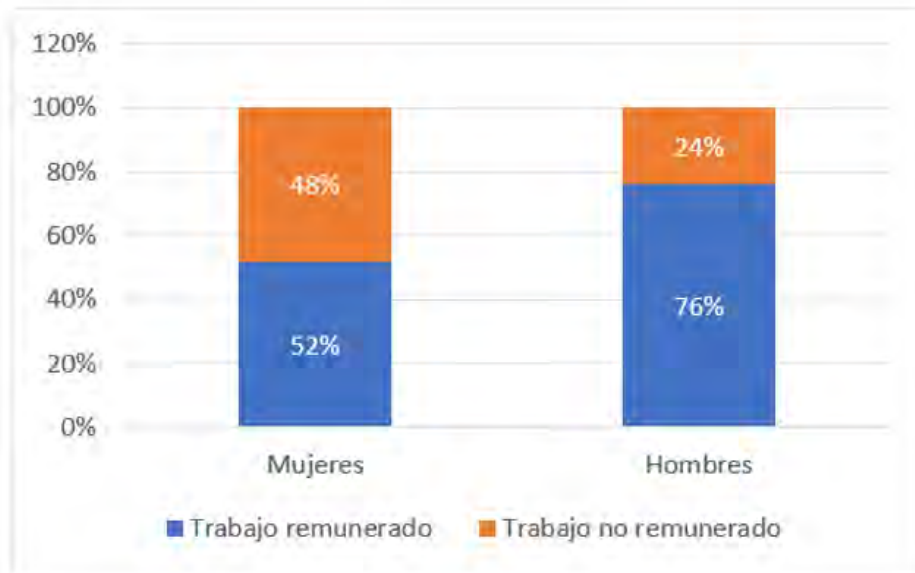
Por su parte, el informe del MIMDES (2011) señala que la distribución de la carga total de trabajo, como se ve en la Figura 1, es desigual entre mujeres y hombres: ellas dedican el 52% de su tiempo a las actividades domésticas no remuneradas y ellos, solo el 24% de su tiempo. Por consiguiente, el tiempo dedicado al trabajo remunerado es mayor en los hombres (76%) que en las mujeres (48%). De lo que se desprende que ellas tienen una menor oportunidad para obtener ingresos económicos y, por

¹¹ Las labores realizadas en el hogar no están incluidas en el cálculo del Producto Bruto Interno (PBI) lo que impide un diseño de las intervenciones de política necesarias para alcanzar el desarrollo (Beltrán y Lavado, 2019).

consiguiente, de alcanzar una posición ventajosa sobre las decisiones de su propio hogar.

Figura 1

Perú: Distribución de la Carga Global del Trabajo, 2010

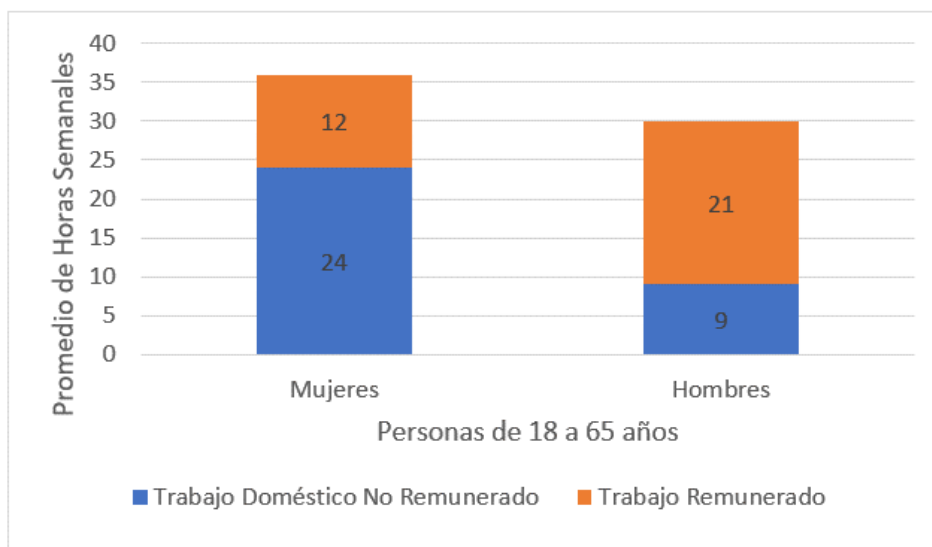


Nota. Adaptado de *Brechas de género en el uso del tiempo* (p. 15), de MIMDES, 2011.

Dentro de este orden de ideas, Miró Quesada y Ñopo (2022) aseveran que la separación de las tareas domésticas, según sean delegables o no, permite comprender la naturaleza de esta inequidad. De la lectura de la ENUT, los investigadores sostienen que de las nueve horas semanales que los hombres dedican al trabajo doméstico, cinco horas son transferibles a otros y cuatro no, como se aprecia en la Figura 2; mientras que de las 24 horas semanales que las mujeres realizan, 16 horas son delegables y ocho no. A estas horas de trabajo físico, hay que sumar la “carga mental”; esto es, la planificación de esas 15 horas adicionales de tiempo —producto de la diferencia entre el tiempo dedicado al trabajo doméstico por mujeres (24 horas) y el trabajo doméstico por hombres (9 horas)— que reduce la productividad laboral y que equivale a dos días hábiles por semana. La mayor ocupación de las mujeres en el trabajo doméstico y de cuidados representa una desventaja: al proveer un menor aporte de ingresos económicos al hogar lleva a la justificación que hacen sus cónyuges del reparto desigual de las tareas domésticas.

Figura 2

Perú: Promedio de horas semanales destinados al trabajo doméstico no remunerado y al trabajo remunerado por sexo, 2010



Nota. Adaptado de *Ser mujer en el Perú. Dónde estamos y a dónde vamos* (p. 104), de Miró Quesada y Ñopo, 2022, Planeta.

Con relación a las actividades domésticas de mayor participación femenina y en las que según Beltrán y Lavado (2019) se concentra su aporte al PBH son: actividades culinarias (25.4%), cuidado de personas con discapacidad (1.42%), cuidado de bebés, niñas, niños y adolescentes (20.67%), cuidado y confección de ropa (12.23%) y otras actividades (40.25%). Al mismo tiempo, los investigadores alegan que las mujeres, en la mayoría de los grupos sociales y demográficos explorados¹² dedican mayor proporción de su tiempo a las actividades domésticas, siendo más evidente cuando menor es el grado de instrucción.

Ahora bien, el trabajo doméstico puede ser delegado en otras personas, generalmente en otras mujeres, mas no así las tareas de cuidados que implican atención y afecto. Miró Quesada y Ñopo, 2022 precisan que el cuidado de menores de edad necesita de mucha atención de los progenitores: reuniones de padres, seguimiento de

¹² El análisis del ENUT incluyó zonas urbanas y rurales, así como los siguientes niveles educativos: inicial y sin nivel, primaria, secundaria, superior no universitaria, superior universitaria y posgrado.

las tareas escolares, controles médicos; como de la atención de situaciones intempestivas, enfermedades, citaciones a la escuela por problemas de desarrollo académico o de comportamiento de los menores. Lo mismo se aplica al cuidado de los adultos mayores y de las personas con enfermedades incapacitantes.

Beltrán y Lavado (2019) refieren que es importante mencionar que la calidad de vida de las personas se mide por la cantidad de tiempo libre que disponen después de haber concluido con sus obligaciones principales, laborales y personales. Este requisito de tiempo no está disponible en todos los hogares. Los autores introducen el concepto de “pobreza de tiempo” que identifica a quienes no pueden cumplir con los requerimientos mínimos de tiempo para el cuidado personal, las actividades del hogar, el trabajo remunerado, el ocio, entre otras actividades. Por otro lado, el “tiempo libre” es una expresión que refiere al tiempo no comprometido previamente para realizar actividades y al tiempo reservado para realizar actividades de ocio. En la segunda acepción encajan la práctica de deportes, las actividades al aire libre, los pasatiempos, los juegos, los medios de comunicación (televisión, radio, videos), la vida social (Durán, 2010). En ese sentido, el informe *Brechas de género en el uso del tiempo* muestra cómo los hombres y las mujeres distribuyen su tiempo libre. Así, mientras los hombres cuentan con 19 horas y 10 minutos semanales en promedio de tiempo libre, las mujeres solo disponen de 14 horas y 30 minutos. Tanto hombres como mujeres destinan la mayor parte de su tiempo libre a ver televisión. La distribución del tiempo libre, como se observa en la Figura 3, es más diversa para los hombres debido a que tienen independencia económica lo que les concede mayor autonomía para socializar fuera de casa (MINDES, 2011).

Figura 3

Perú: promedio de horas semanales que la población de 12 años a más dedica a actividades de tiempo libre, según sexo

Tiempo libre	Hombre	Mujer
Total	18.7	14.3
Ver televisión solo / sola	8.5	8.2
Descansar sin hacer nada o mientras escucha radio	5.9	5.5
Salir a la calle, parque, etc. con amigos/as para caminar, conversar, bicicleta, patinar u otros	5.2	4.1
Navegar o chatear por internet, jugar en la computadora	4.9	3.8
Asistir al gimnasio o recibir clases de deporte, aeróbicos, baile, danza, taichi, música, pintura, artesanía, etc.	4.1	4.6
Asistir con amigos/as al cine, concierto, discoteca, video pub, karaoke, bar, chicherías, billar, etc.	4.1	3.7
Hacer ejercicios o dedicarse a practicar algún deporte	3.7	3.3
Practicar con algún instrumento musical o realizar alguna actividad artística	3.3	2.7
Practicar yoga, meditar, orar, ir a misa o culto religioso, etc.	3.2	3.1
Leer libros, revistas, periódicos, etc.	2.6	2.2
Acudir al sauna, baño turco o a que le practiquen masajes	2.5	2.2
Conversar o enviar mensajes por teléfono con amigos/as	1.1	1.1

Nota. Adaptado del MIMDES (2010).

Por otro lado, es importante recalcar que la producción de los hogares se mide por las horas dedicadas y si bien esta cantidad se ha visto reducida en los últimos años, esto se debe no a la calidad de los artefactos electrodomésticos que el hogar posea, sino a la reducción del número de niños por hogar (Durán, 2018). “A corto plazo, la reducción de la natalidad reduce la cantidad de tiempo necesario para el cuidado de los hijos en los hogares; pero a largo plazo significa un aumento proporcional de la necesidad de cuidado para personas mayores y dependientes” (p. 63). En ese sentido, Federici (2013) explica que cuando los adultos mayores requieren atención y esta se brinda en el hogar y no en residencias o centros de día, esta tarea suele recaer sobre los hombros de las mujeres, quienes viven meses y a veces años al límite del agotamiento físico y mental, consumidas por un trabajo de cuidados y por tareas para el que a veces no están suficientemente preparadas. Con lo cual, muchas mujeres terminan abandonando sus trabajos formales para poder avocarse al trabajo de cuidados de sus padres.

En este punto de la investigación es válido preguntarse cómo se distribuye actualmente el uso del tiempo en las trabajadoras del arte, especialmente el tiempo que las artistas disponen para realizar las actividades domésticas, la práctica artística, la investigación bibliográfica y artística que acompaña y nutre su práctica, así como otras actividades laborales que realizan en espacios distintos al de creación (museos, instituciones educativas, galerías, por ejemplo). A ello se podría sumar el tiempo que demanda la atención de los cuidados, que como hemos visto en los párrafos precedentes, no son fáciles de delegar en terceros. Ante esta situación de desigualdad que complejiza la posibilidad de sostener una carrera artística para mujeres con carga familiar y en respuesta a la distribución desigual del poder en el mundo del arte, cabe destacar el compromiso de la Asamblea Permanente de Trabajadoras del Arte (s.f.) que, con relación a la carrera artística y la creatividad, señala lo siguiente:

Cuestionemos con claridad el concepto establecido de “carrera artística”, pautado por la dedicación excluyente a la realización de la obra con fines comerciales. Como mujeres sabemos que la continuidad de nuestra obra está condicionada por la maternidad y las tareas de cuidado de los entornos familiares y afectivos que se nos imponen. Hagamos del suspenso y el retorno al hacer artístico un valor específico y relevante en nuestras prácticas. Luchemos por la socialización de las tareas domésticas y de cuidado (que incluyen la escucha, la confianza y la contención emocional) y cuestionemos la naturalidad con la que se nos asignan y con que las asumimos (Asamblea Permanente de Trabajadoras del Arte, s.f.).

Debido a todas las dificultades descritas, para poder desarrollar una carrera profesional a las mujeres nos toca cuidar como si no tuviéramos trabajo fuera de casa y trabajar como si no tuviéramos que cuidar una familia. Hacerse cargo de la totalidad o de la mayor parte de la organización y ejecución de las tareas domésticas —aunque la parte física de la tarea sea delegada a otra persona— significa para las mujeres disponer de menos tiempo para dedicarnos al trabajo remunerado, menos derechos sociales vinculados al trabajo asalariado y menos tiempo para realizar otras actividades personales que den sentido a nuestras vidas. Es así como sostenemos ambos mundos —el doméstico y el laboral— desde el sobre esfuerzo de nuestros cuerpos y mentes, convivimos con prejuicios sociales fuertemente establecidos, negociamos espacio y tiempo con la pareja y la familia y vemos como las fronteras entre el trabajo y el cuidado

se superponen, se desbordan y se invaden entre sí una y otra vez, en una dinámica difícil de romper.



Capítulo 2. La Resignificación de lo Cotidiano: Estéticas Domésticas y de los Cuidados en la Práctica Artística Contemporánea

Así como los estudios sociológicos y de la economía feminista han contribuido con el análisis de la problemática de los cuidados, el campo del arte también ha mostrado interés por incluir las experiencias cotidianas y hablar de manera abierta y reflexiva sobre la complejidad de la maternidad más de allá del estereotipo patriarcal de lo femenino. En ese sentido, se busca identificar en un conjunto de obras de arte las posibles motivaciones por las que sus creadores incluyeron elementos del ámbito doméstico en sus procesos artísticos. Así también, se plantea revelar en las propuestas seleccionadas las intenciones de las artistas en el haber escogido materialidades y técnicas tradicionales para la construcción de nuevas formas de cultura visual. Dicho de otro modo, se analizará cómo se configuran las propuestas que parten de la experiencia individual para exponer un problema colectivo tanto en la escena internacional como en la escena peruana y para preservar la práctica textil a través del arte.

Es importante mencionar que, durante el proceso de elaboración de esta tesis, se utilizó como metodología de investigación tanto fuentes primarias como secundarias, así como criterios de búsqueda y de selección sobre los referentes artísticos relacionados a las estéticas de lo doméstico o del cuidado y de las prácticas textiles. El acceso directo a fuentes primarias fue posible de obtener gracias al contacto mantenido con los artistas peruanos seleccionados durante mi trayectoria como gestora cultural en museos y salas de exposiciones. En la mayoría de los casos, fui responsable de la producción de exposiciones colectivas e individuales en las que participaron. A excepción de Sandra Gamarra, Rustha Pozzi-Escot y Juan Pacheco con quienes me vinculo por pertenecer a la misma casa de estudios, así como por el interés en la exploración artística del tejido. De esta manera, el proyecto de investigación-creación se enriqueció con las entrevistas realizadas a Susana Torres y Rustha Pozzi-Escot desarrolladas en los anexos 3 y 5, respectivamente, así como de las conversaciones sostenidas con los demás artistas a lo largo del tiempo.

Respecto a los conceptos sobre las estéticas de lo cotidiano, lo doméstico y de los cuidados, esta tesis maneja los siguientes conceptos provenientes de los campos de la filosofía y de la historia del arte. En línea con Saito (2021), la estética de lo cotidiano responde a la vida común que experimentamos a diario y nos permite percibir sentidos y significados en los espacios, interacciones y objetos ordinarios más allá de su uso

práctico o funcionalidad. Así, las percepciones estéticas de los objetos ordinarios nacen de nuestra conexión afectiva con ellos. Además, de manera indistinta y siguiendo lo expresado por Manonelles (2016), los términos estética de lo doméstico y estética del cuidado refieren a las prácticas creativas que fusionan la experiencia vital con la artística. Esto es a las creaciones que parten o involucran el entorno privado y la experiencia de la maternidad o el cuidado del otro. De esta manera, mientras que la estética de lo cotidiano da cuenta de las experiencias estéticas que ocurren en los espacios públicos o privados que habitamos, la estética de lo doméstico se circunscribe al hogar.

En el primer subcapítulo se abordará la influencia del feminismo en la resignificación de lo doméstico en la práctica artística contemporánea, a partir de la irrupción de los enfoques feministas en las artes visuales en la década de los setenta. Ello fue determinante para que artistas como Louise Bourgeois, Mierle Laderman Ukeles y el colectivo Polvo de Gallina Negra comenzaran a cuestionar las representaciones domésticas y las definiciones de la productividad artística hecha por mujeres (Chávez y Labastida, 2021). En ese sentido, se revisarán algunas de las teorías críticas feministas a la historia del arte de la mano de las investigadoras Nochlin (2015), Mayayo (2003) y Chadwick (1993), como el contexto en que realizaron las exposiciones internacionales que pretendieron corregir la omisión de las artistas mujeres en la historia del Arte.

El segundo subcapítulo incluye como referentes de lo doméstico y los cuidados a cuatro artistas que desarrollaron parte de su obra artística en centros de hegemonía cultural como Nueva York, entre las décadas de los setenta y los ochenta. Se revisarán piezas textiles sobre la maternidad trabajadas por la artista francesa Louise Bourgeois en la última fase de su trayectoria, el video mítico sobre lo doméstico de la artista estadounidense Marta Rosler, el proyecto de arte del mantenimiento de la también estadounidense Mierle Laderman Ukeles y uno de los icónicos quipus de la chilena Cecilia Vicuña. Esta última conecta a este conjunto de referentes con el siguiente grupo de artistas peruanos por su interés en la simbología de los textiles prehispánicos andinos.

El tercer subcapítulo nos situará en el contexto peruano e iniciará con la mención a la exposición internacional *Radical Women: Latin American Art, 1960 – 1985* (2017), curaduría de Fajardo-Hill y Giunta, en la que participaron las peruanas Teresa Burga y Johanna Hamann, junto a Victoria Santa Cruz y Gloria Gómez-Sánchez. El proyecto de

Burga se refería a la imagen de la mujer peruana, mientras que la obra de Hamann, a las problemáticas de la maternidad. En este contexto se resalta el acercamiento a lo doméstico en la obra de María Godínez. Así también, se destaca la importancia de las exposiciones compuestas por artistas peruanas para la construcción de una nueva subjetividad femenina y la valorización del trabajo manual y de la estética de lo doméstico: Yo no solo coso. Estéticas femeninas en las prácticas artísticas domésticas (2014) e Hilos que resisten, hilos que subvierten. Identidades, memorias y cuerpos en el arte textil (2022), proyectos curatoriales de Germaná; Hay algo incomedible en la garganta. Poéticas antipatriarcales y nueva escena en los años noventa (2021), proyecto curatorial de López; Prisioneras del amor y el costo de las economías invisibles (2021) proyecto curatorial de Girón, y Trabajos maternos: desmontando el macho lío patriarcal (2022) de Fuentes Guaza, Iguíñiz y Janeiro.

Por último, el tercer subcapítulo revisa una selección de piezas elaboradas entre la década de los noventa y de la década de 2020, producidas por artista peruanos, en su mayoría mujeres, en las que están presentes temas como los afectos, la construcción de la identidad femenina y el trabajo de servicios. El conjunto se distribuye en dos subsecciones que abordan las estéticas de lo doméstico (Susana Torres, Rustha Pozzi-Escot, Natalia Iguíñiz, y Eliana Otta) y la poética de las prácticas textiles (Sandra Gamarra, Liliana Ávalos, Juan Pacheco y Eduardo Llanos). Los medios elegidos por los artistas seleccionados son: la escultura, el video y la instalación.

Por lo anterior, el segundo capítulo de esta tesis propone revisar el contexto en que fueron producidas las obras que resignifican lo doméstico fueron y reflexionar sobre las formas y líneas conceptuales seguidas por los referentes, a fin de encontrar conexiones con la propuesta artística Poéticas domésticas y otras manualidades, que se desarrollará en el tercer capítulo y que toma como punto de partida la problemática de los cuidados.

2.1. La Resignificación de lo Doméstico en el Arte a Finales del Siglo XX

Sobre la irrupción del feminismo en las artes plásticas se han escrito numerosos ensayos. Desde la década de los setenta, teóricas como Chadwick (1993) y Nochlin (2015) han documentado la contribución de los enfoques feministas a la historia del arte. Uno de los ejes fundamentales de la crítica de arte feminista fue la necesidad de

visibilizar a las artistas cuyos nombres habían sido obviados en los grandes libros de la historia del arte, como el de Gombrich. Por consiguiente, se rescataron artistas europeas y estadounidenses como Artemisia Gentileschi, Elizabeth Vigée-Lebrun, Berthe Morisot y Mary Cassat.

Esta última fue una pintora impresionista estadounidense que vivió en Francia, cuyo trabajo estuvo dominado por retratos de mujeres de clase media y escenas de la vida cotidiana a fines del siglo XIX, como se muestra en la Figura 4. Cassatt introdujo el impresionismo en Estados Unidos. A diferencia de sus colegas, optó por pintar imágenes de madres y sus hijos, en lugar de figuras religiosas o escenas nocturnas de divertimento, no con la intención de registrar el confinamiento femenino de la época, sino para llamar la atención sobre el papel de la maternidad en la humanidad (Vicente, 2018).

Figura 4

Young Mother Sewing. Pintura de Mary Cassatt, 1900



Nota. Tomado del Museo Metropolitano de Arte

(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10425>)

Una experiencia importante en la educación artística centrada en el feminismo fue el curso Arte 364b que Nochlin impartió en 1969 en el Vassar College. Este programa

permitió el estudio de artistas hasta entonces desconocidas por el medio artístico como Frida Kahlo y Meret Oppenheim. Esta última fue una artista surrealista suiza, autora de piezas como la Figura 5 que involucraban la intervención de objetos domésticos, como un juego de vajilla forrada con piel de gacela con la que se centrará en la resignificación de objetos cotidianos (Nochlin, 2015).

Figura 5

Le déjeuner en fourrure. Escultura de Meret Oppenheim, 1936



Nota. Imagen tomada del MOMA (<https://www.moma.org/collection/works/80997>)

Cabe considerar la relevancia del Programa de Arte Feminista impulsado por la dupla Judy Chicago y Miriam Schapiro para la incorporación de lo doméstico en las propuestas artísticas que surgió en la década de los setenta en Estados Unidos (Mayayo, 2003). Cuando se traslada al California Institut of the Arts (CalArts), el programa desarrolló el proyecto *Womanhouse* (1972) en el que docentes y estudiantes intervinieron una casa abandonada ubicada cerca al campus, acondicionando cada de sus habitaciones con instalaciones, esculturas y objetos diversos de carácter efímero sobre el rol de la mujer en la vida cotidiana. Las participantes se animaron a politizar cada uno de los 17 ambientes de la casa, entre ellos, la cocina cuyas paredes y techos fueron intervenidos por Susan Frazier, Vicki Hodgetts y Robin Weltsch, con pechos en forma de huevos fritos, con la intención de mostrar, en su instalación titulada *Nurturant Kitchen* (ver Figura 6), cómo la desigualdad en función del género se forma en el contexto doméstico a partir de la reflexión de los recuerdos infantiles en la cocina y la función nutricia de la madre (Viñolo, 2010).

Figura 6

Nurturant Kitchen. Instalación de Susan Frazier, Vicki Hodgetts y Robin Weltsch, 1972



Nota. Instalación incluida en Womanhouse del Feminist Art Project. Imagen tomada de The Getty Research Institute (<https://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/archives/i103/>)

Por otro lado, las primeras investigaciones feministas cuestionaron las categorías estructurales de la producción humana dentro de la historia del arte y la veneración del artista individual masculino como héroe. Así también observaron que, aun cuando artistas como Georgia O'Keeffe o Frida Khalo fueron incluidas en el canon histórico del arte, estas solo recibieron reconocimiento como excepciones a la norma. Con ello, se entendía que otras artistas mujeres quedaron en el margen por no haber logrado una producción suficiente en comparación a sus colegas masculinos, como consecuencia de la falta de equilibrio entre las responsabilidades domésticas con la actividad artística (Chadwick, 1993).

Así como en la década de 1970 se vivió la irrupción del feminismo que llevó a algunas artistas como Judy Chicago a pensar en la existencia de una esencia femenina que une a las mujeres, como postulaban las artistas feministas de la década anterior. En la década de los ochenta se descarta esa premisa. Sobre este punto, Chadwick (1993) arguye que, según los estudios posmodernistas o postestructuralistas, no existe un conjunto de características emocionales y psicológicas 'básicamente' masculinas y

femeninas que estén determinadas biológicamente y plantea que la subjetividad no está fija, sino que se negocia constantemente dentro de los campos económicos, sociales y políticos; dejando así abierta la posibilidad de la construcción de una nueva subjetividad femenina que no responde al constructo ficticio de la idea de mujer (heredado del orden patriarcal).

Por todo lo visto previamente, podríamos afirmar que la falta de representación de las artistas en la bibliografía de la Historia del Arte, como en las salas de los museos motivó a las investigadoras como Sutherland-Harris y Nochlin a llenar esos vacíos a través de publicaciones y proyectos curatoriales con los que buscaron restituir y revalorizar la participación de las artistas. De acuerdo con Mayayo (2003), una de las exposiciones reivindicativas sobre las artistas mujeres que tuvo lugar en la década de los setenta fue *Women Artists 1550-1950*, comisariada por Sutherland-Harris y Nochlin para el Museo de Arte de Los Ángeles (LACMA, 1976) que, si bien reunía a notables artistas como Mary Cassatt, Berthe Morisot y Georgia O’Keeffe, la selección había excluido a las artistas latinoamericanas como de otros continentes no europeos.

2.2. Producción Artística sobre lo Doméstico en el Norte Global: Estados Unidos en las Décadas de los Setenta y Ochenta

Este subcapítulo trata de las propuestas de cuatro artistas que desarrollaron parte o la totalidad de su obra artística en la escena estadounidense entre las décadas de los setenta y ochenta, y que además fueron cercanas a las teorías del feminismo: Marta Rosler, Mierle Laderman Ukeles, Louise Bourgeois —cuya obra puede leerse hoy desde esa perspectiva— y Cecilia Vicuña. Las artistas mencionadas lograron posicionarse en un espacio de alto impacto para la difusión del arte contemporáneo, como es la ciudad de Nueva York donde las cuatro artistas produjeron gran parte o una parte significativa de su obra. Además, las obras seleccionadas de Rosler, Ukeles, Vicuña y Bourgeois sobre la estética de lo doméstico se sitúan en un periodo en que la producción escultórica, según Nochlin (2015) estuvo dedicada al cuerpo y en el que observamos un cambio en la naturaleza de la escultura. Este cambio se produjo de dos maneras: a) por la desmaterialización y la extracción del objeto escultórico y b) por la sustitución del objeto modelado por el objeto encontrado. Dicho en otras palabras, se originó por la sustitución del desnudo tradicional por los objetos ordinarios. A los

cambios anteriores, podríamos agregar el uso de nuevos materiales escultóricos (blandos, orgánicos, arquitectónicos), instalaciones y acciones cotidianas con los que se amplía el campo escultórico y se reduce la presencia de la figura humana.

En ese aspecto, destaca el primer acercamiento hacia lo cotidiano de la artista estadounidense Mierle Laderman Ukeles (n. 1939) quien en 1969 repartió en varios museos su Manifiesto del Arte del Mantenimiento. Un texto inspirado en el manifiesto dadaísta de Duchamp que constituía un documento teórico que unía feminismo, activismo social, ecologismo y crítica institucional (Sádaba, 2017). Este texto fue motivado por la respuesta que recibió la artista de sus maestros cuando les anunció su inminente maternidad. Estos la conminaron a dejar la idea de sostener su carrera artística, asumiendo que no sería compatible con el rol materno. Poco tiempo después, la artista respondió al prejuicio de sus maestros con su manifiesto, en que declaraba: “Soy una artista. Soy una mujer. Soy una esposa. Soy una madre (orden aleatorio). (...) También “hago” arte (hasta ahora por separado). Ahora simplemente voy a hacer las cosas de todos los días, enjuagarlas a conciencia y exhibirlas como arte” (Ukeles, Manifiesto for Maintenance Art, 1969).

La propuesta de Ukeles fue recibida por el Wadsworth Atheneum Art Museum, donde desarrolló cuatro acciones performáticas en los ambientes interiores y exteriores, en 1973. Una de las performances realizadas por la artista fue *Washing/Tracks/Maintenance Outside* (ver Figura 7), un meticuloso ritual de limpieza que ejecutó con gestos dramáticos que recuerdan a las acciones de pintores expresionistas como Jackson Pollock. La artista realizó su labor de limpieza a la vista del público que ingresaba a visitar al museo y de los viandantes. Con esta performance dejó testimonio sobre su propio cuerpo y del esfuerzo físico que demanda este tipo de trabajo. La performance de Ukeles contrapuso las jerarquías del interior del museo, comparando el trabajo casi invisible del personal de mantenimiento con el trabajo silencioso, predeterminado y no remunerado que realizan las mujeres en sus hogares (Liss, 2009).

Figura 7

Washing/Tracks/Maintenance: Outside. Performance de Mierle Laderman Ukeles, 1973



Nota. Imagen tomada de *Wikipedia*

(https://en.wikipedia.org/wiki/Mierle_Laderman_Ukeles)

Durante su estancia como artista residente no remunerada del Departamento de Limpieza de Nueva York, Ukeles desarrolló un conjunto de propuestas performáticas e instalaciones que involucraron el trabajo doméstico con el mantenimiento de los espacios públicos, con el fin de develar la importancia del mantenimiento para el funcionamiento de la sociedad. Para el *Ceremonial Arch Honoring Service Workers IV* [Arco ceremonial en honor de los trabajadores de servicios], presentado en el Queens Museum en el 2016 (ver Figura 8), la artista utilizó una estructura metálica en forma de arco a la que insertó herramientas y artículos que usan los trabajadores del servicio de limpieza pública, como guantes de hule. Al referirse a la figura del arco del triunfo que las ciudades usan para conmemorar a sus héroes, la artista puso al mismo nivel la labor de los trabajadores de mantenimiento y resaltó su papel en el sostenimiento del sistema vital. La obra de Ukeles parte del ejercicio del trabajo materno, lo libera de las fronteras del género y establece una nueva manera de brindar cuidados tanto a los hijos como al mundo (Liss, 2009).

Figura 8

Ceremonial Arch Honoring Service Workers IV. Escultura de Mierle Laderman Ukeles, 2017



Nota. Escultura expuesta en el Queens Museum de Nueva York. Imagen tomada de Mousse Magazine (<https://www.moussemagazine.it/magazine/mierle-laderman-ukeles-elena-tavecchia-2017/>)

Marta Rosler (n. 1943) coincidió con Ukeles en el momento histórico en que, fotografía, video, instalación y performance fueron asociados con el rechazo feminista al reinado patriarcal de la obra maestra pictórica. Uno de los video icónicos para las prácticas feministas fue *Semiotics of the Kitchen* [Semióticas de la cocina] (ver Figura 9) realizado en 1975, con el que la artista elaboró una crítica hacia los estereotipos patriarcales de género, transmitiendo en sus imágenes la frustración y amargura del ama de casa de clase media estadounidense. Vestida con un delantal y ubicada frente a una cocina desangelada, la artista recogía uno a uno los utensilios dispuestos sobre la mesa e iba nombrando en orden alfabético haciendo coincidir letra con artefacto. Con gestos dramatizados intentaba explicar su funcionamiento, a excepción de las letras finales en las que utilizaba su propio cuerpo y un cuchillo para configurar la U, V, W, X, Y y Z. El sonido de su voz, los gestos y movimientos corporales transmitían el tedio y la agresividad que siente el ama de casa enclaustrada en el hogar. A través de imágenes que utilizan la ironía y los códigos de lenguaje visual de los programas culinarios, Rosler reclamaba la necesidad de un cambio en el orden social (Nochlin, 2015).

Figura 9

Semiotics of the Kitchen. Performance de Martha Rosler, 1975



Nota. Fotograma de video. Imagen tomada de Electronic Arts Intermix (<https://www.eai.org/titles/semiotics-of-the-kitchen>).

En el 2011, Rosler realizó una nueva versión del video anterior, *Semiotics of the Kitchen: an Audition* [Semióticas de la cocina: una audición], para el que contó con el apoyo de veintiséis mujeres. Las imágenes fueron transmitidas en vivo por medio de un monitor instalado en la galería Whitechapel Gallery de Londres. Desde un set ambientado con varias cocinas las ejecutantes repetían al mismo tiempo y en orden alfabético los nombres de los utensilios (Rosler , s.f.). Tres décadas y medio después de la aparición del primer video, la irrupción de *Semiotics of the Kitchen: an Audition* (ver Figura 10) confirmaba que las tensiones que se producen en el espacio doméstico y que afectan a la subjetividad femenina siguen siendo una tarea pendiente por resolver.

Figura 10

Semiotics of the Kitchen. An audition. Performance de Martha Rosler, 2011



Nota. Fotograma del video realizado en la galería Whitechapel de Londres. Imagen tomada del MOMA (<https://www.moma.org/collection/works/159810>)

La tercera artista de este conjunto, la francesa Louise Bourgeois (1911-2010), desarrolló la mayor parte de su trayectoria en Estados Unidos. Es su obra textil, trabajada en las dos últimas décadas de su vida, la que guarda conexiones sobre la maternidad y los cuidados y se vincula al capítulo anterior como a la propuesta artística de esta tesis. Bourgeois utilizaba como insumos para elaborar sus últimas esculturas telas y trajes que había guardado desde la niñez, prendas que contenían una importante carga emocional y simbólica, pues marcaban una conexión con personas importantes a lo largo de su vida, como su propia madre (Nochlin, 2015). “He sentido siempre la fascinación por la aguja, por el poder mágico de la aguja. La aguja sirve para reparar daños. Es una demanda de perdón” (como se citó en Larrea, 2009).

La obra de Bourgeois se nutre de su propia biografía, de sus experiencias y relaciones, principalmente con su madre. En la escultura *The Good Mother* (ver Figura 11), la escultora representó la maternidad como un ciclo reproductivo que nunca acaba, mediante un torso femenino de cuyos pezones parten hebras blancas conectadas a bobinas de hilo (Bourgeois, 2002). La maternidad fue una imagen recurrente en la última etapa de su obra. En *The Woven Child* (ver Figura 12), utilizó un torso femenino sin cabeza ni brazos, tendido horizontalmente como si fuera un gran almohadón que lleva

encima el cuerpo de un lactante (Bourgeois, 2002). Este sí está elaborado de manera completa y descansando sobre el cuerpo de la madre. El conjunto escultórico denota la intimidad y el estado de vulnerabilidad de ambos cuerpos.

Figura 11

The Good Mother. Escultura de Louise Bourgeois, 2003



Nota. Foto de Christopher Burke. © The Easton Foundation. Imagen tomada de Elephant (<https://elephant.art/iotd/louise-bourgeois-the-good-mother-detail-2003>).

Figura 12

The Woven Child. Escultura de Louise Bourgeois, 2002



Nota. © The Easton Foundation/VAGA at ARS, NY. Imagen tomada del MOMA (https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/objbypib/objbypib_pib-12-13_sov_page-18.html)

La última integrante de este grupo de referentes es la chilena Cecilia Vicuña (n. 1948), quien formó parte de la escena neoyorkina en la década de los ochenta y cuya obra se despliega entre la poesía, las artes visuales, el cine y el activismo. La obra escultórica e instalaciones de esta artista latinoamericana se han caracterizado por la producción de numerosos y monumentales quipus, inspirados en el sistema de administración y comunicación prehispánica del imperio incaico. A lo largo de su trayectoria, Vicuña creó varias versiones de sus quipus. Según Bryan-Wilson (2017), su trabajo con los quipus inició con El quipu que no recuerda nada, realizado en 1970 cuando vivía en Santiago de Chile y del cual no se guarda registro salvo una anotación en sus diarios y dibujos posteriores a su elaboración.

Las instalaciones textiles de grandes dimensiones de Vicuña guardan relación con el lenguaje, la fibra y hacen también referencia a las anatomías corporales femeninas, como tentáculos rizados de color sangre que sugieren venas, ovarios o entrañas (Bryan-Wilson, 2017). Así también, los quipus monumentales de la artista fusionan lo femenino de la fecundidad con lo femenino del textil. Su obra encierra el simbolismo del agua, la fluidez, la claridad y el estado de cambio eminente (Bachraty, 2019).

Una de las obras monumentales más recientes de Vicuña es el Quipu Womb. The Story of the Red Thread (Athens)¹³ que, como podemos ver en la Figura 13, consta de un conjunto de 50 hebras de lana sin hilar de más de ocho metros de largo y teñidas en color rojo, que descienden en forma de cascada de agua desde un aro colgante de seis metros de diámetro. La artista participó con esta pieza en el Documenta 17. Macchiavello (2020) señala que el color rojo de la obra incitaba a los visitantes a ingresar a su interior y habitarla momentáneamente. Los participantes percibían que regresaban al útero para tocar con los dedos y la cabeza las fibras del quipu. Clasificada como quipoem durante la exposición en Atenas, la obra remite a un momento de transformación, el surgimiento de la conciencia. Un quipu que es poesía y poesía que se materializa en el espacio como un monumento de formas suaves y blandas, sonidos e imágenes.

¹³ La edición de 2017 del Documenta se realizó en la ciudad de Atenas en paralelo a la edición de Kassel. La escultura fue adquirida en el 2022 por la galería Tate Modern de Londres.

Figura 13

Quipu Bomb. The Story of The Treads (Athens). Escultura de Cecilia Vicuña, 2017



Nota. Escultura de la colección del Tate Modern de Londres. Imagen tomada del Tate (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/vicuna-quipu-womb-the-story-of-the-red-thread-athens-t15921>)

El trabajo textil de Vicuña plantea el retorno de las prácticas artísticas a las técnicas tradicionales y a la recuperación de la memoria ancestral. La inclusión de este referente en esta tesis responde a dos necesidades: la primera, poder revisar una línea de trabajo de la producción artística de lo doméstico y los cuidados, que se revisa primero en los centros hegemónicos del arte y que continúa en Latinoamérica, para lo cual Vicuña es un nexo entre ambos; y segundo, por la necesidad de mostrar que el arte

puede servir para poner en valor una identidad patrimonial que se subordina a la idea occidental de lo que es válido como expresión artística y lo que se considera como artesanía o expresión secundaria. Vicuña recupera así la tradición artesanal de los quipus y consigue construir un nuevo relato con hilos y escrituras que se relacionan con el agua y la fecundidad. Al hacerlo, abre paso al surgimiento de las exploraciones sobre los cuidados y las prácticas textiles de artistas peruanos, que abordaremos en el siguiente apartado y que se relaciona con la propuesta artística Poéticas domésticas y otras manualidades que se desarrollará en el tercer capítulo de esta tesis.

2.3. Producción Artística Peruana sobre la Estética de lo Doméstico y los Cuidados

De los centros hegemónicos del arte contemporáneo, la propuesta textil de Cecilia Vicuña y el repaso sobre los quipus prehispánicos, pasamos a la producción artística peruana. Aquí es importante mencionar la propuesta curatorial *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985* de Fajardo-Hill y Giunta que tuvo como objetivo visibilizar el arte latinoamericano producido por mujeres. Esta muestra contó con obras de 120 artistas latinoamericanas y fue exhibida en el Hammer Museum de Los Ángeles, en el 2018.

Las curadoras buscaron la representación de las artistas de países de habla hispana y de artistas estadounidenses de origen latino. En su propuesta incluyeron obras de las peruanas Teresa Burga, Gloria Gómez Sánchez, Johanna Hamann y Victoria Santa Cruz. La exposición se basó en el supuesto de que las obras producidas por las artistas latinoamericanas y latinas estaban marginadas y que habían sido ocultadas por la historia del arte oficial, que se caracteriza por ser patriarcal, dominante y tener determinados cánones que la delimitan.

Entre las piezas seleccionadas de las artistas peruanas que guardan relación con la estética de lo doméstico, destaca la instalación Perfil de la mujer peruana de Teresa Burga. Una investigación desarrollada por la artista junto a Marie France Cathelat en la década de los ochenta, que presentó una perspectiva de las mujeres de clase media del Perú (Fajardo-Hill & Giunta, 2018). Para ello, Burga y Cathelat realizaron una encuesta a centenas de mujeres cuyo resultado reveló las dificultades de acceso

igualitario a la educación, la influencia en la educación religiosa o las limitaciones existentes en los programas de salud sexual y reproductiva. Burga transformó los datos estadísticos obtenidos en piezas escultóricas, como la Figura 14 (López, 2019).

Figura 14

Quipu perfil profesional. Instalación de Teresa Burga, 1980-1981



Nota. Del proyecto *Perfil de la mujer peruana* de Teresa Burga y Marie-France Cathelat, Lima. Imagen tomada de Hipatia Edicion (2021) (https://hipatiaedicion.com/wp-content/uploads/2021/06/Perfil-de-la-Mujer-Peruana-_-Quipu-perfil-profesional.2017.png)

Otra de las artistas seleccionadas fue Johanna Hamann (1954-2017), quien participó con la escultura *Barrigas* (ver Figura 15), obra que cuestionaba la imagen estereotipada de la madre y revelaba las emociones asociadas a la maternidad, como la vulnerabilidad, la incertidumbre, la frustración y la desesperación que las mujeres experimentan durante la crianza de los hijos y que no suelen expresar libremente por temor a las sanciones sociales (Fajardo-Hill y Giunta, 2018).

Figura 15

Barrigas. Escultura de Johanna Hamann, 1979-1983



Nota. Museo de Arte de Lima, Lima. Imagen tomada de Hammer (<https://hammer.ucla.edu/radical-women/documentation>)

Aparte de la participación peruana en *Radical Women Latin American Art, 1960–1985* es importante distinguir en esta época el aporte de la artista Marisa Godínez (n. 1950) quien con su obra apoyó la difusión de la identidad visual del Centro Flora Tristán, una de las instituciones feministas más representativas del Perú. La artista supo crear espacios para reflexionar sobre las implicaciones de ser mujer, los conflictos familiares o la participación de la mujer en la vida política, enfatizando como las dimensiones de clase, raza y género se entrecruzaban en su vida (López, 2019).

Un ejemplo de ello es *Boda* (ver Figura 16), en el que Godínez reflexiona sobre la condición de la mujer de clase media en la sociedad limeña de la época, que estaba condicionada a casarse a una edad temprana y, con ello, las ilusiones personales quedaban inmovilizadas. Por medio de viñetas, la artista realizaba una denuncia sobre el matrimonio como una entidad que naturaliza la opresión de género (Villar, 2017).

Figura 16

Boda. Tinta sobre papel de Marisa Godínez, 1979



Nota. Colección del Museo de Arte de Lima. Imagen tomada de la Memoria del Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo del MALI del 2017 (<https://mali.pe/wp-content/uploads/2020/10/Memoria-CAAC-2017.pdf>)

De igual forma, cabe resaltar los esfuerzos realizados en las dos últimas décadas por las instituciones culturales y los investigadores peruanos, como Germaná, López, Girón e Iguíñiz para poder cubrir en sus proyectos curatoriales líneas de investigación relacionadas a la subjetividad femenina, la maternidad y los cuidados; como también, de revalorizar las prácticas textiles contemporáneas. En ese sentido, Germaná presentó dos exposiciones sobre la revalorización del textil en el Centro Cultural Peruano Británico en el 2014 y el 2022; mientras que López llevó a cabo una muestra colectiva con representaciones artísticas que consignó como antipatriarcales en la sala Germán Krueger del Instituto Cultural Peruano Norteamericano [ICPNA] en el 2021. Por su parte, Girón, junto a Gómez de la Torre y Páucar, desarrolló una exposición virtual para sugerir los efectos de la pobreza del tiempo en las mujeres presentada en la plataforma digital del Centro Cultural de la Universidad del Pacífico en el 2021. Mientras que Iguíñiz se unió en el 2022 a sus colegas Fuentes-Guaza (España) y Janeiro (Argentina) para desmontar la problemática que el patriarcado impone a los cuerpos maternos, proyecto presentado en versión local en el Centro Cultural de España de Lima.

En la exposición colectiva *Yo no solo coso. Estéticas femeninas en las prácticas artísticas domésticas*, Germaná reunió piezas textiles, objetos domésticos, videos e instalaciones de Shila Alvarado, Maria Elena Alvarado, Muss Hernández, Rosana López-Guerra, Lala Rebaza, Susana Torres, Patricia Bueno y Lucía Reátegui. En el texto curatorial, la investigadora explica cómo las actividades asignadas según el sexo, producto de los estereotipos normativos, trasciende la actividad artística restando valor a la producción realizada por mujeres. La estética de lo femenino es un medio de auténticas subversiones, capaz de revocar las jerarquías que definen qué producción artística pertenece a las artes mayores o a las artes menores, y de romper las barreras entre el arte y la vida cotidiana (Germaná, 2014).

Una de las obras escogidas por Germaná fue *Herencia* (ver Figura 17) de Muss Hernández. La artista combinó técnicas y materialidades asociadas a la formación académica —como collage, fotografías, resina y cera— con otras técnicas artesanales como telas y bordados. La obra de Hernández, trabajada en formato de libro textil, se relaciona con los álbumes familiares, cuyas páginas narran la vida de sus propietarios.

Figura 17

Herencia. Objeto en técnica mixta de Muss Hernández, ca. 2012



Nota. Obra incluida en la exposición *Yo no solo coso. Estéticas femeninas en las prácticas artísticas domésticas* del Centro Cultural Peruano Británico, 2014. Imagen tomada de Arte Sur (<https://www.arte-sur.org/wp-content/uploads/2012/06/MUSS-HERNANDEZ-2012.pdf>)

En la misma línea, para la exposición colectiva *Hay algo incomedible en la garganta. Poéticas antipatriarcales y nueva escena en los años noventa* (ver Figura 18), López reunió a 90 creadoras en una amplia exposición de obras producidas entre 1998 y 2002, de manera individual y colectiva por mujeres artistas, con y sin ninguna formación académica. El título de la muestra provino de un verso de la poeta Montserrat Álvarez. Además, las obras de la exposición correspondieron a categorías artísticas diversas como: fotografías, videos, textiles, instalaciones, performances, esculturas, pinturas y objetos.

Figura 18

Registro de la exposición Hay algo incomedible en la garganta. Poéticas antipatriarcales y nueva escena en los años noventa. Fotografía de Juan Pablo Murrugarra, 2021



Nota. Exposición realizada en la galería Germán Krueger del Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima. Imagen tomada de ICPNA Cultural

(https://cultural.icpna.edu.pe/portfolio_page/hay-algo-incomedible-en-la-garganta/)

Entre las artistas de larga trayectoria que participaron de la exposición antológica convocada por López destacaron: Natalia Iguíñiz, Ana de Orbegoso, Mayu Mohanna, Flavia Gandolfo, Gilda Mantilla, Claudia Coca, Patricia Eyzaguirre y Sandra Gamarra. De igual forma, la exposición incluyó a otras artistas que se abrieron paso en el medio y cuyas obras se caracterizan por la recuperación de lenguajes y técnicas tradicionales, como Lastenia Canayo, Elena Valera, Elena Núñez y Delia Poma. El curador también incluyó a mujeres participantes de los Talleres de Fotografía Social (TAFOS) y las

organizaciones de mujeres y clubes de madres impulsados por el Movimiento Manuela Ramos.

Las obras seleccionadas para la exposición Hay algo incomedible en la garganta. Poéticas antipatriarcales y nueva escena en los años noventa tenían orígenes y contextos sociales distintos. Sin embargo, su disposición en un mismo espacio permitió evaluar aspectos como el impacto social del feminismo, la presencia de formas estéticas y vocabulario asociado a la misoginia, la jerarquía a través de la cual se organiza el medio cultural, así como el efecto del neoliberalismo sobre la subjetividad y las formas de creación cultural (López, 2019).

La segunda propuesta curatorial de Germaná Hilos que resisten, hilos que subvierten. Identidades, memorias y cuerpos en el arte textil (ver Figura 19), realizado en el Centro Cultural Peruano Británico en el 2022, reunió a un grupo de artistas que incorporaron el textil en sus prácticas contemporáneas y tradicionales. Entre ellos, Liliana Ávalos, Javi Vargas, María Abaddon, Gaudencia Yupari, Elena Varela, Paloma Álvarez, Cristina Flores Pescorán, Nilda Callañaupa (Centro Textil del Cusco), Ana Teresa Barboza, Clara Best, Nemiyé Pérez e Ivett Salazar.

Figura 19

Registro de la exposición Hilos que resisten, hilos subvierten. Identidades, memorias y cuerpos en el arte textil, 2022



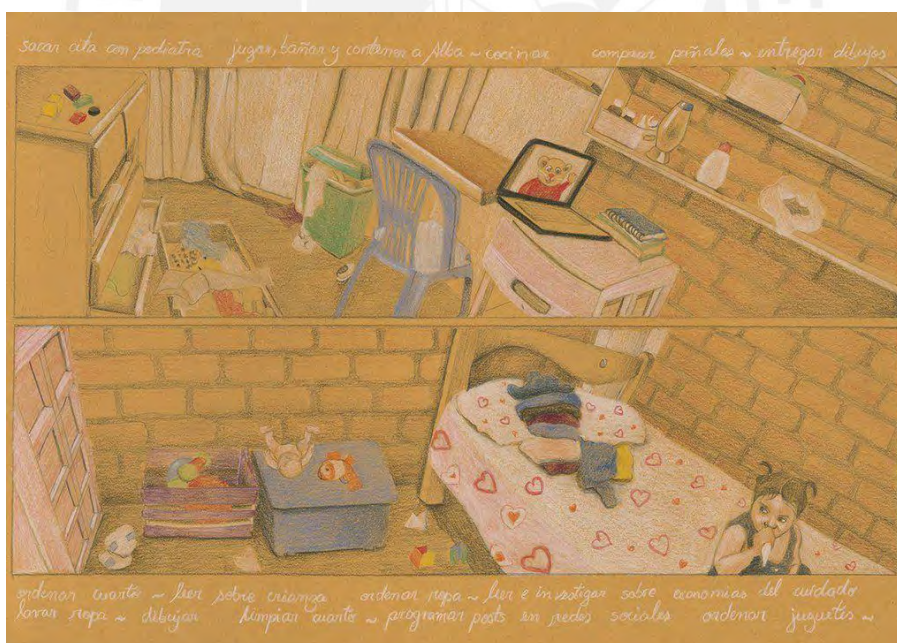
Nota. Exposición realizada en la galería John Harriman del Centro Cultural Peruano Británico (2022). Imagen tomada de Artishock Revista (<https://artishockrevista.com/2022/10/18/hilos-que-resisten-arte-textil-peruano/>)

La curaduría de Germaná (2022) se enfocó en piezas textiles que podrían ser consideradas artesanales y relacionadas con el hogar y la femineidad. Esta apreciación se origina en las divisiones y jerarquías dominantes en la historia y el mercado del arte, que nos llevan a valorar algunas creaciones por encima de otras realizadas por grupos sociales que históricamente han sido marginados por la sociedad por motivos de género y origen étnico.

Por otro lado, durante el confinamiento de la pandemia del COVID-19, Girón llevó a cabo la exposición virtual *Prisioneras del amor* y el costo de otras economías invisibles, de manera presencial en el Centro Cultural de la Universidad del Pacífico, en el 2020, y de manera virtual en la página web del mismo nombre. El proyecto curatorial reunió un conjunto de obras artísticas creadas por mujeres desde una perspectiva feminista, proporcionó un repositorio de documentos y enlaces sobre la estética del cuidado y aportó un glosario ilustrado (ver Figura 20) sobre términos de la economía feminista.

Figura 20

Doble jornada. Ilustración de Kathryn Páucar, 2021



Nota. Ilustración incluida en la exposición virtual *Prisioneras del amor* (<https://www.prisionerasdelamor.info/copy-of-t%C3%A9rminos-para-emprender-la-traves%C3%ADa-hacia-las-econom%C3%ADas-invisibles>)

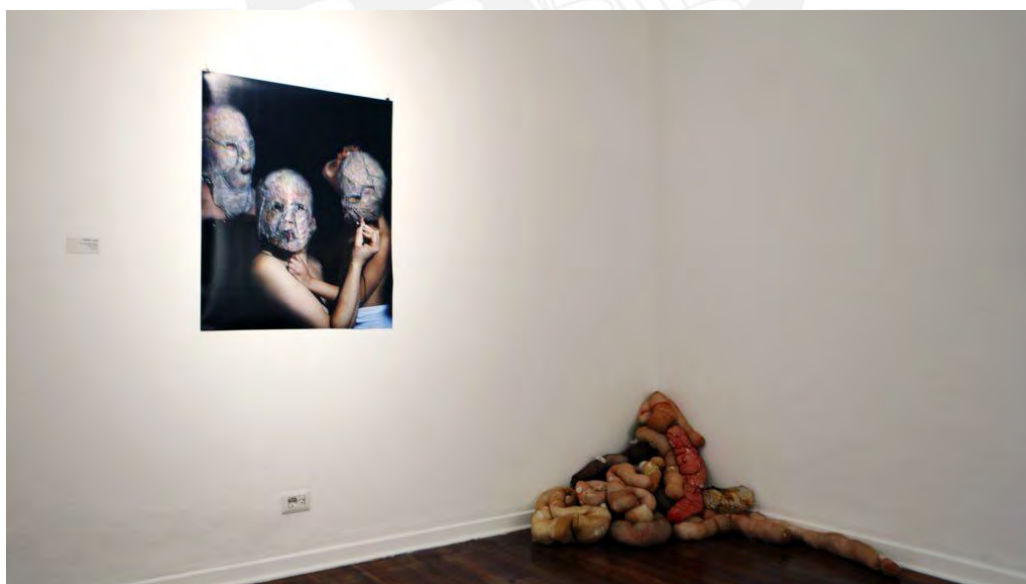
La sección dedicada al arte, el cine y la música contó con artistas visuales como Belén Gómez de la Torre, María Abadón, Claudia Coca, Natalia Iguíñiz, Genietta Varsi, Daniela Ortiz y Kathryn Páucar. La exposición *Prisioneras del amor y el costo de otras economías invisibles* tuvo como objetivo pedagógico introducir una terminología de la economía feminista dirigida particularmente a estudiantes de secundaria y nivel superior, para animarlos a incluir en sus debates y reflexiones sobre el valor de las experiencias del cuidado y de los espacios privados (Girón, 2021).

Bajo la curaduría de Fuentes et al. (2022), la muestra más reciente del conjunto, *Trabajos maternos: desmontando el macho lío patriarcal* (ver Figura 21), se desarrolló de manera presencial y simultánea en los centros culturales de España situados en Lima, Santiago y La Paz, así como de manera virtual en las respectivas plataformas web. La exposición reunió a artistas, activistas e investigadoras de Latinoamérica y España, e incluyó un seminario virtual internacional y visitas guiadas que abrieron el diálogo crítico sobre el ejercicio de la maternidad en los respectivos centros culturales.

Figura 21

Vista de exposición Trabajos maternos: desmontando el macho lío patriarcal.

Fotografía del Centro Cultural de España, 2022



Nota. Imagen tomada de Ensayo General (<https://ensayo-general.com/trabajos-maternos-voces-y-argumentos-para-desmontar-el-patriarcado/>)

Entre las artistas peruanas convocadas figuran María Abaddon, Paloma Álvarez, Belén Gómez de la Torre y Kathryn Páucar. Las curadoras argumentan que los trabajos

maternos han estado estrictamente regulados por un aparato normativo patriarcal que utiliza el sistema jurídico, educativo, de salud y social para modelar el comportamiento y la subjetividad femenina, con lo cual el trabajo reproductivo es visto socialmente como un deber propio de las mujeres. Así, la estética de la maternidad expone los escenarios de exclusión, pobreza y dependencia que las mujeres han asumido tradicionalmente como parte de sus labores de cuidado (Fuentes et al., 2022)

De las propuestas curatoriales de Germaná (2014 y 2022), López (2021), Girón et al. (2022) y Fuentes et al. (2022) que ofrecieron selecciones antológicas para una primera lectura sobre la estética del cuidado, pasamos a observar en los siguientes tres apartados algunas piezas producidas por artistas peruanos que, en distintos momentos de sus trayectorias, incluyeron la resignificación de lo doméstico y de las prácticas textiles.

2.3.1. Estéticas de lo Doméstico y los Cuidados. Obras Seleccionadas de Susana Torres, Rustha Pozzi-Escot, Natalia Iguíñiz, y Eliana Otta

El primer subcapítulo sobre la producción de estéticas domésticas en el arte contemporáneo nacional recoge tres piezas de las artistas Susana Torres (n. 1969), Rustha Pozzi-Escot (n. 1973), Natalia Iguíñiz (n. 1973) y Eliana Otta (n. 1981). Se trata de dos instalaciones, una escultura y un video, en los que están presentes la vida cotidiana, la maternidad y la resignificación de los elementos domésticos. Mediante las obras seleccionadas, podremos acercarnos a las percepciones de las artistas sobre momentos particulares de sus vidas, en los casos de Torres e Iguíñiz, como también a percibir el interés de Pozzi-Escot y de Otta en visibilizar situaciones de desigualdad a través de objetos cotidianos, como los paños de cocina.

En la instalación *Mi cuerpo cuelga allí* (1995 y 2021), Torres recurre al autorretrato y se representa desnuda pintándose en diferentes posturas sobre la superficie del vestido. Debajo de la prenda colgada, ha colocado un mapa del país (Argentina) que la acoge y una serie de elementos que refieren a su situación de mujer migrante: carteras, billetes y otros. La obra tiene dos versiones, la primera de ellas la realizó durante su estancia en Buenos Aires, ciudad a la que se mudó en la década de los noventa apenas empezó su vida como ama de casa. La obra fue incluida en la exposición colectiva *Erotizarte 2*, realizada en el Centro Cultural Recoleta en 1995. La

segunda versión (ver Figura 22) la recreó para la exposición curada por López *Hay algo incomedible en la garganta. Poéticas patriarcales en los años noventa*, en el 2021 en ICPNA.

Figura 22

Mi cuerpo cuelga allí. Instalación de pintura sobre vestido hecho a mano y otros objetos diversos de Susana Torres, 2021



Nota. Imagen tomada de *Hay algo incomedible en la garganta. Poéticas antipatriarcales y nueva escena en los años noventa*, de López, M. (2021). ICPNA.

En la entrevista realizada a la artista (ver Anexo 3), manifiesta que, al llegar a Buenos Aires durante la década de los noventa recién estrenada como ama de casa, al cabo de un tiempo los recursos económicos que llevó se agotaron y que, por ello, se le ocurrió economizar empleando materiales menos costosos que podría encontrar en su costurero y en las tiendas de manualidades. En lugar de pintarse a sí misma utilizando un vestido, decidió crear un vestido y pintarse a sí misma en cada sección del patrón llevando a la tela sus autorretratos desnudos. En el vestido dejó impresa la nostalgia por la vida que había dejado en Lima y los sentimientos que surgían en ella tras enfrentarse

por primera vez a la rutina doméstica. La obra llamó la atención de colegas artistas que la invitaron a presentarla dentro de una colectiva sobre arte y problemáticas de género. Una vez que reconoció el espacio donde le tocó exponer, la artista decidió incorporar al vestido objetos personales para hablar de su situación como mujer migrante y revelar su vulnerabilidad, sus gustos por la estética infantil, el no sentirse lo suficientemente sofisticada y letrada como lo eran las artistas que la habían acogido a la exposición que contaban con carreras desarrolladas. Así, *Mi cuerpo cuelga allí* se convirtió en un diálogo consigo misma, la posibilidad de abrirse y mostrar a los demás su vida cotidiana y su forma intimista de expresarse con recursos cotidianos y de las manualidades (Torres, 2023).

Durante una residencia artística realizada en la ciudad de Burdeos, Rustha Pozzi-Escot elaboró en el 2009 la escultura *El juego* (ver Figura 23). La obra daba cuenta de la intención de la artista para relacionar la vida cotidiana compartida con las otras dos artistas, también migrantes como ella en Francia, del intercambio cultural y la complicidad femenina. Construida a partir de moldes de la parte inferior de su propio cuerpo, la figura estaba revestida por paños de cocina recortados, pegados sobre las piernas y cosidos entre sí para dar forma a un torso esférico que remataba en una cola.

De acuerdo con la entrevista del anexo 5, la artista señaló que la obra aludía a la posición que adopta el cuerpo durante el juego infantil de los yaxes, como también a la imagen de una mujer dando a luz y, de manera simbólica, a la posición de subordinación asociada al espacio doméstico producto de las normas sociales impuestas. La construcción de la identidad femenina, a partir de los diferentes aspectos sociales, individuales y colectivos, que la rodean está presente tanto en la escultura *El juego* como en proyectos artísticos previos como *Mujeres armadas* y *La casa*. La artista encuentra en el uso de técnicas manuales, como el *patchwork*, el patronaje y la costura, y de elementos cotidianos en combinación con otras técnicas de las artes académicas (video, fotografía, escultura) una forma de enriquecer su discurso personal. Así también, la obra está revestida por varias capas de significados que van desde el concepto de lo lúdico referido en el título y la combinación de colores encendidos de los paños de cocina, la resignación implícita en el torso sin brazos que recuerda a las esculturas textiles (figuras 11 y 12) de Louise Bourgeois, la anulación de la individualidad absorbida por la maternidad, a la situación de riesgo interior/externo representada por la enorme esfera que pareciera estar a punto de estallar (Pozzi-Escot, 2023).

Figura 23

El juego. Escultura de Rustha Pozzi-Escot, 2009



Nota. Escultura de 120 x 100 cm, elaborada con escayola, esponjas y secadores. Expuesta en el 2009 en el Foro de las Artes y la Cultura, Burdeos, Francia. Imagen: cortesía de la artista.

Por su parte, Natalia Iguñiz presenta en el video *Road Movie* (ver Figura 24) una mirada a las tareas inagotables del hogar que consumen sin piedad el tiempo de las mujeres que se dedican a las labores domésticas y a la crianza de sus hijos. La artista pone sobre el tapete las dinámicas del cuidado y la necesidad de ponerle un nombre a esa falta de descanso, que en el capítulo anterior fue definido como la *pobreza del tiempo* de las mujeres. Sobre la superficie amarilla de una mesa, sobresalen unas manos femeninas que se afanan en acomodar y seleccionar los objetos de su hogar. La cámara fija sigue la secuencia de la organización de las cosas que van cayendo sobre la mesa y la gestualidad de la artista que intenta mantener en orden, capas de juguetes, útiles escolares, medicinas, víveres y prendas de vestir que se ven acumulando y acaparando el cuadro de la imagen. El sonido constante de objetos desparramados agudiza la sensación de agotamiento de la protagonista.

Figura 24

Road Movie. Fotograma del video de Natalia Iguíñiz, 2015



Nota. Imagen tomada de la galería Vigil González
(<https://www.youtube.com/watch?v=gfAJFkqZTKM>)

Iguíñiz nos adentra en los quehaceres domésticos y nos muestra cómo estos van minando lo que queda de la individualidad femenina luego de la maternidad. Una situación normalizada al punto que se nos hace imposible pensar en la madre fuera del binomio que conforma con su hijo. Al respecto, Saona (2018) argumenta que el video expresa en imágenes y colores el viaje imposible que significa tratar de comprender la maternidad y sus efectos sobre la mentalidad femenina, que la artista nos muestra como una tarea continua e interminable, sin posibilidad de resultado, evidenciando las complejidades escondidas tras la imagen de los niños saludables y bien cuidados.

Siguiendo con la temática de la estética del cuidado y en coincidencia con las materialidades elegidas por Pozzi-Escot en la escultura *El juego*, revisamos el uso que hace la artista Eliana Otta de implementos domésticos similares. En este caso de los paños para secar la vajilla que utilizó para *Palabras de mujeres*, exposición individual presentada en la Sala Raúl Porras Barnechea en el 2017. La muestra estuvo conformada por materiales de uso doméstico, video y audio, a través de los cuales la artista pretendía dar voz a quienes normalmente no tienen voz, las mujeres que se dedican al trabajo doméstico remunerado y no remunerado.

A partir de los versos de las poetas peruanas Blanca Varela, Montserrat Álvarez, Carmen Ollé y Rocío Silva Santisteban, la artista creó instalaciones con secadores de

cocina, mallas, plásticos y rafias que intervino con hilos y lanas de colores, en tonos rosas, rojos y lilas, y empleando las técnicas del *patchwork* y el bordado. Con los materiales mencionados preparó banderolas y cosió las piezas entre sí, para luego poner en sus extremos listones de madera, de manera similar a las pancartas que se emplean en las protestas. Otta bordó en letra cursiva y desigual los versos de las poetisas mencionadas. Por ejemplo, en la Figura 25 utilizó los secadores de cocina y bordó en ellos con hilo rojo un verso extraído de Edipo, un poema de Álvarez. De esta manera, hace un llamado feminista que involucra al público sin importar su género y da cuenta de la persistencia del perjuicio machista y resalta “la importancia del diálogo intergeneracional para compartir los aprendizajes, los descubrimientos, el entusiasmo y la alegría en la lucha por la igualdad” (Hernández Calvo, 2017).

Figura 25

Montserrat III. Porque no ves la sangre que se amasa en el pan del desayuno.
Secadores reciclados de Eliana Otta, 2017



Nota. Obra expuesta en la exposición *Palabra de mujer* en la Sala Raúl Porras Barnechea. Centro Cultural Ricardo Palma, Lima. Imagen tomada de la página web de la artista (<https://eliana-otta.com/portfolio/palabras-de-mujeres-womens-words/#jp-carousel-276>)

Con las instalaciones mencionadas provenientes del entorno doméstico, Otta conjugó una propuesta singular, un llamado a mirar lo doméstico, la rebelión del hilo y

de la aguja que reclama por los derechos de quienes se encargan de mantenimiento del hogar, algo que nos compete a todos los que nos beneficiamos de su esfuerzo. Lo personal es político, una vez más.

2.3.2. Las Poéticas del Tejido. Obras Seleccionadas de Sandra Gamarra, Liliana Ávalos, Juan Pacheco y Eduardo Llanos

El acto de tejer es una forma de meditar, de desplazar los pensamientos para concentrarse en la repetición de un mantra. Para Angulo y Martínez (2016) cuando tejemos las manos repiten una oración, los ojos siguen la ejecución de las manos o puede concentrar la mirada en otro punto. La mente se sitúa en un estado receptivo y con ello se facilita la escucha. Tejer, entonces, se vuelve un gesto automático. Tejer significa también escribir, narrar una historia. La etimología fundamenta lo expresado, pues relaciona los textos y las palabras con el tejido. Texto proviene del latín *textere* que significa tejer y la palabra griega *rapsoda* significa el que cose canciones. Asimismo, la elaboración de prendas textiles tiene un fin primario: cubrir, proteger o esconder el cuerpo. El textil prolonga las formas del cuerpo y extiende la acción del cuidado, estrechando el vínculo entre la tejedora y el usuario del tejido. El tejido es una técnica compleja que exige gran conocimiento técnico, destreza y tiempo de la ejecutante.

Adicionalmente, la práctica del tejido para nuestro país es un arte tradicional que constituye nuestra identidad colectiva, nuestro patrimonio cultural, que se preserva y transmite de una generación a otra, a nivel doméstico y a nivel comunitario. Un esfuerzo que ha permitido la conservación del mensaje del tejido, como es el caso de la textilería de la comunidad andina de los Q'ero (ver Figura 26). Esta comunidad ha sabido resguardar desde la época incaica el conocimiento de técnicas y significados, categorías, trazos y dibujos que permite a los tejedores de esta época descifrar el significante escondido en la complejidad de sus figuras. Si bien la familiarización con el tejido ocurre desde temprana edad, la transmisión de técnicas se inicia en la adolescencia. Esta tarea compete a los dos progenitores y según el género del aprendiz: son las madres las encargadas de enseñar a sus hijas a usar el telar cuando hayan alcanzado la fuerza física suficiente para tolerar las largas horas práctica y hayan memorizado la técnica y la construcción de los motivos; y son los padres quienes deben adiestrar a sus hijos en la complejidad del tejido a cinco palitos, del hilado y el trenzado.

Mientras que el tejido a cinco palitos es una labor que los varones pueden realizar de pie o sentados y de manera paralela durante el pastoreo, caminando o mientras asisten a una actividad familiar o comunal; el tejido en telar de estacas requiere una dedicación absoluta, un gran dominio técnico para lograr tejer en las dos caras del tejido y disposición de tiempo, pues algunas tejedoras pueden tardar un mes en confeccionar prendas debido a que tienen otras obligaciones que cumplir. De esta manera, el tejido para los Q'ero forma parte de un proceso íntimo, familiar y, a su vez, comunitario. El tejido para esta comunidad es un objeto de sentido, representa la constitución de un espacio de identidad y un instrumento de comunicación de valores culturales y estéticos. La transmisión generacional de conocimientos ha sido fundamental para la preservación del legado cultural (Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, 2019).

Figura 26

Joven iniciada en el arte del tejido en telar, anexo Challmachimpana



Nota. Imagen tomada de *Tejiendo la vida. Los textiles en Q'ero*, de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco del Ministerio de Cultura (2019, p. 47).

Por su parte, Bryan-Wilson (2013) reflexiona sobre los aspectos contemporáneos y no contemporáneos de la artesanía. Se pregunta de qué depende el estatus contemporáneo de la artesanía, de las manos que lo ejecutan, de las tradiciones que se desean preservar, de su funcionalidad, de si la pieza artesanal ha sido validada por el circuito artístico, o si responde a un interés comercial, a una alternativa de subsistencia o si se trata de un pasatiempo. En ese sentido, el uso del tejido en las artes visuales representa una posibilidad de romper las jerarquías entre lo que se considera un arte mayor y otro menor, o propio de un género y no de otro.

La inclusión de las prácticas textiles en la escena artística peruana ha ido tomando impulso en las dos décadas recientes, como se ha podido revisar brevemente en los proyectos curatoriales de Germaná y López. Así, artistas como Cristina Colichón, Nani Cárdenas, Ivet Salazar, Paola Torres, Ximena Garrido Lecca, Andrea Tapia, Karen Macher, Sofía Ramírez, Adriana Macedo, los colectivos Trenzando Fuerzas y Fibra Colectivo, entre otras, han realizado en los últimos años diversas exploraciones con el tejido volumétrico. Mientras que, en el campo del bordado y el tejido llano han destacado las intervenciones artísticas de Laura Sánchez, Cristina Flores Pescorán, Clara Best, Nereida Apaza, Paloma Álvarez, Ana Teresa Barbosa, Miguel Aguirre, María José Murillo, Lin Belaúnde, entre otros.

A fin de reducir el universo de la creación artística de textil y buscar coincidencias conceptuales y técnicas con el proyecto Poéticas domésticas y otras manualidades, se han seleccionado cuatro piezas volumétricas de artistas contemporáneos: una instalación con textiles de Sandra Gamarra (n. 1972), una pieza textil intervenida de Liliana Ávalos (n. 1974), una obra tejida con connotaciones simbólicas y reminiscencias de lo prehispánico de Eduardo Llanos (n. 1957) y una escultura tejida con material no textil de Juan Pacheco (1964) en su afán por recrear técnicas de origen ancestral. Estas piezas contienen historias de cuidados y vinculación con el hogar, y de conexión poética con las tradiciones textiles prehispánicas.

En la instalación *Living Room* (Figura 27), realizada en la sala Luis Miró Quesada Garland en el 2001, la artista ubicó mobiliario doméstico y luego cubrió cada uno de los objetos y aparatos electrodomésticos con capas de tejido a crochet. De manera sutil, la artista borró ante los ojos del visitante cada uno de los elementos dispuestos en el cubo blanco de la galería, generando la impresión de haber accedido a una caja de luz o a una nube.

Figura 27

Living Room (sala). Instalación de Sandra Gamarra, 2001



Nota. Instalación de objetos diversos envueltos en tejido de algodón. Exposición presentada en la sala Miró Quesada (2001), Lima. Imagen tomada de Art Nexus (<https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5e73aabb601c902182ecd7c9/102/sandra-gamarra>)

La idea de un contenido que ocultar sugiere también algo que proteger del exterior. La estética del cuidado está presente en el ordenamiento metódico del ambiente doméstico insinuado. Debajo de las mantas tejidas cosidas a los enseres como forros hechos a medida se podían advertir las figuras del mobiliario de una cocina (refrigerador, vajilla, alacena), una sala (TV, lámpara de pie, sillón, sala), un dormitorio, (muñecos de peluche, repisa), una lavandería (tabla de planchar, escobas) y un garaje (automóvil). La instalación configuraba un espacio doméstico de clase media donde es tradicional recurrir a las prácticas textiles como el tejido para cubrir hasta la exageración los muebles y objetos preciados del polvo o del exceso de iluminación del exterior. Living Room resalta el proceso repetitivo y agotador de elaborar los tejidos y lo relaciona con las dinámicas del cuidado al utilizar un elemento unificador (el tejido) para cubrir herramientas de trabajo doméstico (escobas), con objetos afectivos (peluches) o relacionados con los momentos de ocio (TV) (Hernández Calvo, 2017).

Por su parte, Liliana Ávalos, formada como grabadora, intercala su conocimiento gráfico con las técnicas textiles. Su obra artística está relacionada a los elementos del hogar, los que emplea tanto en sus grabados como en sus esculturas textiles. En ellas, la artista imprime un lenguaje colorido para crear una imaginería particular de objetos utilitarios, diseños florales y frutales, figuras femeninas, que resaltan con fina ironía las complicaciones de la vida doméstica. Al respecto, Guerrero (2019) afirma que la artista recompone su mundo privado, como artista y ama de casa, labores que se superponen y que no pueden ser cuantificadas como los trabajos con horarios establecidos. Ávalos visibiliza el trabajo doméstico convirtiendo los objetos cotidianos en objetos artísticos, que lleva a la sala de exposiciones y con los que evidencia la necesidad del cuidado para garantizar que el sistema funcione.

En Escudo (Cerro La Milla) que se puede ver en la Figura 28, la artista ha trabajado como si se tratara de un relato su historia personal y la migración a partir de prendas intervenidas en las que rinde homenaje a dos mujeres migrantes que son fundamentales en su vida, su madre y su suegra. El título de la pieza elaborada con técnicas prehispánicas toma su nombre de un centro poblado donde se concentra una población migrante en el distrito de San Martín de Porres y que está muy próxima a su residencia (Germaná, 2022).

Figura 28

Escudo Cerro La Milla. Tejido prehispánico sobre blusa tejida de Liliana Ávalos, 2021



Nota. Imagen tomada de Artishock Revista de Arte Contemporáneo (<https://artishockrevista.com/2022/10/18/hilos-que-resisten-arte-textil-peruano/>)

Por medio de esta pieza textil, Ávalos utiliza el tejido para honrar la imagen del cerro que la acompaña en su quehacer diario al que representa por medio de delicadas piezas cúbicas tejidas que se van acumulando una encima de otra, conformando un *Apu*, un espíritu protector. Está también implícita en esta pieza la historia de perseverancia de la comunidad aledaña, de la fortaleza que admira en las figuras tutelares de su madre y su suegra, como también está presente su propia historia de resiliencia, el esfuerzo que representa para ella por sostener y equilibrar su identidad de artista y de ama de casa.

En cuanto a las indagaciones sobre el textil de Eduardo Llanos, el artista emplea múltiples recursos para construir sus tejidos, materiales convencionales como el fieltro,

y el yute y no convencionales como el alambre de alpaca, la plata, pedazos de cerámica, caucho y otros. Su obra está cargada de simbolismos y reminiscencias de los textiles prehispánicos, como puede apreciarse en la Figura 29, una escultura que combina tejido y metal. Este interés por los tejidos prehispánicos y el sincretismo cultural lo llevó a estudiar arte en la década de los ochenta en la Rietveld Academie de Ámsterdam, luego de concluir su formación como psicólogo y de su experiencia actoral con el grupo teatral Cuatrotablas. Esta escuela que seguía los principios de De Stijl y la Bauhaus, influyó en su forma de trabajar sus obras, por multiplicidad de capas y sentidos, de manera estructural como la arquitectura (Llanos, 2017).

Figura 29

Nudo, escultura de Eduardo Llanos, 2019



Nota. Técnica mixta, tejido metal. Imagen tomada de La Galería (<https://lagaleria.pe/i/nudo/>)

Asimismo, el artista reflexiona sobre la imagen e influencia de la mujer en su propuesta artística como en el campo del psicoanálisis, a partir de la figura de la madre como primer vínculo protector y nutricio. El arte supone una reelaboración de la identidad y, en ese sentido, representa una oportunidad para romper los estereotipos de lo masculino y lo femenino, para abrir nuevos espacios de creación y de resignificación. Encuentra en el textil una segunda piel que cobija, que cobra significados sagrados y profanos; y lo interpreta como el reflejo del mundo de las emociones, ligado a la figura materna. También, como metáfora de la constante transformación de nuestro país, cuna de tejedores ancestrales como los hombres y mujeres de Taquile. En el mundo andino el tejer representa el vínculo con los hilos de la vida. Reconoce que los seres humanos estamos sujetos a constantes transformaciones y que la indagación artística como el psicoanálisis apuesta por la posible resolución de los nuevos retos y desafíos desde nuestros mundos interiores y lo que nos corresponda acometer en el entorno (Llanos, 2021).

El último referente de las poéticas del tejido en la producción artística peruana es Juan Pacheco. Escultor e inventor de la técnica de tejido de punto peruano [TTPP], que desarrolló en la década de los noventa tomando con inspiración las *shicras* (bolsa en quechua) encontradas en el Santuario Arqueológico de Caral. Esta técnica innovadora le permitió primero tejer formas volumétricas con soguillas utilizando los dedos. Con ello, el artista se propuso imaginar y recrear cómo pudieron ser elaboradas las piezas tejidas en el pasado para luego determinar sus posibles usos en el presente. Tras ello, investigó en el tejido de alambres de cobre, hierro y plata de diversos calibres, cables de luces LED y otros materiales, perfeccionando su técnica del tejido de argollas enlazadas entre sí y combinadas en puntos medio y alto (Pacheco, 2018).

Con esta técnica, el artista desarrolló un conjunto de esculturas, como la de la Figura 30, inspiradas en las perillas de las puertas, objetos de uso cotidiano y de fabricación industrial, para una exposición virtual compartida con la artista Teresa Carvallo en el año 2021. Pacheco se apropiaba de un objeto doméstico para resignificar el diseño simplificado por la industria y recordar la complejidad y belleza de los antiguos tiradores de las puertas. Esta reapropiación del elemento doméstico, para cuestionar sus límites, barreras y direcciones, recuerda a otro objeto resignificado y extraído de lo cotidiano: el Desayuno con Piel (ver Figura 5) de Meret Oppenheim (Giha, 2021).

Los tiradores de puerta recreados por el artista, en alambre de cobre a una escala mayor que sus pares domésticos, conducen al gesto de la mano que toma el pomo y empuja hacia afuera, confieren la idea de apertura de un espacio simbólico que nos espera al otro lado de la puerta evocada.

Figura 30

Perilla de pomo. Escultura de Juan Pacheco, 2021



Nota. Escultura tejida en alambre de cobre con la técnica de tejido del punto peruano. De la exposición virtual De la vida cotidiana a lo cotidiano de la vida (2021). Imagen tomada de galería Yvonne Sanguinetti (<http://yvonesanguinietigaleria.com/de-la-vida-cotidiana-a-lo-cotidiano-de-la-vida/>)

2.4. Los Quipus Prehispánicos. Antecedentes de las Prácticas Textiles

Contemporáneas

Además de la artista chilena Cecilia Vicuña, los artistas peruanos también se han sentido atraídos por el aspecto enigmático de las cuerdas y nudos de los quipus prehispánicos realizando sus propias interpretaciones textiles. Entre ellos, Jorge Eduardo Eielson, Teresa Burga y Juan Pacheco, por citar algunos ejemplos. En este apartado se ofrece un breve repaso sobre las características de los quipus

prehispánicos y coloniales con el fin de posicionarlos como referentes estéticos y simbólicos del proyecto artístico Poéticas domésticas y otras manualidades.

Los quipus o khipus son un antiguo sistema de información portátil, elaborado a base de cuerdas que fue usado en los Andes peruanos. Su nombre deriva del vocablo quechua khipu y significa nudo. Lo que sabemos de los quipus proviene de lo que los cronistas españoles del siglo XVI difundieron en sus escritos. Su empleo se remonta al periodo en que los Wari (siglo VII al XI d.C.) dominaban gran parte del territorio peruano, aunque fueron los incas (ca. 1400-1532 d.C.) quienes lo incorporaron, principalmente, como elemento administrativo, y lo difundieron durante la expansión de su imperio¹⁴. Su uso se prolongó hasta avanzada la Colonia, quizás hasta inicios de la República. Los quipus incaicos o de estilo inca estaban elaborados por hilos de algodón y lana de camélidos. Por lo general, estaban constituidos por una cuerda primaria, cordeles colgantes y subsidiarios, un cordel superior y un nudo terminal. Según los cronistas españoles, los quipucamayoc eran los guardianes de los quipus, los encargados de registrar en ellos y de descifrar la información de manera oral (Medrano, 2021).

De acuerdo con el equipo curatorial de la exposición Khipus. Nuestra historia en nudos, realizada en el Museo de Arte de Lima en el 2021, durante el incanato se utilizaron dos formas de registrar información en los quipus. Los quipus cuantitativos que anotaban información numérica, como censos o tributos, siguiendo una secuencia de posicionamiento decimal de los nudos. Los quipus cuantitativos constituyen el 85% de los más de mil quipus existentes en museos, colecciones privadas, instituciones y comunidades andinas. Los quipus narrativos, como el de la Figura 31, se diferencian de los anteriores porque contienen nudos simples no posicionados en el sistema decimal, combinación de colores y tipo de material distintos, que pudieron servir a los quipucamayoc para interpretar memorias históricas, genealogías y poemas (MALI, 2021). Esta información es sostenida por transcripciones anotadas por escribanos coloniales de las lecturas de los quipus (Setlak et al., 2020).

¹⁴ Los territorios incas alcanzaron los actuales países de Ecuador, Colombia, Bolivia y el centro de Chile. Fuente: Medrano, 2021.

Figura 31

Quipu narrativo de la colección del Museum Fünf Kontinente, Munich,



Nota. Imagen tomada de Quipus. Quipucamayoc. Codificación y administración en el antiguo Perú. Quipus and quipucamayoc, de Setlak y otros (Ed.), p. 417.

Durante el periodo republicano, las comunidades andinas continuaron utilizando los quipus con fines patrimoniales, para preservar la identidad colectiva (MALI, 2021). Este es el caso de los Quipus de Rapaz (Rumbos, 2013), que se puede apreciar en la Figura 32, artefactos textiles que datan de la época virreinal y que narran la historia de la comunidad andina de San Cristóbal de Rapaz, ubicada en la sierra de Lima. El diámetro de las cuerdas triplica la medida regular de los quipus incas que es de 3 mm. Los cordeles principales de los quipus portan objetos diversos, como mechones de lana de color natural, ataduras de cuero sin curtir, extensiones cortas de cordel de variados colores, extensiones de cordel con pompones de lana y figurinas de tela. Estas últimas representan personajes, animales y otros elementos (Salomon, 2021).

Figura 32

Detalle de las figurillas del Quipu de Rapaz.



Nota. Imagen tomada de Revista Rumbos
(<https://revistarumbos.lamula.pe/2013/05/10/los-quipus-de-rapaz-la-historia-del-peru-contada-con-hilos-y-nudo/rumbos/>)

A lo largo del segundo capítulo de esta tesis, se revisaron proyectos curatoriales internacionales en los que se incluyeron artistas peruanas, así como los referentes artísticos que, desde espacios de hegemonía cultural, desarrollaron resignificaciones de lo cotidiano. Estas propuestas constituyeron el germen para que otros artistas pudieran ubicar sus espacios de enunciación sobre lo doméstico. Los proyectos curatoriales locales y los referentes artísticos peruanos se vinculan a la narrativa de lo doméstico como espacio de creación y a la resignificación de técnicas tradicionales constituyendo nuevas formas de cultura visual. De esta plataforma de creación se posiciona el proyecto artístico Poéticas domésticas y otras manualidades que se desarrollará en el siguiente capítulo.

Capítulo 3. Proyecto Artístico Poéticas Domésticas y otras Manualidades

En línea con los capítulos precedentes sobre la problemática de los cuidados y los artistas que trabajan con la resignificación de lo cotidiano, mi proyecto artístico Poéticas domésticas y otras manualidades representa un viaje introspectivo a través del hogar y sus rutinas, de la valoración del trabajo manual y el uso del tiempo. Para ello, indagué en los ambientes y mobiliario de la casa, esperando no solo encontrar elementos y acciones que detonen el proceso creativo, sino también para reconocer imágenes poéticas que evoquen recuerdos de protección, intimidad y ensueño. Los componentes de este proyecto de escultura y multimedia se relacionan con los espacios físicos donde se desarrollan las acciones cotidianas, y el espacio mental donde permanecen resguardados la ensoñación y los recuerdos.

La realización de este proyecto de investigación–creación supone un parteaguas en mi vida personal: la conclusión de una formación artística que interrumpí tiempo atrás –para laborar en la gestión cultural– y el comienzo de una nueva etapa dedicada a la creación artística. Durante los veinte años aproximadamente que transcurrieron entre mi retiro temporal y el retorno a los estudios de escultura, me dediqué a la gestión de espacios culturales públicos y privados (galerías, museos, centros culturales, editoriales). A la par y en lo personal, experimenté diferentes tipos de convivencia (con padres y hermanos, con amigos, en pareja, pareja e hijos) y, en consecuencia, diferentes grados de responsabilidad familiar. Durante ese periodo, estudié un diplomado en Gestión Cultural que coincidió con la infancia de mi hijo mayor. Esa primera experiencia en la que tuve que compatibilizar los cuidados, el trabajo y los estudios dejó sembrada la semilla de que más adelante podría encontrar el momento para retomar los estudios de arte. Una intención que mantuve latente hasta que llegase el momento adecuado para volver cuando las responsabilidades domésticas estuvieran mejor repartidas, los hijos necesitaran menos de mí y que pudiera trabajar de manera remota, hecho que se dio durante la pandemia del Covid-19.

Esta tesis Poéticas domésticas y otras manualidades parte de esa experiencia personal como mujer, madre, limeña, de clase media, artista, trabajadora, responsable del mantenimiento de un hogar, del cuidado afectivo de un grupo familiar y del cumplimiento de tareas dentro de un horario laboral. Las motivaciones que me animaron

a realizar este proyecto surgieron durante el confinamiento¹⁵ obligatorio del 2020. En ese momento, el aislamiento en la vivienda supuso una gran carga de tareas domésticas y laborales. Las fronteras entre la vida privada y profesional se desdibujaron debido a las exigencias propias del trabajo remoto y el monitoreo del aprendizaje escolar virtual de mis hijos. Esta situación de alta demanda, comparable a las primeras semanas de un recién nacido, me llevó a buscar referencias académicas y artísticas que exploran las luchas cotidianas de las mujeres y las brechas de género en el ámbito laboral y del trabajo doméstico no remunerado. En ese camino descubrí coincidencias y aprendí un vocabulario nuevo para explicar un tema que me tocaba en lo personal y que es de interés público: la crisis de cuidados, la doble jornada, las brechas de género en el trabajo y el uso del tiempo. Estos hallazgos dieron solidez a la investigación y nutrieron mi proceso creativo, enfocándome en lo cotidiano como territorio y estímulo para la experimentación con elementos y acciones domésticas.

Durante los meses de confinamiento me acostumbré a repasar los ambientes, detenerme en sus rincones, reconciliarme con la rutina doméstica y revalorar los rituales que se realizan en la casa. Ordenar cajones, redescubrir recuerdos, acomodar objetos, repetir rutinas de mantenimiento, fueron fundamentales para agudizar mis sentidos, explorar la sensorialidad de los elementos domésticos y descubrir la carga de significados impregnados en ellos. Esta experiencia me permitió iniciarme en la resignificación de lo cotidiano a través de la práctica del textil y las manualidades. Hasta entonces mi relación con los trabajos manuales se había mantenido en el ámbito familiar. Había acudido a la práctica textil durante momentos claves de mi vida: como aprendiz de manualidades durante mi formación escolar y la adolescencia transcurrida en la casa familiar. Posteriormente, en mi propio hogar y motivada por el nacimiento y crianza de mis hijos, regresé al mundo de las agujas y tejidos¹⁶.

La experiencia del confinamiento cambió mi relación con el trabajo manual y las técnicas textiles, que respondía a la conexión afectiva con las mujeres de mi familia, diestras usuarias de las agujas y ganchillos, así como al recuerdo de una educación

¹⁵ Medida determinada por el gobierno peruano para mitigar los efectos de la pandemia de la COVID-19.

¹⁶ En aquella etapa me animé a crear una línea de muñecos tejidos a crochet con el seudónimo Luna Lanera.

secundaria convencional que impartía cursos dedicados al embellecimiento del hogar¹⁷. Sentía necesario alejarme de la percepción de obligación doméstica y del estereotipo de lo femenino para poder adentrarme en la exploración artística de la vida cotidiana con la curiosidad propia de la exploradora que se adentra a un nuevo territorio. De esta manera, pude encontrar nuevos significados en la práctica del zurcido, el bordado y el tejido a ganchillo, otras maneras de transmitir experiencias, emociones y sensorialidades. De estas reflexiones iniciales sobre la resignificación de lo cotidiano nace un imaginario poético, que en una primera fase se materializa en textos, dibujos y ejercicios plásticos que son el punto de partida de las poéticas domésticas planteadas en este proyecto.

3.1. Definición Conceptual

Poéticas domésticas y otras manualidades es un proyecto de escultura y multimedia, que se posiciona en la estética de lo cotidiano, que surge a partir de la introspección y en el que me reconozco como parte de un colectivo que se ha visto afectado por las dificultades de compatibilizar los quehaceres domésticos, el cuidado del círculo afectivo y las actividades laborales. Descargados de su función inicial, los artefactos, acciones, gestos y técnicas propias del espacio doméstico se convierten en oportunidades de exploración y creación artística, de revaloración del trabajo manual y de creación de significados y discursos de la vida cotidiana donde se conjugan los afectos, la ensoñación y los recuerdos.

Este proyecto artístico se compone de cinco esculturas y un video Instrucciones de cuidado, Sobre el tiempo, Filtración, Quipu laboral, En todas partes y Ajuar. El conjunto de piezas remite a situaciones que ubican a la audiencia en la cotidianidad familiar, estimulando los sentidos a través de fragancias y texturas y ofreciendo formas y elementos en los que se intuyen las relaciones humanas; especialmente, imágenes del cuidado maternal. Mi intención es identificar las dimensiones simbólicas y poéticas incluidas en las rutinas cotidianas, explorar las posibilidades plásticas de los espacios

¹⁷ Uno de los cursos que llevé en secundaria en la década de 1980 fue Formación laboral, que incluía clases de costura, tejido y bordado, que luego fueron reemplazadas por la mecanografía.

del hogar y encontrar nuevos significados de lo femenino en el ejercicio de las prácticas y técnicas domésticas. Propongo la revalorización de los cuidados desde la producción artística y reflexiono sobre su importancia para la continuidad de nuestra especie y las demás criaturas que dependen de nosotros. Recibimos cuidados desde el nacimiento hasta alcanzar la autonomía, cuidamos de los demás en diferentes momentos de nuestras vidas y volvemos a recibir cuidados cuando dependemos de otros para asegurar nuestra supervivencia.

3.2. Las Poéticas Domésticas

A partir de mi apreciación de cómo las personas nos relacionamos con las tareas cotidianas surgieron las primeras reflexiones sobre el valor del hogar como espacio para la exploración artística. Por medio de reflexiones personales, el estudio de fuentes primarias y secundarias, criterios de búsqueda y selección de referentes y desde mi propia práctica artística, llegué a las siguientes premisas: la ejecución de las tareas domésticas está impregnada de gestos y emociones similares a los rituales y oraciones; segundo, que los ritos de la vida diaria implican el intercambio afectivo y que define nuestra posición en la cadena del cuidado como personas que cuidan o receptores de cuidados; tercero, que cuando realizamos actividades manuales percibimos el tiempo de una manera distinta a la habitual, como si este quedara suspendido.

Cabe señalar que en este apartado he optado por referirme solo a las mujeres como ejecutantes de las prácticas textiles con la intención de poder revalorizar las historias personales y el tiempo de cuidados contenidos en el trabajo manual y creativo. De acuerdo con Ojinaga (2020), las experiencias de generaciones de mujeres herederas de un arte son dignas de ser analizadas por los campos del conocimiento, pues a pesar de la existencia de museos dedicados al arte textil, las creadoras han sido colocadas en un sitio periférico y subordinado. Ello se entiende cuando encontramos una pieza textil en un museo que da cuenta de la persona que seleccionó la pieza y de la institución que la adquirió, pero poco dice sobre la autora y la historia que encierra su tejido.

La exploración artística en el espacio doméstico se apoya también en gestos y acciones repetitivas que aluden al cuidado por medio de imágenes cargadas de símbolos vinculados al rito y al rezo. Ello se debe a que otra de las estrategias empleadas en este proyecto artístico es la imaginación poética, por la cual pude hallar

en la labor doméstica y las relaciones del cuidado instantes de ensoñación, de un espacio de tiempo suspendido y reflexivo. De acuerdo con Bachelard (2020), el acto poético no tiene pasado inmediato. La imagen poética no es el eco del pasado, sino que posee un dinamismo propio. Es la capacidad de resonar, lo que permite que el poeta no confiera el pasado de su imagen a sus lectores, sino que sea la imagen poética la que quede arraigada en nosotros. Mientras que “las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia” (p. 12).

En línea con lo expresado por Bachelard (2020), utilizo la imagen del agua para evocar destellos de ensoñación que iluminen la síntesis del recuerdo. El hilo del agua como las largas cuerdas trenzadas simbolizan el transcurrir del tiempo. La evocación de la humedad en las acciones domésticas propicia la ocasión para narrar historias que me pertenecen en sus recuerdos, pero cuyas resonancias conectan con experiencias colectivas y crean nuevos espacios de ensoñación. La imagen del agua es recurrente en las poéticas domésticas de este proyecto artístico, no solo por su relación con la purificación y persistencia, sino por su capacidad para simbolizar el tiempo, la continuidad de la vida. El agua no se detiene, sigue su camino desde las montañas hacia el mar, representa el inicio y el fin, la repetición de los ciclos. Es evocada en los componentes del proyecto artístico a través del color, la acción de lavar, la sensación de humedad y goteo, así como del fino hilo de agua que va discurriendo y acumulándose sobre el piso.

La poética de la casa me permite hablar de imágenes de intimidad, a través de las características que las habitaciones poseen y de los rituales domésticos que en ellos ocurren. Así, puedo distinguir gestos y expresiones en los ambientes del hogar, en aquellos destinados al reposo y las expresiones de afecto, como en los que se da lugar al esfuerzo físico y al trabajo repetitivo. Ejemplo de estos últimos son la cocina y la lavandería, donde encontré los primeros materiales que abrieron mi exploración artística: artículos de limpieza necesarios para realizar las tareas de mantenimiento y asegurar el bienestar de la familia¹⁸. Estas son tareas que consumen tiempo, en las que predomina el tedio y el cansancio por la repetición de las acciones y que se realizan de manera automática, casi sin pensar o, mejor dicho, pensando en otras cosas. Es decir

¹⁸ Entiéndase familia en su sentido más amplio, como el conjunto de personas que cohabitan un mismo espacio y que mantienen vínculos afectivos entre sí.

que, durante la acción doméstica, el cuerpo y las manos repiten movimientos mecánicos, pero la mente queda absorta, sumergida en los pensamientos y entra en un pequeño trance. Liberados de la conciencia del presente, a través de la acción de las manos, logramos alcanzar instantes de ensoñación.

Así también las reflexiones sobre los cuidados y el trabajo manual están relacionadas al uso del tiempo, el recurso más valioso de nuestras vidas. A diario intentamos dominarlo, organizar su uso repartiéndolo en ciclos, en rutinas dedicadas al cuidado, al trabajo, al desarrollo personal, al regocijo y al descanso. Además, nuestra percepción del tiempo depende de la edad. Discurre lento y pausado durante la primera etapa de nuestras vidas y apenas percibimos su imagen: un fino hilo de agua que acumula discretos momentos de felicidad. A medida que pasamos de la juventud a la madurez, acelera su paso e incrementa su caudal; entonces regresan los instantes fijados en la memoria y se asoman tímidamente aquellas escenas que habíamos preferido ocultar en sus cajones.

Para poder activar la memoria y recuperar los recuerdos, acudimos a los objetos cuyo valor afectivo reside en su capacidad de crear sensaciones de bienestar y pertenencia. Estos objetos conservan momentos concretos de nuestras vidas: bienvenidas, saludos, despedidas, partidas y retornos. Solemos conservar nuestros recuerdos en el mobiliario de los dormitorios, en cajones que guardan aquellos tesoros que deseamos preservar del polvo y la luz solar, manteniendo así a salvo los secretos y la ilusión. Los cajones nos invitan a la acción: abrimos, acomodamos, plegamos, apilamos, una y otra vez, almacenando en ellos instantes de felicidad. Sin embargo, la memoria rara vez rescata nuestra imagen durante las labores domésticas, las manos enjabonadas listas para frotar las manchas o cuando hacemos desfilas los platos ante el grifo de la cocina. Esas son imágenes que se pierden, que la memoria prefiere pasar de largo. Las poéticas domésticas en cambio le piden a la ensoñación hacer lugar entre los recuerdos afectivos también a la rutina, al cansancio, al trabajo manual e, inclusive, al agobio, a esos momentos que por ser cotidianos y repetitivos preferimos ignorar, porque ellos fueron y son indispensables para poder disfrutar de la alegría, de las risas y la complicidad.

Las prácticas domésticas incluyen el trabajo textil y las manualidades que, además, están relacionadas al embellecimiento del hogar y las celebraciones. Confeccionamos textiles para personalizar nuestros espacios sociales y privados, y para

obsequiarlos como muestra de afecto. Aunque el textil producido industrialmente puede ser una alternativa económica a la pieza hecha a mano, esta última suele ser elegida para formar parte del ritual familiar. Las piezas elaboradas a mano conllevan el sentido de pertenencia, representan la configuración del tesoro familiar. No es raro que estas piezas sean conservadas de generación en generación y que se usen en las ceremonias o que formen parte del ajuar de bodas o del ajuar infantil de bienvenida.

A mi entender, la práctica textil implica ejecutar una secuencia, seguir un patrón, interpretar los signos de un diagrama y, como aprendiz, observar pacientemente el trabajo que realiza la maestra. Se requiere conocer un lenguaje común, aprender a sostener adecuadamente con los dedos herramientas especiales (agujas, ganchillos, palos de tejer), con el mismo esmero con que se sujeta un lápiz o un pincel para trazar la caligrafía. Al tejer, coser o bordar, generamos un tramado en el cual el tiempo del cuidado es una de las hebras que conforman el tejido. Tomamos la hebra y aplicamos tensión. Ni muy floja que se vean los puntos desordenados y se deje escapar el tiempo, ni muy tensa con los puntos apretados que no dejan vivir el tiempo entre las hebras. Conviene ir probando, tensando, midiendo el tamaño del tejido y las puntadas, calculando no excedernos con el aumento de los puntos o su decrecimiento. Finalmente, lograremos un producto único y original en cuya trama ha quedado atrapado el tiempo y entretejido el afecto de la ejecutante hacia quien recibirá la prenda trabajada.

Las piezas textiles configuran una nueva superficie, un cuerpo textil que da cuenta de la destreza de la ejecutante quien ha sabido descifrar los códigos ocultos en el patrón. Así también los textiles poseen su propia sensorialidad y significación. El contacto con ellos nos remite al cuidado, a la sensación de protección, calidez del hogar y afectos compartidos. Las puntadas nos remiten al sonido, al ritmo de la música, mientras que el movimiento de las manos nos recuerda la melodía de una canción. En línea con las ideas de Bachelard (2000) sobre la poesía, podría decir que los tejidos contienen resonancias sobre los diferentes planos de nuestras vidas y que su repercusión nos ayuda a profundizar sobre nuestras experiencias. Los tejidos, al igual que los poemas, podemos oírlos, sentirlos, recorrerlos y hacerlos nuestros.

Así también, las prácticas textiles y las manualidades están asociadas al tiempo libre, lo que nos queda tras haber cumplido con las responsabilidades del cuidado y del trabajo asalariado, como vimos en el primer capítulo de esta tesis. Practicar manualidades nos aportan beneficios para la salud, ayuda a reducir el estrés y el riesgo

de las enfermedades neurológicas degenerativas. Además, el tejer nos ofrece un beneficio mayor: el sentido de pertenencia, de formar parte del inmenso colectivo de generaciones de tejedores que se inicia en la prehistoria (Angulo y Martínez, 2016). Por otro lado, elaborar manualidades requiere del aprovechamiento de los materiales que tenemos a mano y obedece a nuestro deseo de construir algo para mejorar la apariencia de un ambiente con un objeto hecho a mano en nuestro tiempo libre.

En este proyecto artístico, las poéticas domésticas se configuran desde los elementos, acciones y gestos cotidianos incorporados en las piezas escultóricas y el video, como medios para evocar, reconocer y poner en valor el trabajo manual y el tiempo del cuidado. Las poéticas domésticas muestran la intimidad y la convivencia en el hogar de manera abierta, sin dulcificar los recuerdos, revelando que fricciones y agotamiento son parte inherente e indivisible de las relaciones afectivas.

3.3. Metodología Artística. Exploraciones en el espacio doméstico y en la práctica textil

El proceso de construcción del proyecto artístico inicia con varias rutas interconectadas: la intuición, la reflexión, la escritura creativa, la introspección, la investigación de referentes bibliográficos y artísticos, así como la experimentación de técnicas y materialidades provenientes del espacio doméstico. Durante la etapa de intuición, desarrollo dibujos simples y rápidos sobre el papel en los que se priorizó el proceso. Al principio el deseo de representación está ausente, hasta que surge la intención de conectar la imagen con la palabra. Esta última proviene del ejercicio de listados de frases cortas que pueden estar conectadas entre sí, como poemas, o mostrarse de forma independiente.

De la intuición, paso a la reflexión: busco puntos de conexión entre los dibujos rápidos, los textos intuitivos y mis motivaciones sobre la problemática de los cuidados y el uso de tiempo, así como de referentes en el arte contemporáneo que coincidan como interés en las estéticas de lo doméstico y el cuidado. Me planteo varias interrogantes: ¿cómo funciona el sistema de cuidados?, ¿qué resignificaciones del espacio doméstico y del cuidado están presentes en la producción artística contemporánea?, ¿qué valor reciben las prácticas textiles?

La escritura creativa es otro componente principal de esta propuesta y está incluida a modo de listas, frases sueltas y poemas a los que acudo como motivadores visuales y a los que retorno para reflexionar sobre los hallazgos. Además, los textos pueden configurar una propuesta visual independiente como en el poema La hora del baño (Figura 35), servir como elemento integrado a una propuesta escultórica, para Instrucciones de cuidado (Figura 56); o funcionar como generador de nuevas imágenes como en Bloques de jabón (Figura 33).

La búsqueda de materialidades y artefactos domésticos ha estado acompañada de la investigación de referentes artísticos en los que pude identificar temáticas sobre el cuidado doméstico, así como de las técnicas que he considerado necesarias para poder ejecutar los componentes de la propuesta escultórica. En la búsqueda de materialidades domésticas seleccioné fibras, artefactos de limpieza, técnicas manuales, herramientas textiles, así como técnicas y materialidades artísticas convencionales (tallado, soldadura, alambre de cobre, hierro y madera).

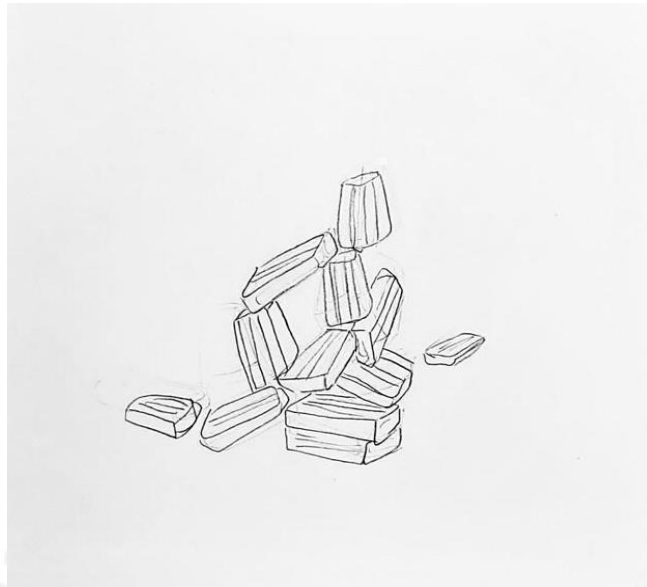
3.3.1. Exploraciones con Materiales de Limpieza

La vida doméstica está llena de artilugios mecanizados que, supuestamente, deberían reducir el tiempo dedicado a las labores domésticas. Los fabricantes de estos artículos nos venden la ilusión de que con ellos podemos mantener el orden en menos tiempo y así poder disfrutar del ocio familiar. Sin embargo, ninguno de los anuncios de artículos de limpieza confiesa que el problema del cuidado no se soluciona con acumular más artefactos de limpieza en las casas. Ninguno producto tiene el poder mágico de evitar que tomemos con las manos insumos de limpieza para quitar manchas y retirar el material engorroso.

Precisamente, el contacto con las texturas cremosas, jabonosas y ásperas de los elementos domésticos mientras llevaba a cabo las labores, me ayudó a reflexionar sobre la dicotomía del cuidado, que une ternura y aspereza al mismo tiempo. A partir de esas primeras ideas, empecé a dibujar jabones de lavar ropa como en la Figura 33, pues llamaban mi atención por su semejanza a los ladrillos de construcción. Dibujé jabones apilados, imitando la disposición de las losetas de piso o de manera desordenada, como si fueran los bloques de una torre que se desmorona.

Figura 33

Bloques de jabón. Dibujo a lápiz sobre papel, 2021



Elegí el jabón como objeto de estudio, porque lo asocié a las horas del cuidado que las madres invierten en la crianza de sus hijos durante la infancia, en cómo el jabón arrastra sus sueños mientras restriegan las manchas de la ropa. A los dibujos del jabón, le siguió la idea de trabajar un videotutorial (ver Figura 34) sobre la construcción de un muro de albañilería. Solo que, en lugar de edificar una pared firme con ladrillos, elegí los bloques de jabón para levantar una pared que a pocas filas de altura se desmorona estrepitosamente, como los malos sueños.

Figura 34

Manual para construir un muro. Fotograma de video, 2021



Nota. Acceso al video en carpeta Drive:

https://drive.google.com/file/d/1tnPcy4BJksmLNP5Mgl37ii2S7PTAGRQm/view?usp=drive_link

Después de utilizar el jabón de lavar ropa para significar lo inacabable e improductivo, busqué otros significados en la imagen del jabón de tocador. A través de la escritura creativa llegué a ese espacio de tiempo suspendido que encierra la rutina del cuidado personal. En ese contexto, escribí el poema La hora del baño (ver Figura 35) para generar una imagen que pueda evocar ese momento valioso del día en el que, finalmente, podemos quedarnos a solas con nuestros pensamientos. Esa privacidad absoluta que es tan compleja de conseguir cuando se tiene hijos o a otras personas dependientes.



Figura 35

La hora del baño. Escritura creativa, 2021

Me limpia
Te arrastra
Disuelve
Se une
Lo atrapa
Te alcanza
Un puente
Espuma
Me tapa
Se aclara
Lo enjuaga
Se cae
E s t a l l a
Repito
Lo enjuago
Se escapa
En barra
En pasta
En crema
En gel
En agua

De las resignificaciones de los jabones como elementos de construcción de sueños vanos y de momentos de ensimismamiento, pasé a buscar y reconocer elementos usados en el lavado a mano, como las tablas de restregar y los lavaderos de las figuras 36 y 37, respectivamente. Estos dibujos, indagaciones y reflexiones sirvieron como base para poder realizar la escultura Instrucciones de cuidado.

Figura 36

Tablas de lavar. Tinta sobre papel, 2022

ARTESA — Tabla lavar ropa

50 x 18 cm

40 x 15 cm

18 mm

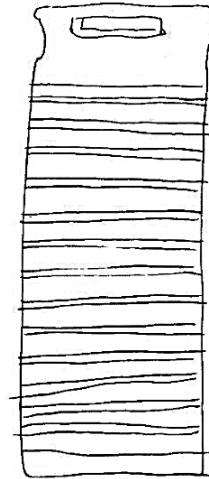
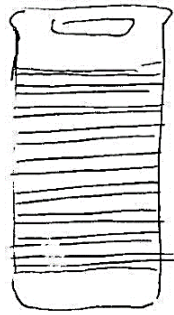
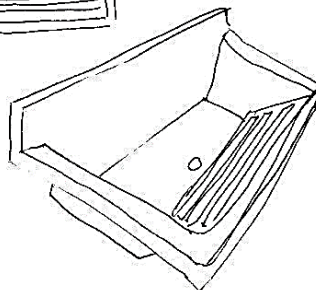
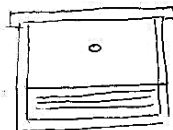
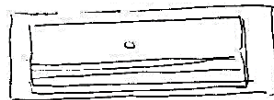


Figura 37

Lavaderos. Tinta sobre papel, 2022

lavandera — 4m²

80 x 50
lavadora fibra de
vidro



Probé unir esas experiencias de resignificación de elementos domésticos en una sola propuesta escultórica y de escritura creativa. Escogí frases de mis propios textos que hablaban de maternidad, decisiones y deseos, que empecé a descomponer en

unidades semánticas y transcribir en la superficie de los jabones de lavar ropa, como puede verse en las figuras 38 y 39.

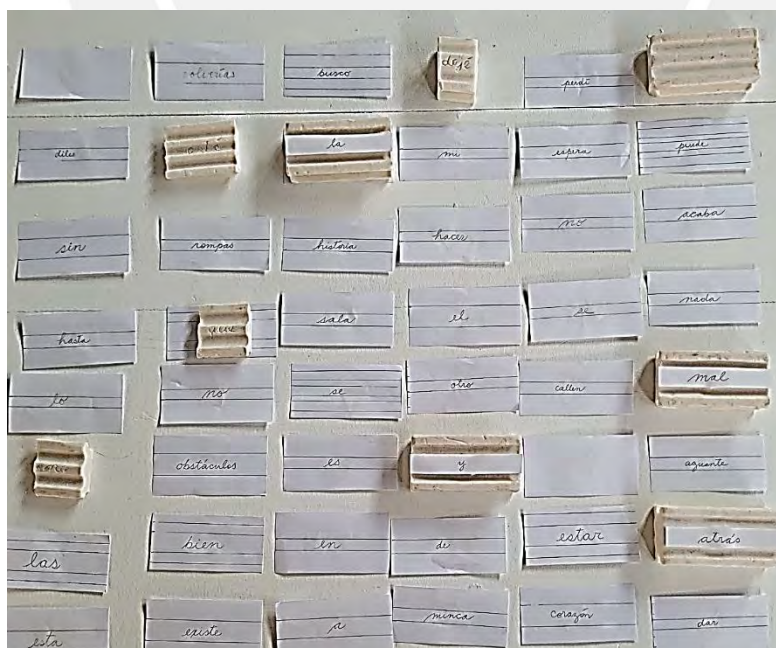
Figura 38

Jabones escritos. Tinta sobre papel, 2022



Figura 39

Ensayo de textos sobre jabón. Registro fotográfico, 2022



En simultáneo a las exploraciones con los instrumentos del lavado de ropa, indagué con otros materiales de limpieza. Seleccioné trapeadores de piso de texturas suaves y otros artículos de aspecto más tosco, como las esponjas para restregar ollas de la Figura 40. En estos elementos hallé una analogía entre la limpieza de superficies que requiere de distintos niveles de cuidado y las relaciones que se establecen entre las personas que conviven en un mismo espacio doméstico. A veces, se emplea un tratamiento suave que evite rayones, otras veces se requiere una fricción mayor para poder pulir la superficie.

Figura 40

Prueba de texturas con artículos de limpieza, 2022



Del repertorio de texturas, escogí como elemento disruptivo para contrastar con la calidez de la lana a la esponja abrasiva verde de lavar platos. Este material me resultaba mucho más maleable que la otra esponja gris que aparece en el recuadro inferior derecho de la Figura 40, que resultaba demasiado denso para el contraste sutil que estaba buscando. La esponja verde resultó ser mucho más versátil para probar los recortes con los que planeaba intervenir una colcha infantil y amable con el filo de las herramientas de corte. De ese modo, fui reduciendo y adaptando las figuras cuadradas al motivo que aparecía en el tejido, como se ve en la imagen siguiente.

Figura 41

Prueba con esponjas recortadas sobre colcha de lana



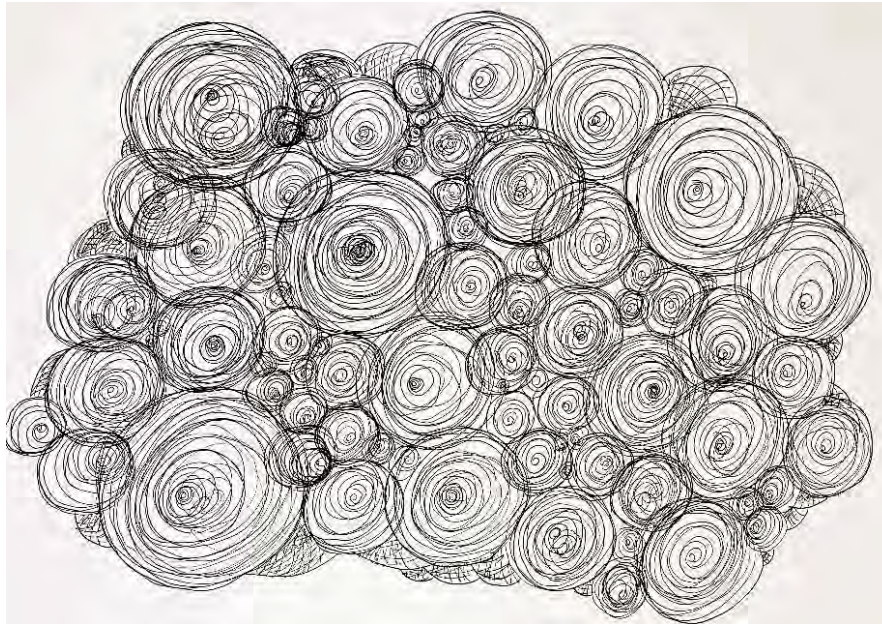
Con este contraste entre la calidez de la lana y la rugosidad de la esponja verde, empecé a construir una metáfora que alude a los sentimientos encontrados que surgen con el cuidado, como la ternura y el afecto al mismo tiempo que el cansancio y la fricción. De esta manera, la resignificación de los elementos cotidianos me permitió hablar de la dualidad del cuidado, de las situaciones que se dan entre cuidadores y quienes están bajo su cargo: madres o padres y sus hijos, entre las parejas, adultos y sus padres ancianos. En la textura rugosa y funcionalidad de las esponjas encontré la expresión de la dicotomía rudeza-cuidado.

Por otro lado, la exploración artística con las esponjas metálicas para fregar ollas me motivó a que realizara dibujos de telares compuestos por elementos esféricos, como

el de la Figura 42, del cual surgieron otros ejercicios de tejidos que revisaremos en el siguiente apartado.

Figura 42

Embrillos, 2022



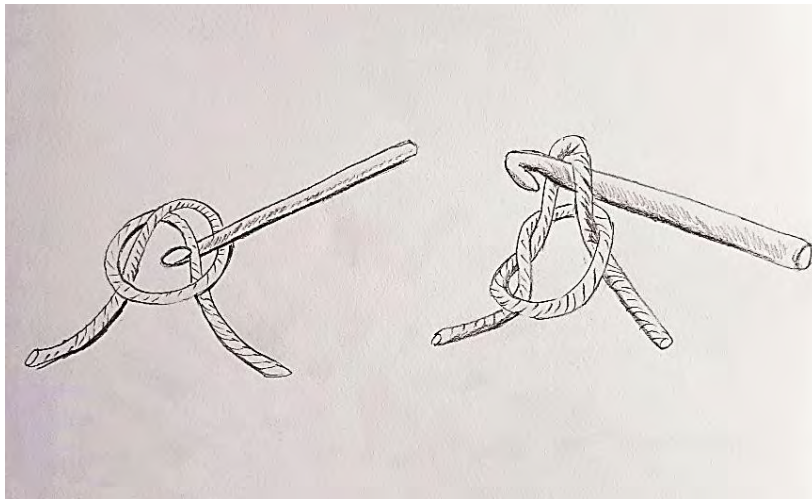
3.3.2. Experimentaciones con el Textil

a) Tejidos

Mi primer acercamiento al potencial escultórico del textil fue a través del dibujo. Empecé elaborando varias imágenes en las que emulaba las instrucciones del paso a paso que había visto en las revistas de tejido. Eliminé a propósito la imagen de mis manos para concentrarme en la tensión que se produce entre el ganchillo atravesando la primera cadeneta del tejido (ver Figura 43) con la intención de mostrar la versatilidad de la técnica del crochet y de generar una analogía con la vida. De esta manera, pensaba las cadenas y los nudos del tejido como el inicio de la vida y de las relaciones afectivas. Para empezar una labor, sea del bordado o del tejido, hace falta establecer el nudo de partida. Del mismo modo, para cerrar una labor es necesario realizar un último nudo. El nudo es el principio y el fin.

Figura 43

Primera cadena, 2021



A partir de estas reflexiones sobre el textil, dibujé formas similares a las mantas o colchas tejidas, que al igual que sus pares domésticos, están construidas por piezas modulares que unidas entre sí conforman un nuevo volumen en el espacio. Cuerpos textiles que imaginé como formas plegadas formando un arco o espacio protector (ver Figura 44) o extendidas en el aire como si fueran telarañas (ver Figura 45).

Figura 44

Manta 1. Lápiz sobre papel, 2021

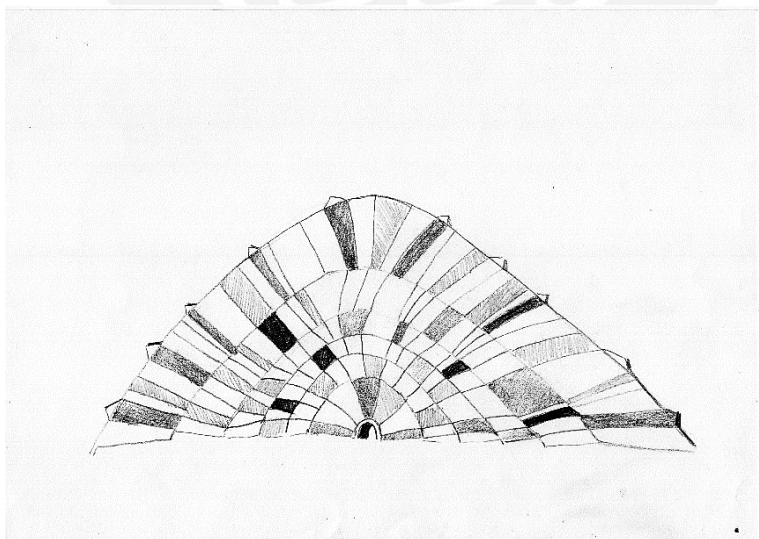
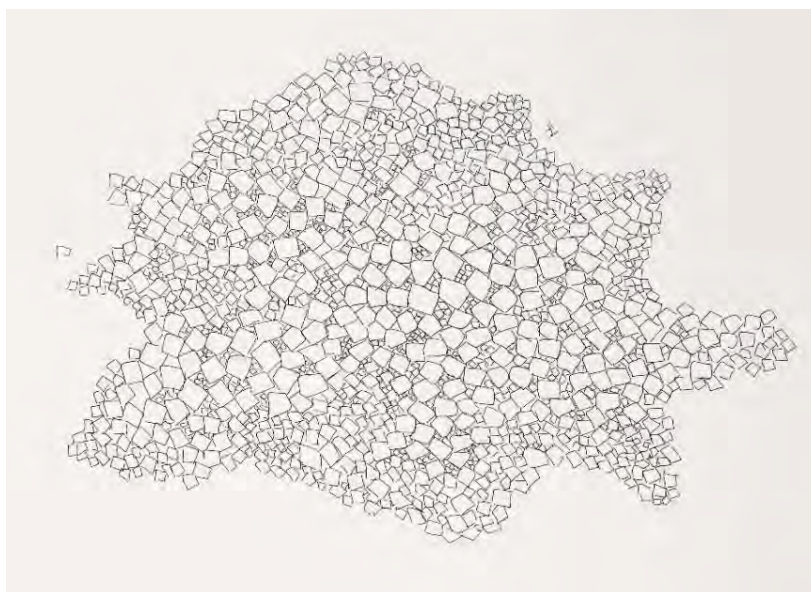


Figura 45

Manta 2. Lápiz sobre papel, 2022



Al igual que en las exploraciones con artículos de lavado, utilicé el concepto del videotutorial para la experimentación del textil. Pero, en lugar de mostrar técnicas del tejido, en estos primeros videos enseñaba a destejer. En ellos se veían mis manos en primer plano: en el primero destejía un camino de mesa, mientras que en el segundo repetía la acción con zapatos de bebé (ver Figura 46).

Figura 46

Tutorial del Buen Querer. Fotograma de video, 2021



Nota: Acceso a video en carpeta Drive:

https://drive.google.com/file/d/10F0iEKSTFIE9jE_aWqy4AsJh2C1RH0LH/view?usp=sharing

El primer ejercicio significó un acto de desapego con una pieza que había tejido tiempo atrás y que me tomó varios días de concentración y muchas dosis de paciencia para poder interpretar y repetir el patrón escogido. En ese acto de deshacer el tiempo, me daba licencia para ejecutar una pequeña catarsis y preparaba también mi mente para recibir lo nuevo; esto es, el retorno a las aulas, a la vida presencial en el taller y la ilusión de concluir la etapa educativa pospuesta.

En cambio, el segundo video tenía una carga emocional distinta, encerraba varias ideas a la vez. La imagen de los zapatos de bebé, por lo general, se asocia a la bienvenida, la ilusión por el futuro, la esperanza. Sin embargo, este video comunicaba una situación distinta, de cambio en el sentido de un ritual de despedida. El anuncio de algo que es inminente que va a suceder. El paso de la infancia a la adolescencia de los hijos, la pronta llegada a la adultez o la despedida de una maternidad que no prosperó. Experiencias propias algunas y otras en las que actué de acompañante de despedidas.

Ambos videos son piezas cargadas de afecto, uno más agrisado que otro, y son, además, el punto de partida de las poéticas domésticas. Las imágenes de los tejidos siendo desatados y desbaratados por las mismas manos que los crearon, que tiran del hilo buscando encontrar el nudo inicial, son la semilla de las reflexiones sobre las estéticas del cuidado que guía este proyecto de investigación-creación.

Cabe mencionar en este apartado, la evolución del aprendizaje de las prácticas textiles gracias a los medios de difusión masiva. Hacia finales de la década de los setenta, entre las revistas femeninas destacaban aquellas que contenían temas relacionados al hogar, como decoración, labores, manualidades, economía doméstica, cocina y limpieza (Menéndez, 2009). Luego vendrían los magazines femeninos con segmentos de manualidades, como el programa televisivo del mediodía *Utilísima* transmitido en la televisión peruana en la década de los noventa (Vivas, 2008). Posteriormente, con la llegada del internet, el alcance del aprendizaje de las técnicas de los tejidos y las manualidades se magnificaba gracias a los videotutoriales y a las redes sociales de tejedores como Ravelry¹⁹, que hizo su aparición en el 2007.

¹⁹ Plataforma de tejido que une a millones de usuarios de diferentes partes del mundo y fomenta el intercambio de patrones comerciales y no comerciales (Humpreys, 2009).

Otra de las estrategias empleadas en las prácticas textiles de este proyecto artístico fue la descomposición de las mantas domésticas a su unidad mínima: los cuadrados tejidos para poder construir con ellos otros volúmenes, como si se tratasen de ladrillos de Lego. El uso doméstico de los cuadrados tejidos (conocidos como pastillas, cuadrados de la abuela, *granny squares* o *grannies*) es ampliamente conocido. Su versatilidad para combinar motivos y colores y su técnica de confección sencilla de seguir permite elaborar con ellos mantas, prendas de vestir, manteles y un sinfín de accesorios, uniendo con hilo y aguja los cuadrados tejidos.

Con estas ideas en mente, tejí decenas de *grannies* (ver figura 47) de varios colores y de diferentes medidas, pensando en componer con ellos nuevas formas textiles, siguiendo las composiciones de los telares que había estado dibujando (ver Figura 45). Del mismo modo que ocurrió con las barras de jabón, estos cuadrados tejidos que fui anudando a una malla de alambre fueron la unidad de construcción y la base de la escultura Filtración.

Figura 47

Módulos tejidos de la escultura Filtración

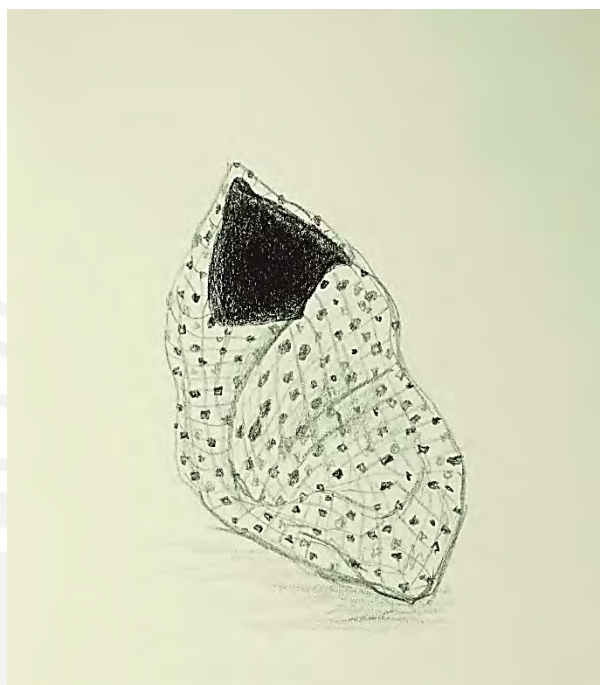


Entre los artículos de limpieza que seleccioné durante mis exploraciones domésticas, uno de los más elocuentes para servir de elemento constructor fue la esponja metálica para restregar ollas. Llamó mi atención su forma esférica y su composición por varias capas de malla de alambre que crean una textura similar a la

trama que se consigue cuando se teje con dos agujas o palos de tejer. En ese momento, me hallaba experimentando con la composición con tablas y jabones y con la manta de lana y las esponjas verdes. Con esta última combinación perseguía la imagen del nido e ideaba volúmenes tridimensionales envolventes, como la Figura 48, que transmitirían la sensación de cobijo y protección.

Figura 48

Nido. Dibujo con lápices de colores sobre papel, 2022



En esa búsqueda de imágenes sobre los cuidados y la maternidad, me propuse ensayar el tejido de alambres con telares circulares. Había estado probando tejer alambre de cobre con ganchillo, pero no había logrado obtener el alambre del calibre necesario para conseguir la textura deseada. Para entonces no había tenido aun la oportunidad de practicar la Técnica de Tejido del Punto Peruano que promueve el escultor Juan Pacheco (ver Figura 30). Dominar ese punto en poco tiempo, me pareció complejo de conseguir, por lo que opté por probar otras herramientas que me permitieran trabajar el tejido del alambre de cobre y construir esferas para componer un telar similar a la Figura 42.

Este momento coincidió con mi participación en el primer Concurso CELSA-FAD, que proveía a los postulantes de material para construir sus piezas. Con lo cual,

quedaba solucionada la necesidad de obtener para mis ensayos textiles alambre de cobre de conductores eléctricos. Opté por usar el telar circular y en la búsqueda de tutoriales para dominar esta técnica, descubrí que el tejido que se obtiene coincide con las formas de las estructuras de las esponjas metálicas.

La idea del cobijo que proporciona el nido y la colcha de bebé me condujo a trabajar prendas infantiles con alambre. Para entonces tenía avanzadas algunas esferas tejidas con cobre (ver Figura 49) y pude constatar las semejanzas entre la textura que aportaba el telar circular con el tramado de las prendas infantiles. Esta coincidencia me permitió vincular el ajuar de bebé con la esponja de restregar ollas, dos elementos que denotan la dicotomía del cuidado (afecto-fricción) y que parecía inverosímil que pudieran concentrarse en una sola pieza.

Figura 49

Esponjas domésticas, esponja y capucha de bebé tejidos con alambre de cobre



b) Coser y Reparar

Como vimos en el capítulo anterior de este proyecto de investigación-creación, las prácticas textiles agrupan tanto los tejidos, como la costura y el bordado. Coser a mano y bordar tienen sus connotaciones particulares. Coser implica reparar algo para continuar utilizándolo para su mismo fin o aprovechar algo que estaba roto para

convertirlo en un objeto nuevo. El bordado por otra parte está más relacionado con lo estético, el embellecimiento de una pieza textil.

En esa búsqueda por profundizar en las prácticas textiles, tomé prestada de la costura una forma particular de componer colchas, los collages textiles conocidos como *patchwork* en los que unen retazos de tela con hilo y aguja, sea a máquina o a mano. Una manera de aprovechar al máximo el material textil, esto es, una forma de reciclaje. Al mismo tiempo, tomé del bordado, el punto invisible para poder intervenir una pieza doméstica (colcha de bebé) con módulos de esponjas verdes recortadas (ver Figura 50). La aplicación de figuras recicladas cosidas a mano que imitaban la forma de conchas de abanico de las figuras de lana previamente recortadas y retiradas ayudaba a integrar lo nuevo con lo antiguo para así poder obtener una nueva colcha.

Figura 50

Aplicación de esponjas abrasivas sobre manta tejida. Registro fotográfico, 2022

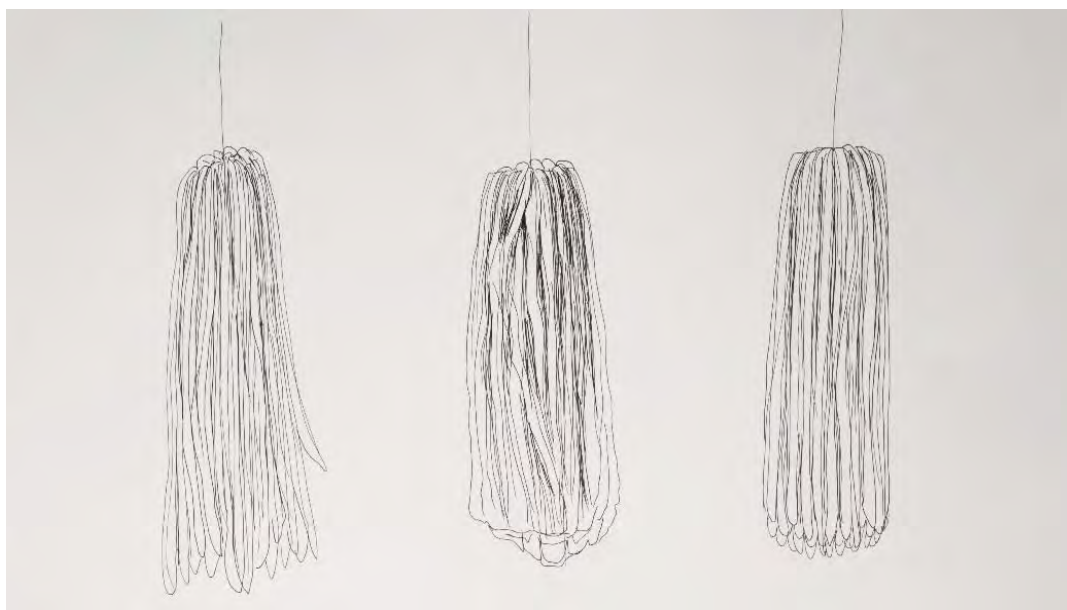


c) Estudio con Cuerdas y Nudos

Otro aspecto importante de la experimentación textil fue considerar la valoración del peso, de la gravedad de las piezas, del volumen y la composición en el espacio. La observación de un trapeador luego de ser utilizado en las labores domésticas, apoyado en una esquina con los pabilos que penden pesadamente, me hizo pensar en la imagen de un cuerpo femenino que tras haber realizado una larga jornada de trabajo fuera de casa, siente el desgaste físico y lo muestra a través de la postura de brazos y piernas elongadas hacia el piso. Con esa intención, dibujé la siguiente imagen de las fibras alargadas del trapeador suspendidas en el aire, sujetas por un hilo de un techo invisible

Figura 51

El descanso. Tinta sobre papel, 2022



Había planteado dar forma a este volumen con madejas de pabilo, pero la falta de peso que este material podía aportar a la escultura para reforzar la idea del desgaste me llevó a replantear su composición, inicialmente pensada para ser colgada del techo, para posicionarla sobre el piso con una estructura que pudiera aportar peso y distribuir las fibras. Entonces me propuse rescatar una antigua técnica doméstica de reúso de los materiales que han cumplido su tiempo de vida, preparando mis propios trapeadores reutilizando prendas de vestir. De esta manera elegí los uniformes de trabajo, pues estos representan mejor las reflexiones sobre el uso de mi propio tiempo como empleada en una institución gubernamental, considerando el tiempo de desplazamiento como el de ocupación física de la oficina en el horario convenido, el sobretiempo en el mismo espacio laboral o que se da cuando llevas las tareas a casa.

Así, mis uniformes de oficina (ver Figura 52) se convertían en otro insumo de la propuesta artística. No obstante, para poder trabajar con ellos debía descargar la connotación negativa con la que me había acercado a esta pieza inicialmente y revertirla a mi favor, como un acto de resiliencia.

Figura 52

Algunas prendas de uniformes corporativos usados en la escultura Quipu laboral



El uso de mis uniformes de oficina como fibras para generar un cuerpo escultórico con cuerdas, me llevó a buscar información sobre los quipus, en especial los quipus narrativos prehispánicos y los quipus patrimoniales, como el que se custodia en la comunidad andina de San Cristóbal de Rapaz (ver Figura 31 y Figura 32), como se vio en el capítulo anterior de esta tesis. Para entonces había expresado mi intención de conservar entre las cuerdas, elementos de los trajes corporativos, como puños, cuellos y botones para aportar mayor volumen a la figura femenina. Es decir que, siguiendo la idea de los quipus narrativos, quería que las cuerdas revelaran el origen de las fibras reconstituidas, y la carga simbólica aplicada al vestuario femenino. Además, el uso del traje corporativo de diseño triangular (espalda ancha ampliada por las hombreras) representa una manera de aportar a la figura femenina atributos asignados al género opuesto, de modo que el del traje puedan transmitir respeto, autoridad y confianza.

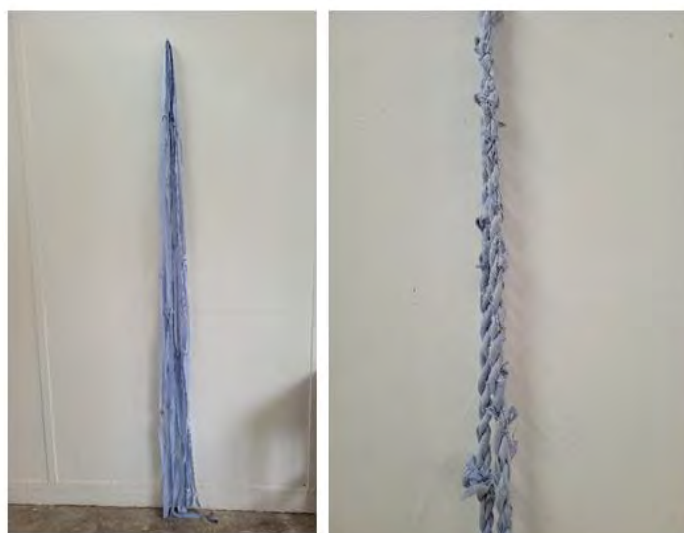
Para profundizar en la investigación sobre estos antiguos artefactos comunicativos, participé de un taller de elaboración de quipus en el que aprendí las técnicas de las cuerdas y significados de los nudos (unidades, decenas, centenas,

millares) y reforcé lo aprendido por medio de tutoriales sobre quipus publicado por un museo arqueológico limeño²⁰. Sin embargo, lo que quería desarrollar no era un quipu contable, sino uno narrativo. Este debía contener el tiempo que la jornada laboral le iba restando a mi espacio personal. Con este objetivo, planteé un quipu volumétrico que seguía la idea de peso de mis primeros dibujos (ver Figura 51).

El primer paso para la elaboración del quipu narrativo fue desarmar los uniformes de trabajo para producir las fibras y cuerdas. Para ello, recorté blusas, sacos, chalecos y pantalones en tiras de 2 cm de ancho aproximadamente y até los extremos con nudos para así poder crear largas tiras de trapillo que medía con brazadas y no por centímetros, siguiendo lo aprendido en el taller presencial de quipus. El siguiente paso requería torcer las fibras, doblarlas por la mitad y, sujetándolas a un gancho, trenzarlas para obtener cuerdas de entre cinco a ocho brazos de longitud (ver Figura 53).

Figura 53

Tiras textiles y cuerdas torcidas para elaboración de la escultura Quipu laboral



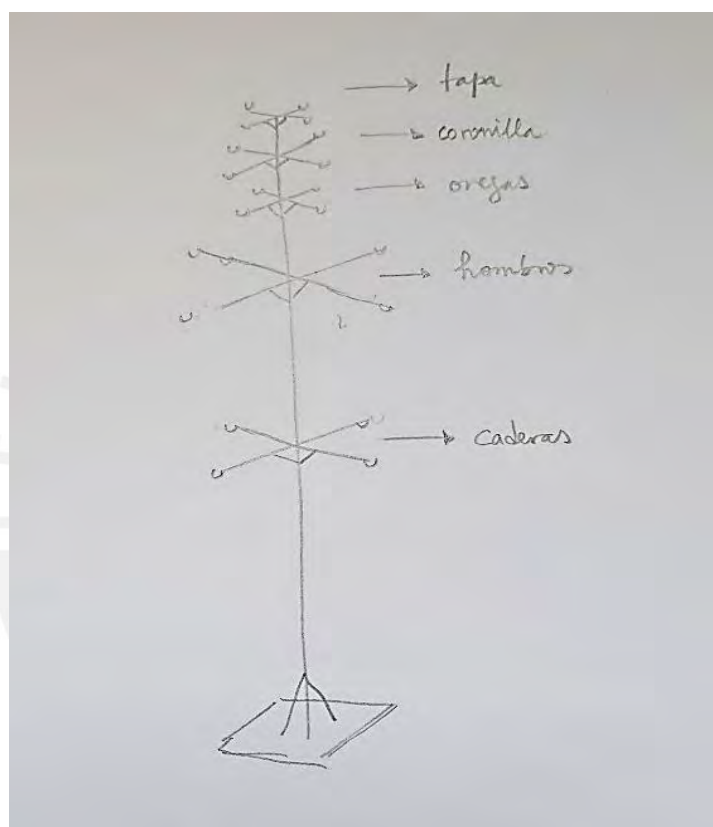
Como revisamos previamente, todo quipu requiere de una cuerda troncal de la que se despliegan las cuerdas secundarias. En mi propuesta de quipu, las cuerdas

²⁰ Taller de quipus Llevando cuentas de la violencia a la mujer en el Perú, realizado por el colectivo Trenzando Fuerzas el 23 de septiembre de 2022, en el marco de la exposición *Memoria [en] Femenino* de Ana de Orbegoso en la sala Germán Krüger Espantoso del ICPNA. El videotutorial consultado corresponde al Museo de sitio y Santuario de Pachacamac (https://www.youtube.com/watch?v=LKtWY_Q4G60)

nacían de soportes ovales que tenían como dimensiones las medidas perimétricas y alturas de cabeza, hombros y cadera de mi cuerpo. Para poder sostener los aros del quipu, ideé un soporte similar a un perchero de pie (ver Figura 54). El resultado fue una estructura metálica de cinco niveles, con cuatro brazos y sujetadores para los aros en cada nivel.

Figura 54

Boceto a lápiz de la estructura de la escultura Quipu laboral, 2022



La producción de la fibra reconstituida de los uniformes corporativos para convertirse en cuerdas trenzadas requirió del apoyo de varias mujeres. Fueron decenas de trajes (vestidos, blusas, pantalones, sacos, chalecos) los que terminaron convertidos en largas tiras recortadas. Las primeras prendas me pertenecieron, me fueron asignadas cuando trabajaba en una institución gubernamental y las otras fueron aportadas por otras mujeres, también empleadas en instituciones administrativas. Así también, la labor de trozar las prendas, separar las piezas cosidas y recortar las tiras, anudar sus extremos para torcer y luego trenzar las más de 190 cuerdas obtenidas fue una labor femenina comunitaria. Para ello, acudí a varias mujeres de mi entorno para

poder ejecutar esta labor, debido a que la labor manual producía incomodidad en el movimiento de las manos y el contacto con las cuerdas ásperas causaba mucha fricción en la piel. Ello nos obligaba a tomar días de descansos, a ser relevadas por otras para poder volver a trenzar.

Durante la ejecución de las cuerdas, trabajo que ocurría mayormente en la sala de mi departamento, el ambiente del tejido propiciaba el diálogo entre nosotras. La oportunidad de compartir un espacio de convivencia temporal para poder intercambiar experiencias personales, de generar un ambiente común del cuidado. Esta faena colectiva realizada por mujeres de distintas edades y situaciones familiares similares (mujeres que cuidan de otros) es cada vez menos común en zonas urbanas, donde cada uno vela por sus necesidades particulares. Sin embargo, un trabajo comunitario como el descrito permanece intacto en comunidades como las de los Q'ero, como observamos en el capítulo precedente, donde la transmisión del conocimiento del tejido se asegura a través de las generaciones que enseñan a las siguientes a descubrir el mensaje oculto del tejido.

La experimentación artística en la que utilizaba varias formas de investigación-creación en simultáneo, dibujo intuitivo, escritura creativa, búsqueda de referentes, el proceso reflexivo, el uso de la casa como campo de exploración y recolección de nuevos significados, los ensayos técnicos con las prácticas textiles y las manualidades; me permitieron aprender y reconocer una ruta de trabajo en la que fui consolidando algunas certezas que me permitieron construir la propuesta artística a partir de ellas. Así también, fue fundamental para el proceso de investigación-creación la forma de trabajo elegida en la que iba construyendo a la vez dos a tres piezas del proyecto, en lugar de hacerlo de manera consecutiva. Ello me permitió aplicar los resultados obtenidos en una escultura o video a otra pieza del conjunto, a generar un diálogo conceptual, plástico y espacial entre ellos.

Como se vio en el capítulo precedente y en las reflexiones desde las poéticas domésticas, reconocemos en las prendas tejidas a mano la capacidad de conservar la memoria y el tiempo, de servir de hilo conductor de los afectos hacia su destinatario, de conservar en sus fibras las historias de quien se cubrió con ellas. Admiramos la belleza en la sencillez de una pieza tejida y nos sorprendemos por la complejidad de las formas y diseños. Desde el arte contemporáneo, acudimos al textil para revalorizar el trabajo manual de las generaciones de creadores que nos preceden y del cual somos deudoras,

como las cuerdas subsidiarias de un gran quipu ancestral. Empleamos el tejido para resolver una necesidad y nos servimos de sus formas modulares para constituir un entramado complejo. Y en mi caso particular, las prácticas textiles representan formas poéticas en las que transitan el tiempo, los afectos y la expresión de mi identidad, como tejedora heredera de un saber familiar. El textil puede configurar un relato sencillo o una forma narrativa que llevará tiempo descifrar.

3.4. Piezas del Proyecto Artístico Poéticas Domésticas y otras Manualidades

La investigación-creación sobre el cuidado desarrollada a lo largo de esta tesis tomó forma en las seis piezas que integran el proyecto artístico Poéticas domésticas y otras manualidades, cinco esculturas y un video. Las obras fueron elaboradas dentro de un mismo proceso de investigación, experimentación, reflexión y producción; es decir, que se ejecutaron de manera simultánea, no secuencial. Ello me permitió volver a piezas avanzadas y retroalimentarlas con los descubrimientos alcanzados en las otras.

El ordenamiento de las piezas corresponde a las intenciones que desarrollo en ellas. Así la propuesta artística contempla tres aspectos. Primero, un tiempo reflexivo sobre el cuidado desde las esculturas Instrucciones de cuidado, que actúa como un objeto confesional sobre la maternidad; Sobre el tiempo, un collage textil sobre la dualidad del cuidado (afectos y fricciones); y Ajuar, un conjunto de prendas tejidas que refieren a la maternidad y la memoria. Seguido de un segundo momento introspectivo, desde el video En todas partes, compuesto por acciones y gestos que refieren al espacio mental y los vínculos afectivos. Finalmente, un momento disruptivo dominado por las esculturas Filtración una que refiere a la irrupción de la intuición y el impulso creativo en la formalidad del espacio y las normas; y Quipu laboral, cuyas cuerdas trenzadas aluden a la rutina y al agobio, producido por el esfuerzo por equilibrar el espacio personal, con el cuidado y la obligación laboral.

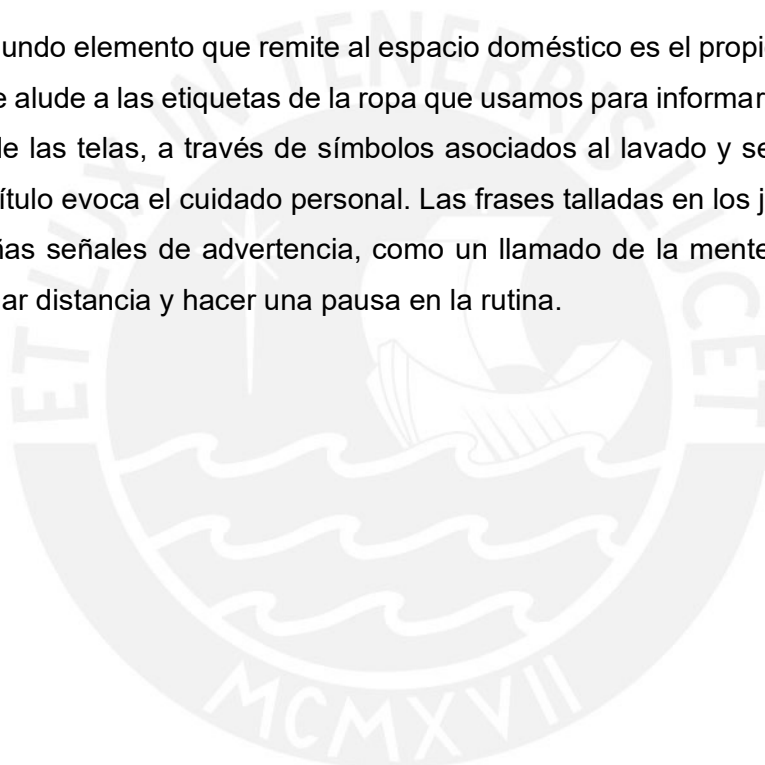
3.4.1. Instrucciones de Cuidado

La primera pieza del proyecto es Instrucciones de cuidado (ver Figura 55). Una escultura compuesta por una mesa, 49 bloques de jabón de lavar ropa, dos tablas y un

juego de palabras que plantea la activación de la memoria y apela a la percepción de los sentidos.

El primer detonante es el aroma que desprenden los bloques del jabón y que causa la impresión de estar en el hogar. Luego está la altura de la mesa (80 cm de alto) que guarda relación con las dimensiones del fregadero de las lavanderías domésticas y en el que están dispuestos 49 bloques de jabón sobre dos tablas de pino Oregón. Estas piezas de madera tienen en una de sus caras las estrías talladas de las tablas²¹ tradicionales de restregar ropa. El largo de las tablas es mayor que las tablas originales para así poder acentuar la sensación de incomodidad de la tarea doméstica aludida.

El segundo elemento que remite al espacio doméstico es el propio nombre de la escultura, que alude a las etiquetas de la ropa que usamos para informar de los detalles del cuidado de las telas, a través de símbolos asociados al lavado y secado. En esta escultura, el título evoca el cuidado personal. Las frases talladas en los jabones actúan como pequeñas señales de advertencia, como un llamado de la mente a observar el tiempo, a tomar distancia y hacer una pausa en la rutina.



²¹ Este elemento se refiere a la antigua tabla de lavar en cuya superficie se hacían hendiduras para que el relieve ayude a las mujeres a restregar la ropa. Un artefacto de uso popular — casi en desuso en viviendas urbanas— que es todavía empleado en hogares que no disponen de lavadoras eléctricas.

Las barras de jabón muestran cuatro frases (ver Figura 56), escritas a mano y en letra cursiva a modo de confesiones de un diario personal, que refieren a la convivencia y al cuidado del otro, como también al autocuidado. Frases talladas como “Esta historia nunca se acaba” “Está bien no estar bien”. “Las cosas que perdí, las cosas que dejé atrás, las cosas que no pude hacer”. “¿Lo volverías a hacer?”, responden a un ejercicio de introspección, de develación de la intimidad y de los afectos, como también sugieren el paso del tiempo. Tal como se suele ver en los jabones comerciales que llevan la marca grabada a presión, los textos están escritos a bajo relieve. Para ello, tallé las frases escarbando la superficie con un palillo y ahondando cada letra con ayuda de instrumentos de metal afilados; como si con esta acción estuviera intentando develar un secreto del interior de los jabones.

Figura 56

Detalle de escultura Instrucciones de cuidado, 2022



Por otro lado, distribuí las frases en las tablas y las dispuse en sentido opuesto a lo largo de la mesa para motivar al espectador a rodear la pieza, mientras lee los jabones en sentido del reloj. Cada bloque de jabón lleva una palabra de alguna de las frases. Estos bloques actúan como receptor y resonador de la palabra cuando es leída en voz alta, mientras que los bloques que muestran la superficie intacta permanecen en silencio marcando las pausas.

Aunque el agua no está presente físicamente en la pieza escultórica, la acción de restregar es evocada por los elementos del jabón y las tablas estriadas. La escultura alude a la acción de limpiar o corregir algo que no está bien y manifiesta la intención de restituir de manera simbólica una situación de inequidad.

3.4.2. Sobre el Tiempo

La dualidad del cuidado está presente en *Sobre el tiempo* (ver Figura 57), una escultura compuesta por una manta infantil tejida a ganchillo e intervenida con recortes de esponja verde para lavar platos, y que cuelga desde un soporte metálico adosado a la pared. La disposición del objeto intervenido suspendido en el colgador sitúa al espectador en un ambiente doméstico y sugiere la acción de una prenda en un tendal secándose al sol o muy cerca de una ventana imaginada.

A la distancia, notamos en la manta un diseño geométrico de color verde dispuesto sobre la superficie de la colcha blanca. En la parte superior, a diferencia de la parte central donde el diseño se percibe en su integridad, este aparece insinuado; mientras que en la parte inferior el dibujo se muestra desordenado, con las figuras verdes acumuladas (ver Figura 58). De esta manera, la evocación del agua está presente en la imagen que ha ido desvaneciendo las figuras y ha empezado a deslizarse y acumularse hacia el borde inferior de la cobija, como gotas de agua a punto de caer al piso, dando idea de evaporación y del paso del tiempo.

Figura 57

Escultura Sobre el tiempo, 2022



Figura 58

Detalle de escultura Sobre el tiempo



Por otro lado, sobre la superficie de lana superpuse un diseño de rombos pronunciado por el color verde de las esponjas. Se trata de un guiño al pasado prehispánico del tejido peruano para equiparar las técnicas manuales del universo doméstico (tejido a crochet y puntadas invisibles) con los antiguos telares que hoy reconocemos como piezas de museo. De cerca, con las esponjas recortadas tuve la intención de imitar el patrón del tejido de la colcha infantil. En el lugar que antes ocuparon las conchas de abanico del patrón tejido de lana, uní las figuras verdes con punto invisible; de esta manera, el grosor del tejido de lana no se ha visto alterado, con lo cual la funcionalidad de la manta como objeto para cubrir se mantiene y forma parte de las evocaciones de la pieza escultórica.

Por las dimensiones de la colcha es fácil reconocer al usuario infantil del objeto intervenido con el segundo diseño textil de rombos de esponja verde. Con ello, la escultura evoca los cuidados maternos recibidos en la infancia, la ternura y el afecto que están implícitos en la calidez de la lana tejida; mientras que con el contraste entre lana y esponja abrasiva revela el lado áspero de las dinámicas del cuidado, lo extenuante del encargo: cuidar un bebé lactante y ocuparse al mismo tiempo del mantenimiento del hogar. Finalmente, al poner en diálogo y en contraposición la naturaleza de los componentes del objeto intervenido, se desprende la resignificación de la escultura

textil: la vida cotidiana está hecha de momentos agrídulces en el que conviven al mismo tiempo el afecto y la fricción.

3.4.3. Ajuar

La tercera pieza del proyecto artístico Poéticas domésticas y otras manualidades es Ajuar (ver Figura 59), una escultura conformada por esponjas metálicas y prendas infantiles tejidas en cobre y dispuestas en tres cajones de madera. La imagen de los cajones colocados, sobre una base, a la altura de las cómodas infantiles nos hace pensar que estamos en una habitación del hogar.

Figura 59

Escultura Ajuar, 2022



Figura 60

Escultura Ajuar, detalles. 2022



Dentro de uno de los cajones de madera de pino he colocado 12 esponjas tejidas en cobre que hacen referencia al trabajo doméstico, pues emulan a las esponjas de alambre gris con que raspamos el fondo de las ollas. Estas refieren al esfuerzo que requiere la solución de los problemas, a lo engorroso de la vida doméstica, a las dificultades que enfrentamos a diario. A esa imposición que nos obliga a pulir las cosas hasta dejar la superficie brillante y las manos cansadas que esa labor genera.

Por su parte, el ajuar de prendas infantiles tejidas a escala real consta de una capucha, un gorro, dos pares de zapatos, un saco kimono, un cubrepañal, un babero; que corresponden a distintas tallas de un bebé, desde recién nacido a nueve meses. La textura que aporta el alambre tejido en telares circulares asemeja a las cotas de malla y dan el aspecto de pequeñas armaduras de protección.

Esta escultura alude a la textura rasposa del objeto doméstico de la que toma su estructura e intenta crear un momento de confusión en el espectador, que contempla el instrumento doméstico junto a los ropones infantiles. Obliga a detener la mirada en el contenido de los cajones y tratar de entender cómo las esponjas se han transformado en un ajuar y, viceversa, cómo las prendas infantiles se han convertido en útiles de aseo.

El uso del mismo material (alambre de cobre) y la misma técnica textil (tejido en telar circular) para mimetizar la apariencia de las piezas invita a repensar la dualidad del cuidado. Además, la trama del tejido metálico contempla otros significados relacionados a la dicotomía de la maternidad, como el instinto de protección de los hijos, que en casos de celo excesivo puede resultar contraproducente. Entonces aquello con que los quisimos proteger se vuelve incómodo, poco flexible y asfixiante, como las cotas de malla. La intención de utilizar un material distinto a las fibras vegetales y animales enfatiza la dificultad de las tareas domésticas. Tejer el cobre conlleva una tensión distinta y denota el esfuerzo de las manos por torcer el metal y hacerlo dúctil como un ovillo de lana. A veces abordamos las responsabilidades familiares con terquedad y abnegación, a pesar del dolor, la dificultad y el cansancio que nos causan.

Además, en Ajuar está también presente el afán de capturar el tiempo, de detener su paso en el tejido, de confinar la infancia en los cajones, aunque estos estén saturados y se dificulte poder cerrar en ellos todos los recuerdos. Los matices dorados y brillantes que aporta el cobre a las esponjas y a las prendas infantiles sugieren la idea de estar ante objetos muy preciados. Las joyas simbólicas que configuran el tesoro

familiar han hecho espacio a la rutina doméstica y reconocido su valor esencial para la vida.

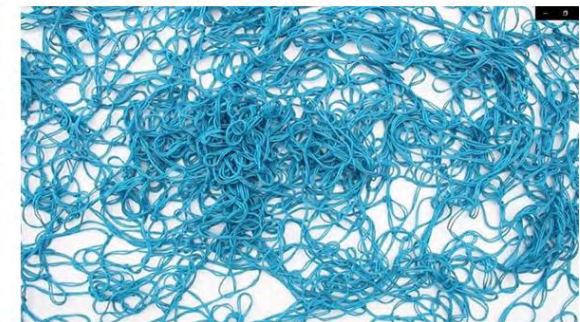
3.4.4. *En Todas Partes*

Durante el proceso de investigación-creación de las poéticas domésticas, realicé varios videos en los que incorporé el concepto del videotutorial y el lenguaje poético. En esa línea, la cuarta pieza de mi proyecto artístico inicia con una frase propia “Aquí, en todas partes, siempre” y propone un poema visual que refiere a las relaciones afectivas y los ritos de la vida.

Las imágenes del video *En todas partes* (ver Figura 61) permite ver el movimiento de dos manos femeninas ocupadas en una tarea sin sentido: realizar una larga tira de nudos con un hilo azul que proviene de un ovillo insinuado. Los gestos de las manos se muestran primero ágiles, procurando que la cadena de nudos que va tejiendo se distribuyan homogéneamente sobre la mesa; para luego denotar el cansancio y la tensión muscular por haber sostenido el ritmo y el movimiento por más de 20 minutos.

Figura 61

Fotogramas de video En todas partes, 2022



Nota. Acceso a carpeta Drive: https://drive.google.com/file/d/1_q_rwU9jWkloPBzLOH2Zhbx_iYy69hFg/view?usp=share_link

El video grabado en una sola secuencia sin sonido y con el plano subjetivo, ofrece el punto de vista de la creadora, lo que permite a los espectadores ingresar al espacio en el que se encuentra ensimismada; pues, a diferencia de las demás piezas del conjunto, la obra no se refiere a un espacio físico, sino que alude a la ensoñación y al espacio mental.

La obra plantea una secuencia narrativa y múltiples significados: la concentración que alcanza un estado meditativo, el consumo del tiempo y el esfuerzo físico producto de la repetición mecánica de las acciones domésticas inacabables. Así, anudar de manera incesante confiere la idea de estar participando de un rezo o un ritual, como quien sigue las cuentas de un rosario. Por su parte, los nudos refieren a la unión, el compromiso y, al mismo tiempo, al caos presente en las relaciones afectivas; es decir, las tensiones existentes en las relaciones íntimas como la maternidad, la filiación o el matrimonio. A este último nexo se alude con la presencia del aro de oro en la mano de la tejedora. Mientras que al hilo azul evoca la presencia del agua y el transcurrir del tiempo, que tiene un inicio en el primer nudo y fluye persistente sorteando obstáculos hasta dar con el mar de los recuerdos al entregar el último nudo.

Veintiséis minutos después de iniciado el primer nudo, aunque la madeja ha terminado de ser completamente anudada, las manos continúan moviéndose unos segundos más, tejiendo nudos imaginarios hasta salir del plano. La fuerza de la costumbre que está presente en toda relación afectiva es evocada en la acción memorística de las manos. Entregar el último nudo confiere la idea de estar presenciado también un ritual de despedida.

3.4.5. Filtración

La quinta escultura del proyecto artístico, Filtración (ver Figura 62), está compuesta por piezas modulares tejidas a ganchillo que habitualmente se emplean para componer ropa de cama, prendas de vestir y otros accesorios, así como de una malla que brinda soporte a la parte vertical de la pieza. Esta nace del techo de la habitación, sigue una línea vertical delgada y al tocar el piso se expande sobre la superficie conformando una gran mancha irregular de cuadrados tejidos de distintos tamaños que configuran una manta similar al dibujo de la Figura 45.

Figura 62

Escultura Filtración, 2022



Del mismo modo que ocurre cuando tenemos una filtración doméstica provocada por una cañería rota o debido a una llovizna intensa que ha logrado colarse por un orificio del techo, los módulos tejidos de la escultura invaden el espacio arquitectónico, intempestivamente, interrumpiendo los quehaceres. Un espacio que no solo puede ser físico sino también un espacio mental, estructurado, acostumbrado a la rutina y que termina cediendo lugar al impulso, la intuición y la espontaneidad.

Para construir esta escultura empleé dos técnicas del textil, la primera de ellas el tejido a crochet de cuadrados modulares conocidos como *Granny Square* o Pastillas y la segunda, el anudado de decenas de módulos tejidos a una malla metálica, similar a la confección de tapices. El tamaño de los cuadrados tejidos y anudados al soporte vertical y dispersos en el piso de la sala no es homogéneo, pues opté por elaborarlos en cuatro modelos diferenciados por la cantidad de rondas tejidas, de una a cuatro rondas, y la combinación de colores.

Al mismo tiempo, el empleo de técnicas manuales y el material elegido (hilo de algodón) rememora lo aprendido durante la formación escolar y en la casa materna. A su vez, evoca la casa familiar cuando se reconoce el origen de los cuadrados tejidos (una colcha) y, con ello, infiere el concepto del cuidado. Finalmente, pone en valor el uso de las prácticas domésticas en la construcción de piezas artísticas.

Figura 63

Detalles de las secciones vertical y horizontal de la escultura Filtración



En la imagen de los cuadrados que descienden al piso está también presente la irrupción de lo nuevo, la tierra fertilizada a partir del rastro de humedad que va dejando el agua evocada por la Filtración. Durante el proceso de creación de esta escultura,

había estado observando algunas caídas de agua naturales y otras conducidas por la mano humana (acueductos, canales, regadíos y chorrillos). Producto de esa observación, escogí los colores de los módulos textiles como representación de las materias necesarias para la germinación de la vida: agua (azul), tierra (beige), aire (blanco) y vegetación (verde). Ahora bien, el flujo del agua que ingresa de forma sutil y constante al espacio interior también simboliza la etapa actual de mi vida, en la que el retorno a la producción artística abre camino sobre la vida estructurada y formal a la que había estado acostumbrada por largo tiempo.

Los signos dispuestos en esta pieza son una invitación para quien la ve se apropie de ellos y encuentre su versión personal de poética doméstica y del fluir de una energía renovadora que se abre camino entre distintas posibilidades de existencia.

3.4.6. *Quipu Laboral*

Los nudos que forman las piezas En todas partes y Filtración también son constitutivos de las cuerdas que componen Quipu Laboral (ver Figura 64) y dan forma a la autorrepresentación física, a un estado emocional y a las representaciones de la invasión del ámbito laboral sobre la subjetividad femenina.

Figura 64

Escultura Quipu laboral, 2022



La escultura alude a una figura femenina que repite las medidas de mi propio cuerpo: mi altura y las medidas perimetrales de mi coronilla, frente, cuello, hombros y caderas. Cada una de esas partes traducidas en forma de aros metálicos representan

las cuerdas troncales de un quipu personal, sujetadas a una estructura vertical en forma de perchero, como se aprecia en la Figura 65.

Figura 65

Estructura interior de la escultura Quipu laboral



Antes de convertirse en las cuerdas del Quipu Laboral, la materia textil con la que construí esta escultura formó parte del día a día de varias mujeres que cedieron sus uniformes de trabajo para que, junto a los míos, pudiera transformar sacos, blusas, pantalones y chalecos, en fibras largas para darles un nuevo uso. Como en el cuento infantil *La hija del molinero*²², me propuse convertir la paja en oro. Solo que sin duende que me ayudara, nombre secreto que descubrir, ni la promesa de entregar algo a cambio. Porque ese algo ya lo había entregado antes.

²² *La hija del molinero* es un relato de los hermanos Grimm que cuenta del pedido que el duende Rumpelstiltskin hace a una joven, a cambio de ayudarle a transformar rumas de paja en fino hilo de oro. Sorprender al rey con una habilidad que no poseía le costaría a la dama entregar su primer hijo al duende.

Cuando vestimos uniformes de oficina, las mujeres cumplimos un rol ante nuestros empleadores, nos mostramos como eficientes trabajadoras con disposición a extender las horas de trabajo e intentamos convencer a nuestro entorno laboral y a nosotras mismas que la familia no es distractora ni impedimento para el cumplimiento de las labores. Con ello ofrecemos al duende nuestro tiempo más valioso, el tiempo personal. Al destruir de este modo los uniformes de instituciones jerarquizadas de los que provienen (instituciones gubernamentales, bancos), quise exteriorizar que no hay punto de retorno a las imposiciones y excesos del trabajo de oficina, que no reconoce la invasión que hace sobre el tiempo y espacio personal de sus trabajadoras.

Destruir los uniformes, descosiendo, deshilachando y recortando las prendas en tiras de 2 cm de ancho y unir las en sus extremos para formar las fibras, aporta una carga simbólica a la construcción de este quipu, pues implica la transformación de una materia textil que fue fabricada para otro uso, de tal manera que sea imposible devolver las prendas a su estado inicial.

Por otro lado, las cuerdas trenzadas provienen de dos imágenes, una de origen doméstico, los trapeadores autofabricados con prendas en desuso, y los quipus prehispánicos. Las cuerdas y los nudos del Quipu Laboral narran mi propia historia que no es única, pues le pertenecen a cualquier otra mujer que haya tratado de equilibrar el espacio personal con el doméstico y el laboral. De ahí la figura erguida con sus largas cuerdas que también recuerdan a las trenzas de pelo femenino y que, pese a las circunstancias descritas, consigue mantenerse de pie, resistiendo.

Quipu Laboral es una metáfora del tiempo que se consume en el día a día, cuando nos desplazamos hacia las oficinas, cuando retornamos al hogar y nos espera el trabajo doméstico; de los residuos que deja el esfuerzo, el sobretiempo y las exigencias laborales que ignoran nuestras historias personales. Entre las cuerdas de residuos textiles se dejan ver otras cuerdas y nudos trabajados con pabilo de algodón (ver Figura 66). Su textura trenzada y color crudo recuerda a los cinturones de los hábitos religiosos que expresan el compromiso y la fe. Entre los nudos aparecen discretamente algunas piezas de los uniformes originales: puños, botones, cierres, bolsillos. Testigos de un tiempo que se fue.

Figura 66

Detalle de Quipu Laboral: cuerdas y nudos



3.5. Montaje

En este apartado se desarrollarán los aspectos espaciales-conceptuales del montaje de las piezas escultóricas y el video que conforman el proyecto artístico Poéticas domésticas y otras manualidades. La propuesta de montaje contempla la instalación colectiva de las obras y las organiza en el espacio demarcado por un recorrido de tres momentos claves: el acercamiento a las rutinas del cuidado, el tiempo meditativo y el impulso textil. De esta manera, el espectador podrá dar lectura a las motivaciones conceptuales de cada una de las esculturas, de sus ejes temáticos y de las significaciones que aportan como conjunto.

Dadas las características táctiles, visuales y olfativas de las obras, el diseño del montaje propone motivar una experiencia multisensorial que detone los recuerdos de la vida cotidiana desde un espacio iluminado por la luz natural de ventanas superiores o tragaluces, como también por la luz proveniente de luminarias de acento, tipo *spotlights*. De este modo se pueden apreciar las texturas, transparencias y volúmenes de las piezas.

Las poéticas domésticas planteadas en el proyecto se materializan en la propuesta de montaje e invitan al espectador a dar cuenta de las exploraciones artísticas trabajadas con los materiales de limpieza y el textil, como también a descubrir en la constitución de las obras los símbolos de lo cotidiano, a evocar recuerdos del pasado, a motivar la introspección y la apropiación de las imágenes de ensoñación sugeridas por el conjunto artístico.

La propuesta conceptual del montaje se basa en *La Poética del espacio* de Bachelard (2000) para evocar la casa que habita en el recuerdo de cada uno de nosotros que es donde guardamos nuestros pensamientos, recuerdos, sueños y reflexiones. En ese sentido, plantea el siguiente recorrido motivando, en primer lugar, una conexión con las estéticas domésticas implícitas en las esculturas Instrucciones de cuidado, Sobre el tiempo y Ajuar; para adentrarse, en seguida, en el momento meditativo sugerido por el video En todas partes; y, concluir la experiencia apreciando los impulsos textiles de las esculturas Filtración y Quipu Laboral.

3.5.1. Análisis y Descripción del Espacio

Cabe destacar que el montaje colectivo de las obras requiere de un espacio expositivo que reúna las siguientes características arquitectónicas donde se puedan desplegar apropiadamente las piezas: una sala cuadrada o rectangular con un área aproximada de 60 m², libre de equipamiento y de elementos decorativos distractores. Para poder propiciar la concentración en las obras de arte, se prefiere que las paredes sean de color blanco o muy claro, que el techo de la sala sea llano y que el piso sea sólido (cemento pulido o cerámica), liso y de color neutro.

El montaje de las obras requiere de dos a tres paredes consecutivas en las que se puedan adosar las esculturas Sobre el tiempo y Filtración y para conectar a la toma eléctrica el monitor donde se reproducirá el video En todas partes. Es fundamental que una de las paredes de la sala tenga como mínimo una altura de 3.75 m y como máximo 5 m, para poder colocar la escultura Filtración en el techo, en el punto en que se une a la pared. Además, se espera que esta pared esté libre de ventanas, racks, molduras o estructuras que interfieran con la disposición de esa escultura.

Cabe señalar que la museografía tiene la intención de acercar al visitante a la idea de estar habitando temporalmente los ambientes de descanso y de trabajo de un espacio doméstico. Se podrían ubicar las esculturas *Sobre el tiempo* e *Instrucciones de cuidado* próximas a una ventana, pues ambas remiten a la ambientación de la lavandería doméstica. En cambio, el monitor donde se reproducirá el video debe ubicarse en una pared alejada del exceso de luz, para evitar la incidencia del brillo de la luz sobre la pantalla; mientras que la escultura *Ajuar* necesita de iluminación filtrada del exterior para coincidir con la idea de dormitorio. En cuanto la escultura *Quipu Laboral* no requiere ser preservada de la luz exterior, pues se colocará hacia el centro de la sala, pero sí considerar que se tiene que dejar libre una de las paredes posteriores para favorecer la apreciación de la escultura y del registro fotográfico.

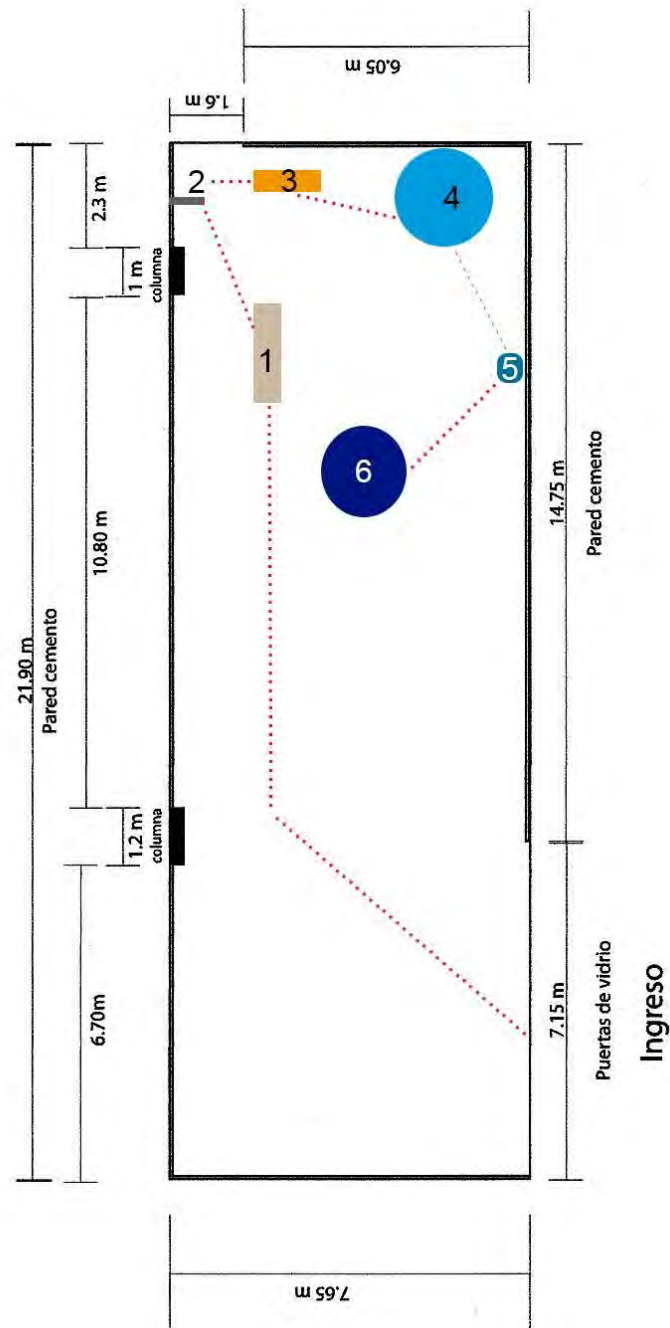
3.5.2. Estrategia del Montaje

Se plantea como espacio referencial para la propuesta de montaje colectivo de las esculturas y video de este proyecto artístico la sala Winternitz, ubicada en el pabellón Y de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP, por las siguientes características: la doble altura de sus techos que resulta conveniente para el montaje de la escultura *Filtración*, que podrá apreciarse mejor desde una de las paredes que alcanza los 5.65 m de alto; y por las diversas fuentes de iluminación natural y artificial que favorecen los distintos niveles de intensidad de luz que las piezas requieren.

Se trata de una sala de formato rectangular de 183.5 m², a la cual se accede por medio de una mampara de vidrio de cuatro cuerpos que es una fuente de luz natural. Las paredes interiores de cemento están pintadas de color blanco. La pared más larga cuenta con ventanas superiores que, junto a la teatina central dispuesta a lo largo de la sala, incrementan la iluminación natural. Posee un circuito rectangular de luces adosadas al cielo raso de la teatina, que permiten dirigir a luces de acento cenitales y oblicuas hacia las piezas. Tiene un piso de cemento pulido gris claro y zócalos bajos (5 cm alto). En la franja central del techo se ubican dos líneas de rieles desde donde se distribuyen las luminarias de la sala. Se propone el uso de 61 m², de modo que las esculturas se ubiquen distanciadas y que facilite la circulación de los visitantes y apreciar a distancia las piezas de mayor volumen, caminar entre ellas y motivar la reflexión sobre el conjunto. Se plantea la distribución de las esculturas mediante un plano en planta (ver Figura 67) y los fotomontajes de las figuras 68 y 69.

Figura 67

Propuesta de montaje y recorrido



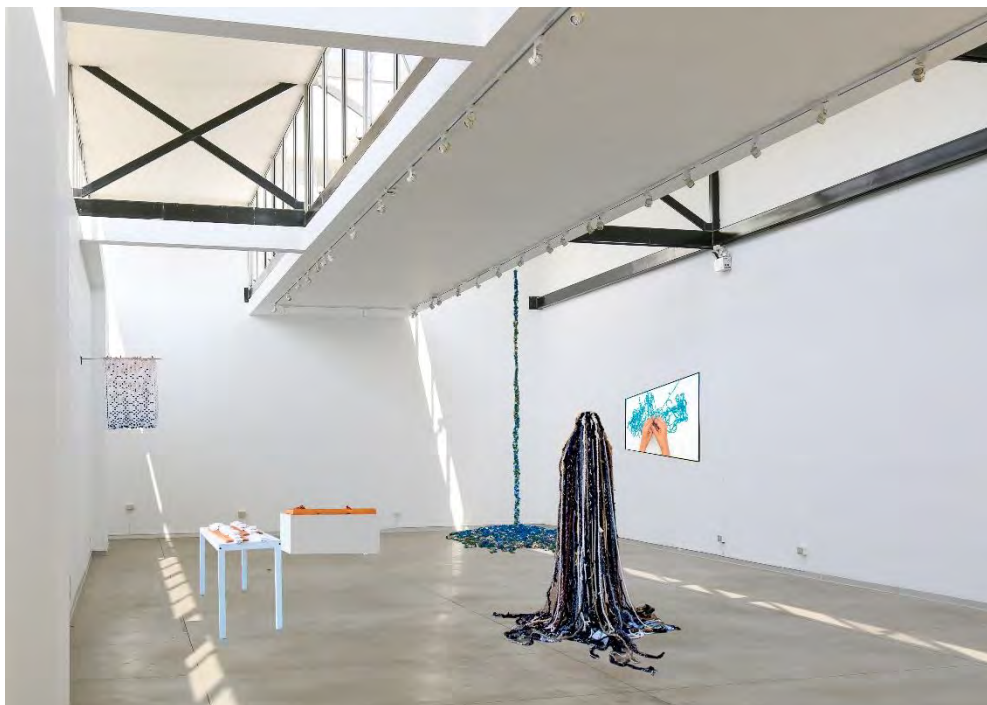
Nota. 1. Instrucciones de cuidado. 2. Sobre el tiempo. 3. Ajuar. 4. Filtración. 5. En todas partes. 6. Quipu Laboral

El recorrido empieza en sentido a las agujas del reloj entrando por las puertas de vidrio, girando hacia la derecha de la sala y dirigiéndose hacia el fondo donde se han

distribuido las obras. Se comenzará la visita recorriendo las obras instaladas hacia la pared que luego de girar 90° a la derecha quedó a la mano izquierda.

Figura 68

Propuesta de montaje con televisor sobre la pared



El segundo paso del recorrido nos lleva a la mesa de escultura Instrucciones de cuidado, en paralelo a la pared de la izquierda y a una distancia de 1.20 m como mínimo. Se colocan las tablas en paralelo, con las asas en sentido opuesto. Sobre las tablas, se distribuyen dos frases de los jabones escritos, procurando que los textos miren hacia los bordes largos de la mesa, de modo que al acercarse queden dos frases mirando al visitante y dos frases de cabeza, invitándolo a rodear la mesa. Las frases “Está bien no estar bien” y “Esta historia nunca se acaba” se colocarán en la tabla de menor dimensión. Mientras que las frases “Las cosas que perdí, dejé pasar, no pude hacer” y “¿Lo volverías a hacer?” se ubican en la tabla de mayor dimensión.

Figura 69

Propuesta de montaje con televisor sobre mesa



Unos pasos hacia el fondo de la sala, por detrás de la escultura anterior y sobre la pared izquierda se coloca el colgador de la escultura *Sobre el tiempo*. Se instala de manera perpendicular a la pared y se sujeta con dos tornillos y sus respectivos tarugos. Se requiere el uso de taladro y broca. La altura recomendada para el colgador es de 1.80 m. La colcha queda sujeta a la varilla metálica por medio de cuatro ganchos de madera, los mismos que se usan para colgar la ropa en el tendal. De modo que pueda verse ambos lados de la escultura.

En tercer lugar, detrás de *Sobre el tiempo* y ubicada hacia el centro y en paralelo a la pared del fondo, se ubica *Ajuar*. Se colocan tres bases para los tres cajones de madera de 35 cm x 42.5 cm. En dos de los cajones se han distribuido los ropones tejidos de bebé de la siguiente manera: un cubre pañal, un babero, una capucha y un par de zapatos en uno de los cajones y un saco kimono, un gorro y un par de zapatos en el segundo cajón. Las 12 esponjas se colocan en el tercer cajón. Se debe poner el cajón de las esponjas en uno de los extremos para acentuar la idea de la transformación entre las dos categorías de objetos. La altura recomendada para las bases es de 84 cm de alto.

Hacia la derecha de la pared del fondo se encuentra la escultura Filtración que se despliega desde lo alto del techo de la sala. El montaje del punto de sujeción del que se ata al extremo de la tira vertical requiere una escalera de 5 m a más. El montaje de la parte horizontal de la escultura se realiza distribuyendo los módulos de colores sobre el piso. La parte más azul queda sobre el centro de la falda. Se reservan algunas piezas azules para ubicarlos luego de haber distribuido las piezas de otros colores. Hacia el borde de la mancha se van distribuyendo los distintos tonos color beige y sepia. El color verde se coloca únicamente hacia el borde entre la falda y el piso, integrando los tonos con la zona beige. En seguida, se salpican los tonos blancos sobre la zona azul y sepia. Finalmente, se agregarán los tonos azules reservados para matizar la zona sepia y verde.

En la pared derecha y por delante de la escultura anterior se reproduce en un monitor el video En todas partes. Para la reproducción de esta pieza puede utilizarse un televisor de 50 pulgadas aproximadamente, montado con un rack sobre la pared como se ven la Figura 68. Otra posibilidad es colocarla de manera horizontal sobre una mesa tipo vitrina que tenga un marco de madera de 10 cm de alto que permite ocultar la parte posterior del monitor, como se aprecia en la Figura 69. Es imprescindible programar la reproducción continua del video.

Delante de Ajuar y hacia el centro de la zona elegida de la sala se advierte la figura humana insinuada por la escultura Quipu laboral, que consta de una estructura de metal y cinco conjuntos de cuerdas adosados a los aros respectivos. El montaje de los aros se realiza en este orden: aro del cuello, aro de la frente, aro de la coronilla, aro de la cadera y aro de los hombros. Estirar las cuerdas y dar forma a la parte inferior de la escultura acomodándola para que quede en sentido radial partiendo del cuerpo. Para poder rodear la escultura de cuerdas con comodidad, se requiere una distancia recomendable de 3 m de las cuerdas extendidas sobre el suelo.

Respecto a la iluminación de las piezas con *spot lights*, se debe considerar que la escultura Instrucciones de cuidado requiere de dos puntos de luz sobre los bloques de jabón para destacar la translucidez del material y enfatizar el trazado de las palabras; mientras que la escultura Sobre el tiempo necesita solo una luz dirigida al centro de la colcha. La escultura Filtración requiere de tres luces para destacar el inicio de la sección vertical de la escultura cerca al techo, otro punto hacia la mitad de dicha sección y un tercer punto sobre la sección tendida en el piso. Otra escultura que requiere iluminación

puntual es Quipu laboral, un *spot light* dirigido a la parte frontal de la pieza, un segundo *spot light* en la parte posterior y un tercer *spot light* sobre la parte superior. Por último, la escultura *Ajuar* podría ser iluminada con tres luces dirigidas sobre cada una de las tres cajas.



Conclusiones

Esta sección del documento de tesis recoge las conclusiones derivadas del proyecto de investigación-creación sobre la problemática de los cuidados y la estética de lo doméstico, que han afianzado mi interés por la resignificación de los objetos, la imaginación poética y la práctica textil. A lo largo de este proyecto se ha procurado demostrar cómo la experiencia del cuidado influye en las propuestas de los artistas contemporáneos, quienes emplean las estéticas de lo doméstico como vías para cuestionar la normatividad impuesta por un sistema que perpetúa las desigualdades de género. Se ha postulado que el uso de estrategias de lo doméstico permite a los artistas, principalmente mujeres, distinguir posibilidades de ensayo y creación en el ámbito doméstico. Así también se ha visto que las artistas incluyen las prácticas textiles en su quehacer artístico y que, además de las preocupaciones sobre los cuidados, infieren en sus propuestas la revalorización de técnicas tradicionales de carácter patrimonial y de las técnicas domésticas.

El primer capítulo de esta tesis ofreció alcances sobre la problemática de los cuidados exponiendo que es un trabajo invisible y feminizado, que utiliza los recursos de tiempo de las personas, sobre todo de las mujeres, para cubrir la atención de quienes están a su cargo (bebés, niños, adultos mayores, pacientes). El cuidado es una actividad que no tiene descanso y que exige la presencia física y mental de quien asume la responsabilidad. Se pudo confirmar a través de la investigación de fuentes que la inequidad en la distribución de las tareas del hogar reduce el tiempo libre sobre todo de las mujeres, afecta su participación en el mercado laboral y su autonomía económica. La inequidad es, además, un factor que genera techos de cristal, es decir, barreras invisibles que dificultan el progreso laboral de las mujeres. Las mujeres están sometidas al reparto desigual dada la carga moral que modela la subjetividad femenina, una construcción cultural basada en el sacrificio, el aguante y la entrega personal a cualquier precio. Por otro lado, se reconoce que la economía del cuidado cumple una función esencial para el sostenimiento de la vida y que genera un valor económico para la sociedad, que se apoya en su condición de trabajo no remunerado.

En cuanto a la participación laboral de las mujeres con formación académica, ejemplo empleado en esta tesis, se observó que los sesgos de percepción con que los empleadores evalúan a las trabajadoras madres y a las mujeres en edad fértil afectan la posibilidad de ser contratadas, de recibir remuneraciones acordes a su desempeño y

de acceder a promociones que contribuyan con su crecimiento profesional. A ello se suman las desventajas que provienen del hogar, cuando se considera que el trabajo de cuidados que no se consigue delegar en terceros solo debe ser atendido por la madre, que su contribución económica se entienda como un aporte complementario a los ingresos de su pareja y que, por ende, su tiempo se considere menos importante y se reduzca su participación en la toma de decisiones del hogar. Así también, se determinó que lograr compatibilizar la jornada laboral con las responsabilidades familiares, conlleva un alto nivel de exigencia que puede derivar en situaciones de estrés que afectan el equilibrio emocional, la salud física y mental de la trabajadora. De ello, se desprende que la falta de tiempo libre para el disfrute de los productos de su esfuerzo resulta en la pobreza de tiempo. Por tanto, romper esta dinámica injusta que afecta el bienestar de las mujeres requiere de la reorganización del cuidado. Esta amerita un cambio cultural en las dinámicas de los hogares donde aún prevalecen conductas machistas para que hombres y mujeres asuman la corresponsabilidad del trabajo doméstico y del cuidado familiar de manera equitativa. Además, se requiere de la modificación del concepto del binomio mujer-hijo para la generación de políticas públicas y la mejora de condiciones laborales que favorezcan a todos los beneficiarios del cuidado.

Respecto al segundo capítulo en el que se revisaron las resignificaciones de lo cotidiano en las prácticas artísticas, pudimos reconocer en los trabajos de artistas de diferentes latitudes la inclusión de exploraciones sobre el espacio doméstico y las relaciones afectivas como estrategias para poner en evidencia la subordinación de la mujer en el ámbito doméstico. En la selección de artistas referentes que estuvieron activas en un espacio de alto impacto cultural entre las décadas de los setenta y los ochenta, encontramos que Marta Rosler y Mierle Laderman Ukeles, Louise Bourgeois y Cecilia Vicuña emplearon las estéticas domésticas y las prácticas textiles para visibilizar la importancia del cuidado para el sostenimiento de la vida, de la resignificación de lo cotidiano, el uso del lenguaje poético y del reconocimiento de la memoria ancestral.

Hacia la década de los noventa se identificó en la producción artística peruana la presencia de diálogos conceptuales, similitudes técnicas e intención de incluir las estéticas de lo doméstico para presentar nuevas formas de representación de la subjetividad femenina, de la experiencia de la maternidad y de revalorizar el trabajo de cuidados. Ello se pudo distinguir en las piezas comentadas de Johanna Hamann y Marisa Godínez, que revelan la frustración y el agobio que imprimen la maternidad y el

matrimonio. Estas preocupaciones artísticas también coincidieron en los proyectos curatoriales desarrollados por Germaná (2014 y 2022), López, (2021), Girón et al. (2021) y Fuentes et al. (2022) sobre las estéticas de lo femenino, la revalorización de las prácticas textiles, la introducción pedagógica de economía del cuidado y la valoración de la estética de la maternidad. En los proyectos curatoriales mencionados encontramos posturas críticas y reflexivas sobre la situación del cuidado que invitan a la reflexión, al diálogo y la valoración de las experiencias que sostienen la vida humana.

En la búsqueda de referentes artísticos que recurren a los elementos domésticos encontramos que este campo de estudio es de interés mayormente femenino. En las obras revisadas de Susana Torres, Natalia Iguíñiz, Rustha Pozzi-Escot y Eliana Otta, observamos que las artistas involucran prácticas domésticas (patronaje, costura, artículos de limpieza, objetos) con lenguajes artísticos, como la escultura, el video y la instalación, desde los cuales presentan posturas críticas a las exigencias implícitas en el cumplimiento del modelo femenino impuesto por el orden patriarcal.

En cuanto a los referentes que emplean las prácticas textiles, encontramos que las artistas manifiestan interés en incluir en sus investigaciones estéticas la práctica textil. Esta identificación cobra sentido por la influencia de la cultura textil prehispánica en nuestro país y al reconocimiento de que el mantenimiento de las técnicas ancestrales es una cuestión de identidad comunitaria, de preservación de la memoria ancestral, de un patrimonio cultural que nos pertenece a todos. Al respecto, hallamos en las obras seleccionadas de Sandra Gamarra, Liliana Ávalos, Eduardo Llanos y Juan Pacheco, la transmisión de preocupaciones coincidentes sobre la vida cotidiana, la migración y el interés por legitimar el uso de lenguajes tradicionales para la construcción de sus propuestas artísticas.

Respecto a mi producción artística que partió de las reflexiones sobre el uso del tiempo, el trabajo de cuidados y la observación de los gestos y signos de la vida cotidiana el espacio doméstico, se propuso hacer de las desventajas un recurso de exploración. Así, características como mi edad, situaciones como el retorno tardío a la actividad artística, los compromisos laborales y familiares, se convirtieron en las motivaciones para desarrollar exploraciones artísticas con elementos de lo doméstico y la práctica textil. Ambas líneas de investigación-creación se apoyaron de manera simultánea en la intuición, la escritura creativa, el dibujo y la introspección para generar un conjunto de esculturas y video. Un proceso creativo para el cual hubo que hacer

espacio y tiempo para que encajara en la rutina diaria, sin romper el equilibrio hasta entonces logrado entre el cuidado y la obligación laboral. En lugar de obtener una tercera jornada, la experiencia de investigación-creación se fusionó con las anteriores y aportó luces para el entendimiento de mi propio contexto y una mejor organización de intereses y prioridades. Esta experiencia me dio la posibilidad de transformar la necesidad del espacio personal, la ansiada habitación propia, en una suerte de cubo imaginario portátil en el que puedo, en cualquier momento y en cualquier lugar, reconectarme con la exploración y el imaginario poético.

Por lo anterior, puedo afirmar que la metodología de investigación-creación aplicada en el proyecto artístico Poéticas domésticas y otras manualidades se ajusta a las premisas de la investigación desde la definición conceptual, pues al ampliar los límites de la exploración y la creación artística se pudo identificar dimensiones simbólicas y poéticas incluidas en el espacio doméstico y en las rutinas de la vida cotidiana. La experimentación con la práctica textil y la evocación del agua fueron claves para referirme de manera simbólica al paso del tiempo, la introspección y la ensoñación. Así también, pude hallar analogías entre los objetos y materiales utilizados en la construcción de las esculturas y video sobre la dicotomía del cuidado; es decir, sobre la ternura y la fricción que están presentes en las dinámicas de las relaciones afectivas.

El proceso de exploración seguido durante la ejecución del proyecto Poéticas domésticas y otras manualidades me ha llevado a conectar no solamente con las técnicas y las estéticas de lo cotidiano y del cuidado, sino también con la sensorialidad y sensualidad que aportan las piezas logradas, que hoy entiendo como una invitación a despertar la memoria a través de aromas y texturas que estimulan el olfato, el tacto y la vista por igual.

Por otro lado, la búsqueda de estrategias artísticas y las exploraciones personales sobre la resignificación de los elementos domésticos fue determinante para poder abordar críticamente el modelo femenino tradicional y abrir nuevos caminos de investigación. Queda pendiente profundizar en la representación y análisis de la producción artística de comunidades en el Perú que cultivan prácticas tradicionales como el bordado y el tejido. Otro punto que podría ampliarse en futuras investigaciones es la búsqueda de nuevas estrategias de resiliencia que vean la maternidad no como una desventaja que interrumpe el tiempo de creación y el crecimiento profesional, sino que puede significar una oportunidad de exploración.

Las estéticas de lo doméstico presentes en las diferentes obras artísticas revisadas a lo largo de esta tesis y en la producción artística de Poéticas domésticas y otras manualidades, procuran romper las barreras de entre el arte y la vida cotidiana, de revalorizar las experiencias vitales que sostienen nuestras existencias. Se ha visto además que el uso de la resignificación de lo cotidiano y de la práctica textil en las propuestas revisadas y en el proyecto artístico sirven como estrategias para corregir o restaurar una identidad patrimonial que se subordina a la idea occidental de lo que es válido como expresión artística y lo que se considera como artesanía o expresión secundaria.



Recomendaciones

El desarrollo de esta tesis se llevó a cabo en el periodo posterior a la pandemia, en un momento en que el Gobierno peruano levantó las restricciones de prevención del contagio de la COVID-19 a fin de reactivar la economía del país. Con ello, se retiraron los aforos de bioseguridad y se dio libertad a la ciudadanía de tomar las medidas sanitarias bajo su propio criterio. Ello significó la reducción del trabajo remoto y del dictado de clases a distancia en las universidades. En mi caso al tener compromisos laborales previos a mi retorno a los estudios universitarios, significó volver a la rutina de oficina con algunas libertades para poder desplazarme al campus. Por tanto, tuve que maximizar el tiempo de uso del taller y recurrir a herramientas de productividad para poder organizar una doble agenda de trabajo que requería esta vez de mi presencia física. Utilicé gestores de tareas, diagramas Gantt y herramientas Google, para poder calendarizar y dar seguimiento a la producción de las actividades y compromisos.

Considero importante mencionar la observación de la domesticidad como estrategia significativa empleada en el proceso artístico, que derivó en la recolección de artículos domésticos en mi hogar y en sitios de venta (como bodegas, ferreterías, mercados y supermercados) con el fin de encontrar texturas, colores, pesos y volúmenes ideales de los objetos de estudio. En paralelo, abría la investigación en internet sobre la historia de los artículos domésticos, su formulación como en el caso del jabón, la forma industrial en que se tejen las esponjas e iba ampliando mi conocimiento de nuevas técnicas textiles a través de videotutoriales y talleres. Además, la observación de lo doméstico requirió de apuntes, dibujos, búsqueda de información sobre las dimensiones de los objetos, de las medidas y características arquitectónicas y de circulación en los espacios, de la percepción del movimiento del cuerpo en los ambientes domésticos y de la gesticulación de las manos. Estos ejercicios de exploración sobre lo doméstico constituyeron mi trabajo de campo.

La fase inicial del proyecto estuvo acompañada, además de la curiosidad por lo doméstico, de la lectura de fuentes sobre el trabajo doméstico remunerado, la situación de la mujer de clase media, reproducción social, narrativa, poesía y producción de otros artistas que excedían el universo de la investigación. Si bien estas lecturas no están mencionadas en las referencias de esta tesis, su presencia como conocimiento previo fue importante para dar forma a la definición conceptual del proyecto. Se generó entonces la necesidad de reducir la investigación, de podar el enorme árbol de

referentes que había encontrado para poder encausarlo a mi favor, redirigirlo hacia los conceptos de la práctica artística para evitar que tomaran rutas separadas. Esto significó replantear la estructura de la tesis, descartar temas y subtemas, reescribir, recortar y pegar varias veces lo avanzado.

La limitación de referentes me ayudó a concentrarme en lo que quería transmitir a través de mi lenguaje artístico, delimitar los conceptos que habían surgido durante la primera parte de esta búsqueda y dar espacio a los hallazgos. Para poder afinar la investigación recurrí al uso de mapas conceptuales, esquemas y fichas de trabajo. Estas herramientas me fueron útiles para profundizar en mi propia obra artística, reflexionar sobre las poéticas domésticas que había generado a partir de los gestos, espacios, acciones símbolos, significados de lo doméstico. Desde la investigación-creación pude entretrejer la información recopilada con la intuición y la creatividad.

Hubo un trabajo constante y simultáneo de experimentación con materiales, artículos domésticos, técnicas y manejo conceptual de las seis obras de conjunto. El proceso de experimentación con los elementos recopilados durante lo que llamo mi trabajo de campo, requirió la ejecución de numerosos ensayos plásticos. Algunos ejercicios como los moldes y vaciados de mis manos parecían no ofrecer resultados satisfactorios; sin embargo, al volver a ellos para observarlos, encontraba detonantes que me dirigían hacia la elaboración de nuevas piezas o consolidar las iniciadas. Así también, hubo una experimentación con las formas y conceptos implicados en el proyecto artístico. Para este nivel de experimentación, colocaba las obras en el espacio, como si estuvieran en un tablero de ajedrez y quisiera entender sus movimientos. Las contrastaba entre sí, buscaba el diálogo entre ellas, observándolas, trabajando tres piezas a la vez. Así fue como pude darme cuenta de sus combinaciones espaciales y conceptuales, cuáles constituían un aspecto claro de la investigación-creación, cuál actuaba como bisagra entre todas, cuáles piezas requerían ser distancias de las otras debido a su constitución o a que formaban parte de un momento distinto de la narración de las poéticas domésticas.

Por último, la realización del proyecto artístico también involucró que estuviera abierta a incluir en el proceso no solo la experimentación manual sino también a acercarme por primera vez a programas de creación digital. En algunos casos contaba con asesorías puntuales en el manejo de programas de modelado como Inventor, mientras que en otros casos requirió de mucha curiosidad y osadía de mi parte para

que, siendo no nativa digital, pudiera enfrentarme a la experimentación con programas con los que nunca había trabajado o visto a otra persona trabajar. Por ejemplo, la experimentación con imágenes en video me llevó a utilizar por primera vez el programa Adobe Premier para poder editar las imágenes registradas, controlar los efectos de video y poder plasmar la poética que había imaginado. Y como última recomendación, destaco el uso de programas de modelado virtual como Inventor para la experimentación de estructuras, soportes y mobiliario de las piezas. Este programa me ayudó a realizar cálculos exactos de las medidas de los elementos que necesitaba fabricar como el perchero y los cajones. Todo ello sin dejar de lado los bocetos a lápiz y la producción de maquetas para poder visualizar las formas en el espacio y confrontarlas con las piezas.

Por lo anterior, mis recomendaciones sobre el proceso artístico seguido se centran en expandir la curiosidad, la observación del entorno, la exploración artística y de referentes para abrir hacia afuera el campo de investigación y, luego hacer una pausa para reducir, concentrarse en la intención, enfocando las temáticas iniciales con la materialidad lograda. Una vez lograda esa fase, trabajar un nuevo campo de investigación desde la introspección para poder tamizar los hallazgos y seleccionar aquellos que favorecen más al proyecto, para iluminar aquello que había quedado oculto entre la maraña de objetos e ideas y darles el valor que alimenta al proyecto. Este modo de investigación me permitió hallar soluciones, enfocarme poco a poco en lo necesario y restar lo accesorio y entretelar las diferentes piezas, conceptos e intenciones del proyecto.

Referencias

- Angulo, A., y Martínez, M. (2016). *El mensaje está en el tejido*. Futura Textos.
- Artiaga, A., y Pérez, A. (2017). Tres años de aprendizaje colectivo y global sobre los cuidados. En O. Mujeres, *¿Por qué nos preocupamos por los cuidados? Colección de ensayos en español sobre Economía de los Cuidados* (pp. 98-115). UN Women Training Center.
- Asamblea Permanente de Trabajadoras del Arte. (s.f.). *Nosotras proponemos. Compromiso de práctica artística feminista*.
<http://nosotrasproponemos.org/nosotras/>
- Ávalos, L. (2021). *Escudo Cerro La Milla [Tejido prehispánico sobre blusa tejida]*. Centro Cultural Peruano Británico, Lima, Perú.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachraty, D. (2019). Un acto de tejer y destejer la memoria. Los quipus de Cecilia Vicuña y el arte actual. *H-ART. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte* (5), 195–212. <https://doi.org/https://doi.org/10.25025/hart05.2019.10>
- Batthyány, K. (2019). Las políticas y el cuidado en América Latina. Una mirada de las experiencias regionales. En L. Pérez (Ed.), *La economía del cuidado, mujeres y desarrollo* (pp. 147-203). Lima: Universidad del Pacífico.
- Beltrán, A., y Lavado, P. (2019). El impacto del uso del tiempo de las mujeres en el Perú. Un recurso escaso y poco valorado en la economía nacional. En L. Pérez (Ed.), *La economía del cuidado, mujeres y desarrollo: perspectivas desde el mundo y América Latina*. Universidad del Pacífico.
- Benería, L. (2019). Reproducción, producción y división sexual del trabajo. *Revista de Economía Crítica* (28), 129-152.
- Bourgeois, L. (2002). *The Woven Child [escultura]*. © The Easton Foundation/VAGA at ARS, NY, Nueva York.
https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/objbypib/objbypib_pib-12-13_sov_page-18.html

- Bourgeois, L. (2003). *The Good Mother [escultura]*. The Easton Foundation, Nueva York. <https://elephant.art/iotd/louise-bourgeois-the-good-mother-detail-2003/>
- Bryan-Wilson, J. (2013). Eleven propositions in response to the question: "What is contemporary about craft?". *Journal of Modern Craft*, 6 (1), 7-10.
- Bryan-Wilson, J. (2017). *Fray. Art + Textile Politics*. University of Chicago Press. [https://doi.org/https://doi.org/10.7208 / chicago / 9780226369822.001.0001](https://doi.org/https://doi.org/10.7208/chicago/9780226369822.001.0001)
- Burga, T., y Cathelat, M.-F. (1980-1981). *Perfil de la mujer peruana. Quipu perfil profesional [instalación]*. Lima, Perú. https://hipatiaedicion.com/wp-content/uploads/2021/06/Perfil-de-la-Mujer-Peruana_-_Quipu-perfil-profesional.2017.png
- Cassatt, M. (1900). *Young Mother Sewing [pintura]*. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos. <https://www.wikiart.org/es/mary-cassatt/young-mother-sewing-1900>
- Ceballos, G. (2017). El debate inacabado sobre la crisis de los cuidados. En O. Mujeres, *¿Por qué nos preocupamos por los cuidados? Colección de ensayos en español sobre Economía de los Cuidados*. Centro de Capacitación de ONU Mujeres.
- Chadwick, W. (1993). Las mujeres y el arte. *Debate Feminista* (7), 257-266.
- Chávez, Helena, y Labastida, A. (2021). Maternar. Entre el síndrome de Estocolmo y los actos de producción. En H. Chávez (Ed.), *Maternar. Entre el síndrome de Estocolmo y los actos de producción* (pp. 8-11). Universidad Autónoma de México.
- Defensoría del Pueblo. (2019). *Barreras a la igualdad en la economía formal e informal desde la perspectiva de las mujeres*. Serie Igualdad y no violencia N° 002.
- Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco. (2019). *Tejiendo la vida. Los textiles en Q'ero*. Ministerio de Cultura.
- Durán, M. Á. (2010). *Tiempo de vida y tiempo de trabajo*. Fundación BVVA.

- Durán, M. Á. (2018). Las cuentas del cuidado. *Revista Española de Control Externo*, XX(58), 57-89.
- Fajardo-Hill, C., y Giunta, A. (2018). *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*. Los Angeles: Hammer Museum. <https://hammer.ucla.edu/radical-women>
- Federici, S. (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Traficantes de sueños.
- Fuentes, L., Iguñiz, N., y Janeiro, V. (2022). *Trabajos maternos: desmontando el macho lío patriarcal*. Centro Cultural de España: <https://ccelima.org/evento/trabajos-maternos-desmontando-el-macho-lío-patriarcal/>
- Germaná, G. (2014). *Yo no solo coso. Estéticas femeninas tradicionales en las prácticas artísticas contemporáneas*. Lima, Perú: Centro Cultural Peruano Británico.
- Germaná, G. (18 de octubre de 2022). *Hilos que resisten, hilos que subvierten. Identidades, memorias y cuerpos en el arte textil*. Artishock Revista de Arte Contemporáneo: <https://artishockrevista.com/2022/10/18/hilos-que-resisten-arte-textil-peruano/>
- Giha, A. (18 de marzo de 2021). *De la vida cotidiana a lo cotidiano de la vida de Teresa Carvallo y Juan Pacheco*. Galería Yvonne Sanguinetti: <http://yvonnesanguinietigaleria.com/de-la-vida-cotidiana-a-lo-cotidiano-de-la-vida/>
- Girón, G., Gómez de la Torre, B., & Páucar, K. (2021). *términos para emprender la travesía*. Prisioneras del amor y el costo de otras economías invisibles: <https://www.prisionerasdelamor.info/copy-of-t%C3%A9rminos-para-emprender-la-traves%C3%ADa-hacia-las-econom%C3%ADas-invisibles>
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (4.a ed. ed.). Siglo XXI Editores.
- Guerrero, V. (28 de diciembre de 2019). *Liliana Ávalos*. La primera vértebra: <https://laprimeravertebracom.com/liliana-avalos/>

- Hamann, J. (1979-1983). *Barrigas [escultura]*. Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.
<https://hammer.ucla.edu/radical-women/documentation>
- Hernández Calvo, M. (21 de marzo de 2017). Eliana Otta: Palabras de mujeres, por Max Hernández Calvo. *El Comercio*.
<https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/eliana-otta-palabras-mujeres-max-hernandez-calvo-407038-noticia/?ref=ecr>
- Hernández, M. (Ca. 2012). *Herencia [técnica mixta]*. Lima, Perú. <https://www.artesur.org/wp-content/uploads/2012/06/MUSS-HERNANDEZ-2012.pdf>
- Iguíñiz, N. (2015). *Road Movie [video]*. Galería González-Vigil, Lima, Perú.
<https://www.youtube.com/watch?v=gfAJFkqZTKM>
- Instituto Nacional de Estadísticas e Informática. (2022). *Perú: Brechas de Género, 2022: Avances hacia la igualdad de mujeres y hombres*.
- Larrea, I. (2009). *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas [Tesis doctoral]*. País Vasco: Universidad del País Vasco.
- Liss, A. (2009). *Feminist Art and the Maternal*. University of Minnesota Press.
- Llanos, E. (5 de 5 de 2017). Entrevista a Eduardo Llanos. (P. Saona, Entrevistador)
<https://spp.com.pe/entrevista-a-eduardo-llanos/>
- Llanos, E. (2019). *Nudo [escultura]*. La Galería, Lima. (<https://lagaleria.pe/i/nudo/>)
- Llanos, E. (2021). La mujer, motivo de estudio e inspiración en constante inspiración. (Fondo Editorial de la UNIFE, Ed.) *Person y familia* (10), 181-190.
- López, M. A. (2019). *Ficciones disidentes en la tierra de la misoginia*. Peso Pluma.
- López, M. A. (2021). *Hay algo incomedible en la garganta. Poéticas antipatriarcales y nueva escena en los años noventa*. Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Macchiavello, C. (2020). Escrito en la neblina, tejido con el cuerpo: el impulso textil en una instalación de Cecilia Vicuña. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte* (6), 100-129.

- Manonelles, L. (2016). La estética del cuidado; la creación como actitud y compromiso. *Anales de Historia del Arte*, 26, 253-272.
- Mayayo, P. (2003). *Historia de mujeres: historia del arte*. Ediciones Cátedra.
- Medrano, M. (2021). *Quipus. Mil años de historia anudada en los Andes y su futuro digital*. Editorial Planeta.
- Menéndez, M. I. (2009). Aproximación teórica al concepto de prensa femenina. *Comunicación y Sociedad*, 22 (2), 277-297.
- Ministerio de la Mujer y Desarrollo Social. (2011). *Brechas de Género en el Uso del Tiempo*.
- Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables. (2021). *Documento Técnico Marco conceptual sobre Cuidados Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables*.
- Miró Quesada, J., y Ñopo, H. (2022). *Ser mujer en el Perú. Dónde estamos y a dónde vamos*. Planeta.
- Murrugarra, J. P. (2021). *Registro de la exposición Hay algo incomedible en la garganta. Poéticas antipatriarcales y nueva escena en los años noventa [fotografía]*. Galería Germán Krueger del Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima, Perú.
- Murrugarra, J. P. (2022). *Registro de la exposición Hilos que resisten, hilos subvierten. Identidades, memorias y cuerpos en el arte textil [fotografía]*. Centro Cultural Peruano Británico, Lima, Perú.
- Museo de Arte de Lima. (2021). *Khipus. Nuestra historia en nudos. Folleto de mano*. Lima, Perú.
- Nochlin, L. (2015). *Mujeres artistas: ensayos de Linda Nochlin*. (M. Reilly, Ed.) Alianza Editorial.
- Ojinaga, B. (2020). Los hilos de la memoria: tejiendo las narrativas de los centros textiles en México y Perú. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*(6), 42-61.

- Oppenheim, M. (1936). *Le déjeuner en fourrure [escultura]*. Museo de Arte Moderno, Nueva York, Estados Unidos. <https://www.moma.org/collection/works/80997>
- Organización Internacional en el Trabajo. (2011). *La organización del trabajo y los riesgos psicosociales: una mirada de género*. Hoja Informativa N° 5.
- Otta, E. (2017). *Montserrat III. Porque no ves la sangre que se amasa en el pan del desayuno [Secadores reciclados]*. Centro Cultural Ricardo Palma, Lima. <https://eliana-otta.com/portfolio/palabras-de-mujeres-womens-words/#jp-carousel-276>
- Pacheco, J. (15 de julio de 2018). *Juan Pacheco el escultor del tejido*. Juan Pacheco 2018: <https://juanpacheco2018.blogspot.com/2018/07/juan-pacheco-el-escultor-del-tejido-en.html>
- Pozzi-Escot, R. (2009). *El juego [escultura]*. Cortesía de la artista. Foro de las Artes y la Cultura, Burdeos, Francia.
- Pozzi-Escot, R. (25 de mayo de 2023). Entrevista a Rustha Pozzi-Escot sobre la entrevista El juego. (M. Ponte, Entrevistadora)
- Rodríguez, C. (2012). La cuestión del cuidado: ¿El eslabón perdido del análisis económico? *Revista CEPAL*(106), 23-36.
- Rojas, N. (26 de mayo de 2018). *Los quipus de Rapaz, el misterio de unos nudos que hablan*. Revista Rumbos: <https://www.rumbosdelperu.com/cultura/26-05-2018/san-cristobal-de-rapaz-y-los-quipus-patrimoniales/>
- Rosler, M. (1975). Semiotics of the Kitchen [performance]. *Semiotics of the Kitchen [performance]*. Colección del Center of Art and Media (ZKM), Karlsruhe, Alemania. <https://zkm.de/en/artwork/semiotics-of-the-kitchen>
- Rosler, M. (s.f.). *Martha Rosler*. <https://www.martharosler.net/>
- Rumbos, R. (2013). Detalle de un quipu de Rapaz [fotografía]. *Los quipus de Rapaz: la historia del Perú contada con hilos y nudos*. <https://revistarumbos.lamula.pe/2013/05/10/los-quipus-de-rapaz-la-historia-del-peru-contada-con-hilos-y-nudo/rumbos/>

- Sádaba, E. (2017). *Una aproximación al ámbito doméstico desde la práctica artística feminista. Espacio doméstico, cuerpo domesticado (Tesis de doctorado)*. Universidad del País Vasco.
- Saito, Y. (2021). Everyday aesthetics and world-making. *Contrastes*, 25(3), 35-54.
- Salomon, F. (2021). Los quipus patrimoniales de Tupicocha y Rapaz. En M. d. Lima, *Khipus*.
- Saona, M. (2018). Natalia Iguíñiz, disidente. En M. A. López, *Energías sociales / Fuerzas vitales. Natalia Iguíñiz: arte, activismo, feminismo (1984-2018)*. Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Setlak, M., Moscovich, V., Hyland, Sabine, & Milillo, L. (2020). *Quipu narrativo [fotografía]*. Munich, Alemania: Ernst & Young Consultores.
https://assets.ey.com/content/dam/ey-sites/ey-com/es_pe/topics/growth/ey-quipus-y-quipucamayoc-libro.pdf
- Torres, S. (1995). Mi cuerpo cuelga allí [Instalación de pintura sobre vestido hecho a mano y otros objetos diversos]. *Exposición Hay algo incomedible en la garganta, ICPNA (2021)*. Lima, Perú. Instituto Cultural Peruano Británico, Lima.
- Torres, S. (18 de 05 de 2023). Sobre la creación de la instalación Mi cuerpo cuelga allí. (M. Ponte, Entrevistadora) Lima.
- Ukeles, M. L. (1969). *Manifesto for Maintenance Art*. <https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf>
- Ukeles, M. L. (1973). *Washing/Tracks/Maintenance: Outside [performance]*. Gallatin Galleries, Nueva York, Estados Unidos. <https://www.wikiart.org/es/mierle-laderman-ukeles>
- Ukeles, M. L. (2017). *Ceremonial Arch Honoring Service Workers IV [Escultura]*. Queens Museum, Nueva York.
<https://www.moussemagazine.it/magazine/mierle-laderman-ukeles-elena-tavecchia-2017/>

- Vicente, A. (29 de marzo de 2018). Mary Cassatt, la impresionista olvidada. *El País*.
https://elpais.com/cultura/2018/03/27/actualidad/1522151403_837829.html
- Vicuña, C. (2017). *Quipu Bomb. The Story of The Treads (Athens) [escultura]*. Tate, Londres, Reino Unido. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/vicuna-quipu-womb-the-story-of-the-red-thread-athens-t15921>
- Villacorta, J. (6 de noviembre de 2019). Juan Pacheco 2021.
<https://www.youtube.com/watch?v=gB9OJWEzXGc>
- Villar, A. (16 de junio de 2017). Marisa Godínez: el regreso de Lilith. *El Comercio*.
<https://elcomercio.pe/eldominical/marisa-godinez-regreso-lilith-434937-noticia/>
- Viñolo, M. (2010). *Coser y cocinar como formas de resistencia en el arte feminista a partir de los 70's*. <https://www.feministas.org/coser-y-cocinar-como-formas-de.html>
- Vivas, F. (2008). *En vivo y en directo. Una historia de la televisión peruana* (2da. ed.). Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Anexo 1. Fichas Técnicas

1. Instrucciones de cuidado

Escultura, 2022

199 x 50 x 81.9 cm

Jabones escritos sobre dos tablas de pino
Oregón y mesa

49 bloques de jabón de 190 g, tipo Marsella

1 tabla de 145 x 19 x 1.9 cm de espesor

1 tabla de 112 x 19 x y 1.9 cm de espesor

Una mesa de madera blanca de 199 x 50 x 1.9 x
80 cm

Frases:

Esta historia nunca se acaba

Está bien no estar bien

Las cosas que perdí, las cosas que dejé pasar,
las cosas que no pude hacer”.

¿Lo volverías a hacer?



2. Sobre el tiempo

Escultura, 2022

Collage de esponjas sobre manta infantil

74 x 105 x 10 cm

Una manta tejida de lana de 74 x 88 cm

230 figuras de esponjas domésticas recortadas
de 2cm²

Un colgador metálico de 105 cm de largo x 1/8"

Una placa de 2" x 10 cm

Cuatro pinzas de madera



3. *Filtración*

Escultura, 2022

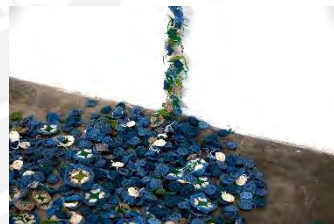
Composición textil

2 x 1.7 x 5.6 m

Módulos tejidos a crochet con hilo de algodón,
de 3 x 3 cm, 5 x 5 cm, 7 x 7 cm y 9 x 9 cm

Sección vertical, 5.60 m x 6 cm

Sección horizontal, 2 m x 1.70 m



4. En todas partes

Video, 2022

26 minutos

Grabado en una sola secuencia, sin sonido, con plano subjetivo

Pantalla de 50 pulgadas aproximadamente dispuesta en modo vertical sobre la pared o en modo horizontal sobre una mesa tipo vitrina.



5. *Quipu laboral*

Escultura, 2022

Textil restituído y cuerdas trenzadas

Perchero vertical

Tubo central de 1/8" x 150 cm

Base de metal de 30 x 30 cm x 3 mm

Cinco niveles con cuatro brazos confeccionados con varillas de fierro de 1/4" de espesor

Cinco formas ovaladas de alambrión n.º 8

Coronilla, 10.2 x 10.6 cm

Frente, 15.5 x 15 cm

Cuello, 13 x 15 cm

Hombros, 39.5 x 20 cm

Cadera, 11.6 x 24.7 cm

190 cuerdas torcidas y anudadas elaboradas con tiras de 2 a 3 cm de ancho a partir de uniformes corporativos femeninos (blusas, sacos, pantalones, chalecos)

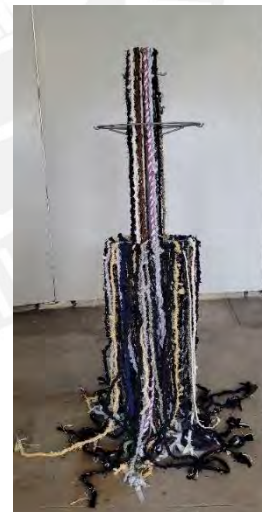
Coronilla, 19 cuerdas

Frente, 32 cuerdas

Cuello, 19 cuerdas

Hombros, 56 cuerdas

Cadera, 64 cuerdas



6. Ajuar

Escultura, 2022

Cajones y tejidos en alambre de cobre

35 x 130 x 10 cm

12 esponjas de 10 cm y 12 cm de diámetro

Una capucha, 16 x 16 x 2.5 cm de espesor,
doblada

Un gorro, 15 x 14 x 10 cm de diámetro

Dos pares de zapatos, 8.5 x 4 x 4.5 cm cada uno

Un saco kimono, 41 x 29 x 2.5 cm

Un cubrepañal, 23 x 18 x 3 cm

Un babero, 19 x 17 x 1 cm. Tiras de 20 cm cada
una

Tres cajones de madera de pino Oregón, de 35
cm x 42.5 cm x 8 cm x 0.12

Tapa de 10 cm



Anexo 2. Consentimiento Informado de la Entrevista a Susana Torres

El propósito de este protocolo es informarle sobre el proyecto de investigación para la obtención de una tesis de licenciatura en Arte y Diseño y solicitarle su consentimiento para una entrevista. De aceptar, la tesista se quedará con una copia firmada de este documento, mientras que usted poseerá otra copia también firmada.

La presente investigación se titula "Poéticas domésticas y otras manualidades" y es elaborada por Marilú Maura Ponte Guzmán. Este proyecto es asesorado por la Dra. Veronica Natalie Crousse de Vallongue Rastellie y por la Mag. Ursula María Cogorno Buendía, ambas docentes de la carrera de Escultura de la Facultad de Arte y Diseño. El propósito de la investigación es revisar cómo se relacionan los referentes artísticos seleccionados con las estéticas de lo domésticos y cuidados, sobre todo con las prácticas textiles y manualidades

Para ello, se le solicita participar de una entrevista por escrito que tomará 50 minutos de su tiempo. Su participación en la investigación es completamente voluntaria y usted puede decidir interrumpirla en cualquier momento, sin que ello le genere ningún perjuicio. Asimismo, participar de la entrevista no le generará ningún perjuicio. Si tuviera alguna consulta sobre la investigación, puede formularla cuando lo estime conveniente.

Se consignarán sus datos como autora de la instalación "Mi cuerpo cuelga allí". Asimismo, su información servirá para la elaboración de la tesis. Además, esta será conservada por cinco años, contados desde la publicación de la tesis, en la computadora personal de la investigadora responsable, a la cual podrá también acceder sus asesoras de tesis.

Al concluir la investigación, usted será informado de la publicación de la tesis. Si desea, también podrá escribir al correo marilu.ponte@pucp.edu.pe para recibir más información. Asimismo, para consultas sobre aspectos éticos, puede comunicarse con el Comité de Ética de la Investigación de la universidad, al correo etica.investigacion@pucp.edu.pe.

Si está de acuerdo con los puntos anteriores, complete sus datos a continuación:

Nombre y apellido: Susana Virginia Torres Márquez

Fecha: 18/05/2023

Correo electrónico: susyxerox@micromuseo.org.pe

Firma del participante:



Firma del investigador (o encargado de recoger información):



Anexo 3. Entrevista a Susana Torres sobre la Instalación Mi Cuerpo Cuelga Allí

Lima, 18 de mayo de 2023. Entrevista realizada por medio de mensajería electrónica.

Marilú Ponte: ¿Cuál fue el detonante o punto de partida que te llevó a producir la instalación Mi cuerpo cuelga allí en 1995?

Susana Torres: La pobreza. En el año 1995, estaba viviendo en Buenos Aires y no tenía trabajo. A pesar de que llevé lo que se llama una bolsa de viaje, con el tiempo de una larga estadía ese dinero se fue acortando. No podía darme el lujo de gastar en materiales caros de arte. Buenos Aires, entonces, era (una ciudad) muy cosmopolita, como cara.

Por otro lado, yo había estudiado costura y lo único que me alcanzaba para comprar eran materiales baratos para manualidades. Pensando en hacer de la necesidad virtud, literalmente, se me ocurrió, en lugar de pintarme usando un vestido, hacer un vestido y pintarlo. Entonces, estiré la tela en el piso del departamento donde vivía, en toda la pequeña sala, y comencé a trazar el molde. Luego, pinté retratos desnudos míos en cada pieza del vestido. Lo recorté, lo cosí y me lo puse. Me tomé unas fotos y lo dejé por allí. En algún momento algunas artistas que había conocido vieron el vestido donde vivía y me hablaron del Arte de Género, algo que, supuestamente, hacía por necesidad.

Me invitaron a (participar de) una muestra en el Centro Cultural Recoleta. Querían que exhiba el vestido. La muestra era de Arte erótico y decían que calzaba por los (autorretratos) desnudos que (había) usado como patrón de la tela. La primera idea fue vestirme con mis desnudos, pero cuando vi el lugar que me tocó, al final de un pasadizo, me pareció mejor contar mi experiencia de vivir en Buenos Aires; presentarme en una instalación ante mis colegas artistas como la inmigrante. Me inspiré en mi Frida Khalo. Y así fue como colgué mi vestido en esa instalación en la que contaba cómo me sentía entonces, como trabajaba desde la manualidad. Quise ser sincera y no tener miedo de mostrarme vulnerable o no parecer tan cosmopolita como lo eran todos, ya con carreras importantes. Me fue bien. Desde allí, me invitaron a otras experiencias.

MP: ¿Por qué utilizaste objetos de tu entorno doméstico? ¿Qué resignificaciones buscabas encontrar en ellos y qué fue lo que hallaste?

ST: Otra vez más, por pobreza. Pero, lo que fue una primera necesidad, pronto se volvió en una forma de desnudarme de otras maneras. Usar mi entorno me hizo ahorrar y a la vez sincerarme. Mostrar mi vida. Poner incluso mis juguetitos en la instalación. Era mostrarme tal cómo era, qué me gustaba. Decir que no era tan sofisticada, ni letrada. No temer a mostrarme como lo infantil que era. Y por ello, poder contar cómo me sentía en una tierra ajena. Sola, consolándome, tratando de construir un hogar desde mis pequeños cachivaches. Ya no podía tener una máquina de coser como en Lima, pero podía coser a mano y tener una maquinita de juguete. No tenía para comprar más acrílicos, pero me alcanzaba para comprar hilos de colores. A pesar de todo, me sentía feliz en Buenos Aires.

Con los pequeños objetos (de la instalación) quería hablar de lo que dejé y extrañaba, lo que estaba flotando en un mar de papel y de memoria, pero también (quería) hablar de lo que aspiraba en este nuevo lugar. Los objetos como juguetitos me consolaban y acompañaban en mi (nueva) casa y en la instalación. Muchos de ellos se quedaron en Buenos Aires. Cuando volví a hacer la instalación (para la exposición Hay algo incomedible en la garganta. Poéticas antipatriarcales y nueva escena en los años noventa), los sustituí por otros similares que ahora consuelan mi nostalgia por aquella época.

MP: ¿Qué técnicas artesanales o de las manualidades incorporaste en esta instalación?

ST: El diseño, el patronaje, luego la costura a mano. Para la instalación, dibujé a mano sobre la tela con colores y un poco de acrílico. Luego pegué todo como si hiciera la decoración de un salón de clases, con los pedazos de papel que conseguí en una librería escolar cercana y cosas que encontré en mi costurero.

MP: ¿De qué modo la instalación Mi cuerpo cuelga allí se relaciona con las estéticas de lo doméstico y los cuidados?

ST: Supongo que en su manera de realización y también en el procesamiento de todo eso en mí. En esa etapa de mi vida tuve por primera vez un hogar propio. Me estrenaba como ama de casa. Aprendí a planchar, lavar, a coser por necesidad y por primera vez. No cocinaba, porque Germaín (Machuca), que estaba también en Buenos Aires, venía a casa y cocinaba. Luego se iba y mentía que yo había hecho la comida. Al tiempo me descubrieron y aprendí a hacer pastas, tirarlas al agua y ponerles salsas. Por eso, me dediqué a visitar artistas, eso hacía que almuerzo o cene sin cocinar. Yo había crecido

engreída en Lima. En Buenos Aires, aprendí y crecí haciendo tareas domésticas. El narrar de alguna forma en esa instalación todo lo que sentía, me ayudó. Aprendí a expresarme y ser vulnerable. Todo, desde el hogar que estaba construyendo por primera vez. Esa instalación fue una invitación para otras artistas, a conocer mi vida doméstica que recién empezaba.



Anexo 4. Consentimiento Informado de la Entrevista a Rustha Pozzi-Escot

El propósito de este protocolo es informarle sobre el proyecto de investigación para la obtención de una tesis de licenciatura en Arte y Diseño y solicitarle su consentimiento para una entrevista. De aceptar, la tesista se quedará con una copia firmada de este documento, mientras que usted poseerá otra copia también firmada.

La presente investigación se titula "Poéticas domésticas y otras manualidades" y es elaborada por Marilú Maura Ponte Guzmán. Este proyecto es asesorado por la Dra. Veronica Natalie Crousse de Vallongue Rastellie y por la Mag. Ursula María Cogorno Buendía, ambas docentes de la carrera de Escultura de la Facultad de Arte y Diseño. El propósito de la investigación es revisar cómo se relacionan los referentes artísticos seleccionados con las estéticas de lo domésticos y cuidados, sobre todo con las prácticas textiles y manualidades

Para ello, se le solicita participar de una entrevista por escrito que tomará 50 minutos de su tiempo. Su participación en la investigación es completamente voluntaria y usted puede decidir interrumpirla en cualquier momento, sin que ello le genere ningún perjuicio. Asimismo, participar de la entrevista no le generará ningún perjuicio. Si tuviera alguna consulta sobre la investigación, puede formularla cuando lo estime conveniente.

Se consignarán sus datos como autora de la escultura *El juego*. Asimismo, su información servirá para la elaboración de la tesis. Además, esta será conservada por cinco años, contados desde la publicación de la tesis, en la computadora personal de la investigadora responsable, a la cual podrá también acceder sus asesoras de tesis.

Al concluir la investigación, usted será informado de la publicación de la tesis. Si desea, también podrá escribir al correo marilu.ponte@pucp.edu.pe para recibir más información. Asimismo, para consultas sobre aspectos éticos, puede comunicarse con el Comité de Ética de la Investigación de la universidad, al correo etica.investigacion@pucp.edu.pe.

Si está de acuerdo con los puntos anteriores, complete sus datos a continuación:

Nombre y apellido: Rustha Luna Pozzi-Escot

Fecha: 25/05/2023

Correo electrónico: rpozziescot@pucp.edu.pe

Firma del participante:



Firma del investigador (o encargado de recoger información):



Anexo 5. Entrevista a Rustha Pozzi-Escot sobre la Escultura El Juego

Lima, 24 de mayo de 2023. Entrevista realizada por medio de mensajería electrónica.

Marilú Ponte: ¿En qué contexto elaboraste la escultura El juego?

Rustha Pozzi-Escot: Esta escultura fue creada durante una residencia de artistas en Nouaison (Francia) en el 2009. Fuimos invitadas tres artistas mujeres de diferentes lugares del mundo, Yagui Druid, de Costa de Marfil, Sandra Klima Jirovec de República Checa, y yo, de Perú, a vivir juntas, a pasar un tiempo en una residencia compartida. Ese contexto de creación coincide con que estaba tratando de mudarme de taller y aproveché el lugar que me dieron para poder crear obra

MP: ¿Qué motivaciones te llevaron a incluir elementos domésticos en esta escultura? ¿Qué resignificaciones estabas buscando transmitir?

RPE: Las motivaciones son previas a la residencia artística. Las preocupaciones que están ligadas a mi trabajo artístico vienen de antes y se centran en la situación de la mujer, en sus relaciones sociales, sus identidades, en las diferentes maneras de relacionarse con los otros, individuales y colectivas. Entonces, desde ahí se iban tamizando varios temas y situaciones que me interesaban trabajar.

Al estar en residencia con otras dos mujeres, pasábamos tiempo juntas y se generaban situaciones domésticas como compartir la cocina y el tiempo de trabajo en el taller. Cada una tenía su habitación. Además, se daban situaciones cotidianas como la visita que recibió una de las residentes: su marido la visitó con su perro y su gato. Había esa cosa cotidiana, de convivencia entre nosotras. También había momentos de ocio y de intercambio cultural, de las historias de nuestros países. Esa escultura muestra aquella situación de compartir.

Respecto al título, El juego, es un guiño que salió de las conversaciones sobre los juegos y pasatiempos que teníamos de niñas. Como buena peruana e hija de la cultura popular, de niña jugaba mucho a los yaxes, al vóley y otros juegos que tienen que ver con el balón, con la estructura esférica, con la forma corporal. Entonces, en esta escultura se ve la representación del cuerpo femenino en una posición particular (sentada en el suelo), que se relaciona con la postura de jugar yaxes. También, con la postura de dar a luz, la postura de abrir las piernas, simbólicamente. Todo esto lo asocié a la posición que ocupa la mujer en el tablero de la vida y sus normas sociales.

*MP: ¿Qué técnicas textiles o de las manualidades incorporaste en esta instalación?
¿Con qué propósito?*

RPE: Las técnicas textiles o manualidades ya estaban incorporadas en mi trabajo antes de la realización de esta escultura. Para mí estar ahí con esta cuestión de lo cotidiano, de la convivencia entre mujeres, casa, cocina, cháchara y juego. Tenía interés de trabajar con estas técnicas un poco híbridas (del textil). Es algo que hago muy seguido por mi fuerte formación de escultora, pero también por esa cuestión arraigada de lo textil que me interesa. Además, trabajo con objetos, sobre todo con objetos cotidianos considerados femeninos. Como se ve en muchos de mis otros trabajos, como Las Mujeres Armadas o la serie La châsse ²³.

Me pareció pertinente incorporar (los elementos domésticos en la escultura) de manera más técnica. Es ahí donde opté por utilizar los secadores, los paños de cocina, para componer un cuerpo femenino. Había trabajado por separado los moldes y el modelado de las piernas y el torso. Así, compuse esta pieza basada en mi propio cuerpo, en la posición de jugar a los yaxes, de dar a luz, de la posición de la mujer. De esta manera, trabajé con una técnica híbrida, de cortar pegar (sobre la figura de yeso). Tiene que ver con el bricolaje, con las manualidades. No estoy en contra (del uso) de ese término. Al contrario, creo que hay que asociarlo (con el arte).

En mi trabajo, generalmente, uso estas técnicas de las manualidades, las asocio a las técnicas escultóricas que tengo de formación y las llevo a enriquecer por medio de otras, como la performance, la fotografía y el video. También, las técnicas textiles y las técnicas escultóricas. Para mí todo suma y ese es el resultado de mi trabajo.

MP: ¿De qué modo la escultura El juego se relaciona con las estéticas de lo doméstico y los cuidados?

RPE: Lo que determina una estética es la imagen, lo visual o un objeto. Lo que nosotros hacemos para que esto se introduzca en nuestra vida y que lo podamos nombrar como

²³ *Châsse* es un término francés que proviene del latín *capsa* (caja, estuche, ataúd) y que generalmente designa un relicario que contiene el cuerpo de un santo (entero, o su mayor parte); o incluso dos o tres si se trata, por ejemplo, de santos martirizados juntos. Se trata, entonces, de una especie de ataúd-relicario. Algunos de ellos son obras maestras de la orfebrería (Wikipedia).

algo que está en nuestro radio de acción, digamos diario. Eso tiene que ver con lo doméstico.

Los términos de los cuidados no lo entiendo desde el punto de vista de esta escultura. En mi caso, lo utilizo como un señalamiento, para poner un acento en este universo cotidiano, doméstico, que está asociado a un espacio en la casa que es la cocina, donde generalmente se le atribuye a la mujer un rol. Eso es clarísimo y está incluido en esa escultura desde una manera crítica y puesta por capas. Porque se mezcla un poco con la intención de compartir, con la intención de esta forma esférica de jugar, de abrir las piernas, de integrar y, también, de dar la vida.

Hay una cuestión también un poco violenta (en esta escultura), de que un cuerpo (femenino) termine en una esfera y que pueda reventar. Esa cola que (la esfera) lleva atrás tiene que ver con una estética (del cuerpo femenino), de su pelo largo recogido en una cola de caballo.

Hay muchas lecturas de esta pieza. Creo que sí habla un poco de esta mezcla entre el cuerpo de la mujer y el espacio de la mujer, desde lo micro a lo macro, de un espacio personal a un espacio compartido y más global. Ese es un posicionamiento que es recurrente en mi práctica artística.