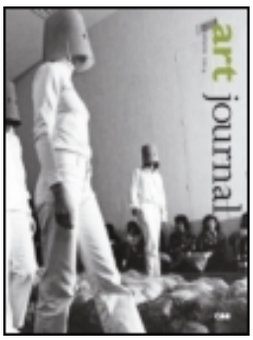


Art Journal

ISSN: 0004-3249 (Print) 2325-5307 (Online) Journal homepage: https://www.tandfonline.com/loi/rcaj20

Teresa Burga: Desplegando el cuerpo (social) femenino/Teresa Burga: Unfolding the (Social) Female Body

Miguel A. López

To cite this article: Miguel A. López (2014) Teresa Burga: Desplegando el cuerpo (social) femenino/Teresa Burga: Unfolding the (Social) Female Body, Art Journal, 73:2, 46-65, DOI: 10.1080/00043249.2014.949210

To link to this article: https://doi.org/10.1080/00043249.2014.949210

Published online: 13 Oct 2014.

Submit your article to this journal

Article views: 164

View related articles

View Crossmark data

Full Terms & Conditions of access and use can be found at
https://www.tandfonline.com/action/journalInformation?journalCode=rcaj20

Miguel A. López

Teresa Burga: Desplegando el cuerpo (social) femenino

Varios de los emprendimientos más complejos y radicales desarrollados durante los años 60 y 80 en Perú han sido desarrollados por artistas mujeres. Teresa Burga, Gloria Gómez Sánchez, Yvonne von Mollendorff, Rubela Dávila, Leonor Chocano y Cristina Portocarrero, entre otras, participaron en aquella escena experimental produciendo arte pop, collages, ambientaciones, happenings y performances, aún hoy escasamente documentados.[1] Son pocos los restos materiales que han sobrevivido de aquellas experiencias, y no existen ensayos dedicados a analizar el trabajo de la mayoría de estas artistas en profundidad. Aquella ausencia, sin embargo, no es solamente consecuencia de la falta de políticas del coleccionismo o de críticos que hayan acompañado su trabajo en esos años, sino, principalmente, un efecto de las condiciones de desigualdad de oportunidades y de reconocimiento para el trabajo de mujeres artistas al interior del sistema del arte, en el cual se reproducen las mismas prácticas de invisibilidad y violencia simbólica presentes en la vida social (restricciones para el acceso laboral, discriminación, la perpetuación de estereotipos de lo que debe ser el rol de la mujer en la sociedad, entre otros). Así, es revelador que varias de estas artistas hayan optado eventualmente por abandonar la escena artística, ya sea por las escasas oportunidades que tenían para exhibir su obra (Burga), por la búsqueda de otras plataformas para sus demandas críticas (Portocarrero, von Mollendorff), pero también, en otros casos, por dedicarse al trabajo doméstico asociado al matrimonio o la maternidad (Gómez-Sánchez, Dávila, Chocano).[2]

Hablar de la construcción del arte contemporáneo implica también pensar la historia del arte en tanto dispositivo de vigilancia y de sanción disciplinar de género: es decir, la escritura de la historia no como el lugar donde se edifican genealogías de artistas y sus producciones, sino como un tipo de operación en donde se negocia la legitimación cultural de jerarquías de poder y sistemas de representación que habitualmente han respondido a normas coloniales, de clase y de sexualidad, modeladas por el pensamiento de la modernidad europea, blanca, masculina, y heterosexual. Dentro de esos parámetros, un modelo viril de "arte de vanguardia" se constituyó en oposición a otros conceptos estéticos marcados por su inadecuación y subalternidad frente a la norma masculina hegemónica —todo lo considerado "romántico, barroco, oriental, doméstico, sureño, fetichista, sentimental, infantil, femenino, loco y amanerado".[3] En décadas recientes, múltiples reformulaciones políticas impulsadas por los movimientos feministas y la teoría *queer* han desmantelado las significaciones históricas que habían fijado con cierta efectividad social los límites entre un arte considerado correcto y uno considerado excéntrico, entre una experiencia estética *original* y la teatralidad de lo copia, entre las nociones de *calidad* en el arte y el mal gusto de lo aparentemente *kitsch* o afeminado. Y en ese derrumbe muchas figuras que habían sido anteriormente excluidas han retornado para sacudir las historias oficiales, y reclamar lenguajes y temas "menores" como formas legítimas de producción artística y discusión política.

Teresa Burga (Iquitos, 1935) ha sido una de las figuras que ha empezado a obtener lentamente un reconocimiento luego de estar fuera del circuito del arte —y de la propia historia del arte— por más de 25 años. Su último proyecto público, *Perfil de la Mujer Peruana* (1980–81), realizado en coautoría con la sicóloga Marie-France Cathelat, fue uno de los ejercicios más arriesgados de intersección

1. Varias fotografías y documentación sobre estas artistas fue presentada inicialmente en la exposición *La Persistencia de lo Efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965–1975)*, curada por Miguel A. López y Emilio Tarazona en el Centro Cultural de España. Ver: *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965–1975)* (Lima: Centro Cultural de España, 2007). El trabajo de investigación sobre Teresa Burga se realizó en colaboración con Emilio Tarazona. En 2011 ambos curaron la exposición retrospectiva de su obra titulada *Teresa Burga. Informes. Esquemas. Intervalos. 17.9.10*, en las salas del Instituto Cultural Peruano Norteamericano de Lima. La exposición viaja luego a Alemania con la co-curaduría de Dorota Biczel, bajo el nombre *Die Chronologie der Teresa Burga: Berichte, Diagramme, Intervalle / 29.9.11*, en el Württembergischer Kunstverein Stuttgart. Ver *Teresa Burga. Informes. Esquemas. Intervalos. 17.9.10* (Lima: ICPNA, 2011).

2. Es significativo el itinerario de Cristina Portocarrero, quien participa de la experimentación plástica de fines de los sesenta para luego vincularse con la militancia política y fundar el movimiento feminista socialista ALIMUPER (Acción para la Liberación de la Mujer Peruana) en 1973, uno de los primeros grupos feministas a nivel nacional, el cual generó acciones importantes en el contexto militar de Velasco. Una declaración que da cuenta de la posición del grupo puede verse en: Ana María Portugal, "Hacia una comprensión del feminismo en el Perú", *ALIMUPER* 1 (Lima, 1978).

3. Beatriz Preciado, "La Ocaña que merecemos. Campceptualismo, subalternidad y políticas performativas", en *Ocaña*, cat. de exp. (Barcelona: La Virreina, 2011), 82.

Miguel A. López

Teresa Burga: Unfolding the (Social) Female Body

Some of the most complex, radical undertakings developed from the 1960s through the 1980s in Peru were developed by women artists. Teresa Burga, Gloria Gómez-Sánchez, Yvonne von Mollendorff, Rubela Dávila, Leonor Chocano, and Cristina Portocarrero, among others, briefly took part in that experimental scene producing Pop art, collages, environments, Happenings, and performances, barely documented even today.[1] Few material remains have survived from those events, and there are no essays devoted to thoroughly analyzing the work of most of these artists. That absence, however, is not only a consequence of the lack of policies for collecting or of critics who may have kept up with the artists' work through those years, but mainly an effect of the inequality of opportunities and recognition for the work of women artists within the system of art, which reproduces the same practices of invisibility and symbolic violence that are present in social life (among them restrictions in access to work, discrimination, and the perpetuation of stereotypes of the role of women in society). So it is revealing that a number of these artists eventually opted to abandon the art scene, due to the scant opportunities they had to exhibit their work (Burga), to the search for other platforms for their critical demands (Portocarrero, von Mollendorff), but also, in other cases, to devote themselves to the domestic work associated with marriage or maternity (Gómez-Sánchez, Dávila, Chocano).[2]

Speaking about the construction of contemporary art also implies thinking about art history as a mechanism for vigilance and a disciplinary measure of gender: that is, the writing of history not as the place where genealogies of artists and their productions are put together, but as a type of operation where cultural legitimacy is negotiated regarding hierarchies of power and systems of representation that have habitually responded to colonial norms, class, and sexuality, modeled in most cases by the thinking of white, European, male, heterosexual modernity. Within those parameters, a virile model of "avant-garde art" was set up in opposition to other aesthetic concepts marked by their inadequacy and subalternity before the male hegemonic norm—everything considered "romantic, baroque, Eastern, domestic, Southern, fetishistic, sentimental, childish, feminine, crazy, and mannered."[3] In recent decades, multiple political reformulations propelled by feminist movements and queer theory have dismantled the historical meanings that had fixed, with a certain social efficacy, the limits between an art considered correct and one considered eccentric, between an *original* aesthetic experience and the theatricality of the copy, between notions of *quality* in art and the bad taste of what is apparently kitsch, corny, tacky, or effeminate. In that collapse many figures who had previously been excluded have returned to shake up the official histories and reclaim "minor" languages and themes as legitimate forms of artistic production and political discussion.

Teresa Burga (born in Iquitos, 1935) is one of the figures who has slowly begun to gain some recognition after being outside the art circuit—and of art history itself—for more than twenty-five years. Her last public project, *Perfil de la Mujer Peruana* [Profile of the Peruvian Woman] (1980–81), created in collaboration with the psychologist Marie-France Cathelat, was one of the riskiest exercises at the intersection between Conceptual art and social research, one that inquired openly into women's living conditions in the face of infrequent discussions about gender and sexuality in Peru's political and academic circles. This collaborative

Translated from the Spanish by Jason Weiss.

1. Various photographs and documentation on these artists were initially presented in the exhibition *La persistencia de lo efímero: Orígenes del no-objetualismo peruano ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965–1975)*, curated by Miguel A. López and Emilio Tarazona at the Centro Cultural de España in Lima. See *La persistencia de lo efímero: Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965–1975)*, exh. cat. (Lima: Centro Cultural de España, 2007). I collaborated with Emilio Tarazona in the research on Teresa Burga. In 2011 we curated the retrospective exhibition *Teresa Burga. Informes. Esquemas. Intervalos. 17.9.10*, at the Instituto Cultural Peruano Norteamericano in Lima. The exhibition traveled to Germany, cocurated by Dorota Biczel, under the name *Die Chronologie der Teresa Burga: Berichte, Diagramme, Intervalle / 29.9.11*, at the Württembergischer Kunstverein Stuttgart. See *Teresa Burga: Informes. Esquemas. Intervalos. 17.9.10*, exh. cat. (Lima: ICPNA, 2011).
2. Cristina Portocarrero's itinerary is significant: she took part in the artistic experimentation of the late 1960s and then connected with the political militancy and founded the socialist feminist movement ALIMUPER (Acción para la Liberación de la Mujer Peruana) in 1973, one of the first feminist groups on a national level, which produced important actions in the military context of the government of General Juan Velasco Alvarado. A declaration of the group's position can be seen in Ana María Portugal, "Hacia una comprensión del feminismo en el Perú," *ALIMUPER* 1 (Lima, 1978).
3. Beatriz Preciado, "La Ocaña que merecemos. Campceptualismo, subalternidad y políticas performativas," in *Ocaña*, exh. cat. (Barcelona: La Virreina, 2011), 82.

entre arte conceptual e investigación social, el cual se preguntaba abiertamente por las condiciones de vida de la mujer ante la escasez de discusiones sobre género y sexualidad en los círculos políticos y académicos del país. Este proyecto fue una iniciativa pionera para el Perú y para las genealogías del feminismo en América Latina. Por ello mismo es significativo como la monumentalidad del proyecto ha sido directamente proporcional al olvido en el cual cayó luego de ser presentada de forma pública en 1981. Y fue también este proyecto el último trabajo que Burga —junto con Cathelat— presenta en Lima. La constante dificultad para conseguir apoyo económico para sus iniciativas, así como el poco interés institucional para sus metodologías experimentales, hicieron que Burga decidiera retirarse del ámbito artístico después de 1981 para dedicarse a su trabajo en la administración pública, lo que le permitía obtener ingresos para vivir de forma independiente.

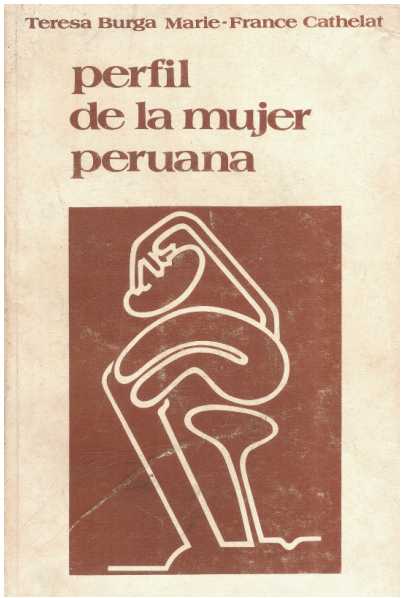
Este texto revisa un aspecto de su producción artística vinculado a las políticas de representación del cuerpo femenino. Volver a su trabajo hoy nos debe permitir interrogar no sólo la construcción de memoria crítica en el sistema del arte, sino también los limitados accesos y visibilidad que los cuerpos marcados como femeninos han tenido (y tienen) en un país donde la esfera pública y la vida política han estado largamente dominadas por lo masculino.

Tecnología, subjetividad y diferencia sexual

En los años 70 varias de las obras de Burga pusieron atención crítica a los sistemas de representación en las sociedades de control. La artista aludió y usó diversas técnicas de registro y clasificación como una manera de interrogar cómo estas tecnologías participan en la producción de verdad social en el ámbito público: desde referencias constantes a máquinas industriales, aparatos de cálculo, herramientas de medición técnica y científica, hasta el uso de la máquina de escribir, el reproductor sonoro, el cine y la computadora. Varios de estos últimos elementos han renovado las relaciones entre el cuerpo y la información, impulsando una transformación decisiva en las formas de "representar" al sujeto en un mundo rodeado de nuevas mediciones tecnológicas. "El cambio que supuso pasar de escribir a mano a escribir a máquina ha sido quizás una de las transformaciones mentales más significativas que nuestra sociedad haya conocido. [S]e creaba una distancia que a la larga acabó afectando a la manera en que pensamos la propia escritura, del mismo modo que la invención de la máquina de coser en la década de 1860 afectó definitivamente la forma en que proyectamos nuestra identidad visual en el vestido. No es casualidad que William Jenne, jefe de Remington, la compañía que desarrollara junto a Singer las primeras máquinas de coser, fuera también quien impulsara la producción en masa de la máquina de escribir", señala el historiador Jorge Luis Marzo.[4]

La aparición de estas tecnologías y su establecimiento en la vida pública son también parte de las nuevas técnicas de producción de la diferencia sexual que se implementan desde la modernidad centroeuropea. Estos modos de producción industrial no solo alteraron los procesos de fabricación de bienes, sino principalmente han intervenido en las diversas facetas de la vida, al punto de "producirlas". Por ejemplo, pensemos cómo la aparición de la máquina de escribir y del teléfono dio pie al surgimiento de "nuevos comportamientos laborales" y a

4. Jorge Luis Marzo, "Cultura de Registro", en *Culturas de archivo*, ed. Jorge Blasco Gallardo y Nuria Enguita (Barcelona y Salamanca: Fundació Antoni Tàpies, Universitat de València y Ediciones Universidad de Salamanca, 2002), 166.



Teresa Burga and Marie-France Cathelat, forro del libro *Perfil de la Mujer Peruana* / cover of Profile of the Peruvian Woman, Lima, 1981

project was a pioneering initiative for Peru and for the genealogies of feminism in Latin America. For that alone, it is significant that the monumental nature of the project has been directly proportional to the oblivion into which it fell after being presented publicly in 1981. This project was also the last work that Burga—along with Cathelat—presented in Lima. The constant difficulty of finding economic support for her initiatives, as well as the lack of institutional interest in her experimental methodologies, caused Burga to decide to withdraw from the artistic sphere after 1981 in order to devote herself to her work in public administration, which allowed her to have an income to live independently.

This essay examines an aspect of her artistic production related to the politics of representation of the female body. Returning to her work today allows us to question not only the construction of critical memory in the system of art, but also the limited access and visibility that bodies marked as female have had (and have) in a country where the public sphere and political life have been largely dominated by the male.

Technology, Subjectivity, and Sexual Difference

In the 1970s, a number of Burga's works brought critical attention to the systems of representation in societies of control. The artist mentioned and used various recording and classification techniques to question how these technologies take part in the production of social truth in the public realm, from constant references to industrial machines, calculating devices, and tools for technical and scientific measurement, to the use of the typewriter, sound reproduction, film, and the computer. These last elements renewed the relationship between the body and information, fueling a decisive transformation in the forms of representing the subject in a world surrounded by new technological measurements. "The change that was imagined in going from writing by hand to using a typewriter has been perhaps one of the most significant mental transformations that our society has known. A distance was created that eventually ended up affecting the manner in which we think of writing itself, in the same way that the invention of the sewing machine in the 1860s affected forever after the form in which we project our visual identity through clothes. It is no accident that William Jenne, the head of Remington, the company that along with Singer developed the first sewing machines, also promoted the mass production of the typewriter," notes the Spanish historian Jorge Luis Marzo.[4]

The appearance of these technologies and their establishment in public life were also part of the new techniques of production of sexual difference that were implemented with the advent of European modernity. These modes of industrial production not only altered the processes of the fabrication of goods, but they primarily intervened in the diverse facets of life, to the point of *producing* them. Consider, for example, how the appearance of the typewriter and the telephone gave rise to the emergence of "new work behaviors" and to "huge rooms with hundreds of stenographers and operators, in service to the classifying nature of human communication," which was also an operation that introduced women into the work environment of capitalism through new tasks of registration that continue to this day.[5] In the same sense, it is significant that Burga, in the 1970s, did freelance translation, analysis, and accounting jobs, seeking forms of economic subsistence given the impossibility of receiving income from the production and

4. Jorge Luis Marzo, "Cultura de Registro," in *Culturas de archivo*, ed. Jorge Blasco Gallardo and Nuria Enguita (Barcelona and Salamanca: Fundació Antoni Tàpies, Universitat de València, and Ediciones Universidad de Salamanca, 2002), 166.
5. Ibid., 167.

"inmensas salas con cientos de estenógrafas y operadoras, al servicio mismo del carácter clasificatorio de la comunicación humana", lo cual es también una operación que introduce a la mujer en el ámbito laboral del capitalismo a través de nuevas tareas de registro prolongadas al día de hoy.[5] En ese mismo sentido, resulta significativo que Burga realice, en aquellos años 70, trabajos *free lance* de traducción, análisis y contaduría, buscando formas de subsistencia económica ante la imposibilidad de percibir ingresos por la producción y venta de sus obras conceptuales y pequeños dibujos. Aquella experiencia le permite poco después conseguir un trabajo formal en Aduanas (Servicio de Administración Tributaria Nacional) en labores de organización, sistematización de leyes internas, generación de informes, esquemas y cuadros, en donde Burga permanece durante treinta años —desde 1975 hasta 2005. Esta experiencia transfiere a su obra interrogantes sobre su experiencia como 'trabajadora asalariada' en una sociedad bajo un régimen militar 'revolucionario' en el que las mujeres nunca accedieron a los niveles ejecutivos,[6] y como 'trabajadora artística' en una escena cultural eminentemente masculina.[7]

En esos mismos años Burga elige el dibujo como su medio privilegiado de trabajo. Usado como un instrumento silencioso para auscultar críticamente la realidad, la artista realiza algunas de sus series en sus horas de trabajo, perforando el horario institucional a fin de generar otros ritmos de producción donde la imaginación invierte las demandas de productividad acelerada de la economía. El numeroso conjunto de más de un centenar de dibujos, realizados de forma metódica y pausada en aquellos años, aún cuando no fueron exhibidos en su momento, señala la voluntad de la artista de escapar a las gramáticas artísticas dominantes que se consolidan en la escena limeña a través de la pintura y la escultura más tradicionales. Así, desde ese lenguaje visual marginal como es el dibujo Burga explora insistentemente lo cursi, la cultura popular, el ocio, la publicidad, lo doméstico, y el erotismo, contraviniendo la hegemonía de los discursos visuales—asociadas por un lado al discurso político del régimen militar, y por otro a ciertos modelos expresionistas y surrealistas—que se desarrollan en el Perú durante aquellos años.

Varios de los dibujos de Burga son construidos como un testimonio del tiempo de producción de cada pieza, consignando rigurosamente las fechas y horas de trabajo de cada obra, aun cuando esta pueda tomar varios días. Oculto en su frialdad minimalista y aparente monotonía, estos dibujos colocaban habitualmente comentarios sobre asuntos más complejos. En un dibujo de 1978, Burga retrata un grupo de obreros negros que devuelven la mirada al espectador, rodeados de frases asociadas al mercado y a la subcontratación de mano de obra ('Operadores Underclass', 'stock', 'PELIGRO', 'ventas', 'confianza profesional'). Otro dibujo de ese mismo año muestra a una anciana con la mirada perdida, rodeada de depósitos de basura y una casa de piedra. Esa mirada lúgubre se extiende a otras imágenes que presentan imágenes de trabajadores en el interior de una mina, herramientas de trabajo, o también la arquitectura de casas semi-destruidas. En un dibujo también de 1978 Burga dibuja en una pequeña hoja la representación hiperrealista de un borrador de lápiz rodeada de una fecha (20 de diciembre de 1978) frenéticamente estampada por todo el papel, y al lado la marca de un sello que dice 'Dirección general de Aduanas'. La firma en rojo de la artista en la parte inferior completa un particular 'autorretrato' que pone en tensión el

5. Ibid., 167.
6. El autodenominado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armada ingresa al poder a través de un golpe en octubre de 1968 liderado por el general Juan Velasco Alvarado, iniciando entonces una serie de reformas militares nacionalistas que intentaron transformar las estructuras sociales del país e inaugurar una época radicalmente distinta. Una de las reformas más importantes fue la Reforma Agraria por la cual obtuvo una aceptación social mayoritaria. El gobierno del general Velasco terminó el 29 de agosto de 1975 con el golpe militar realizado por el general Francisco Morales Bermúdez. Recien en 1980, luego de 12 años de régimen militar, se convocan a elecciones generales y retorna la democracia al Perú.
7. En distintos momentos Burga ve ambos ámbitos como lugares antagónicos pero también complementarias. En una carta en 1978, la artista le comenta a Acha su ya iniciada labor de empleada pública de "8:30 a.m. a 5:00 p.m.", la cual no le disgusta ya que el sueldo recibido le otorga "la libertad" para seguir con sus propuestas sin "inventar disculpas para realizar concesiones de orden mercantil". Lo que dibuja además claramente la deliberada distancia que Burga asume con respecto al mercado del arte. Ver correspondencia de Teresa Burga a Juan Acha, San Isidro, 1 de diciembre de 1978, 1 (archivo personal de la artista).

sale of her conceptual works and small drawings. That experience allowed her, soon after, to get a full-time job in the customs service (Servicio de Administración Tributaria Nacional) doing organizational tasks, systematizing internal regulations, and generating reports, outlines, and charts, a position in which Burga remained for thirty years, from 1975 to 2005. This in turn transferred to her work questions about being a salaried worker in a society under a so-called revolutionary military regime where women never gained access to executive levels,[6] and as an art worker in a cultural scene that was predominantly male.[7]

In those years, Burga chose drawing as her preferred mode of working. With drawing as a silent instrument for listening critically to reality, the artist produced several series during her work hours, punctuating the institutional schedule so as to generate other rhythms of production where the imagination inverts the economy's demands for accelerated productivity. The large collection of more than a hundred drawings, produced slowly and methodically in those years, even if they were not exhibited at the time, shows the artist's wish to escape the dominant artistic grammars established in the Lima art scene through more traditional painting and sculpture. So, from that marginal visual language that is drawing, Burga persistently explored kitsch, popular culture, leisure, publicity, domestic life, and eroticism, contravening the hegemony of visual discourses—associated on one side with the nationalist political discourse of the peasant and indigenous aesthetics boosted by the military regime, and on the other with certain late expressionist and pictorial surrealist models—that developed in Peru during those years.

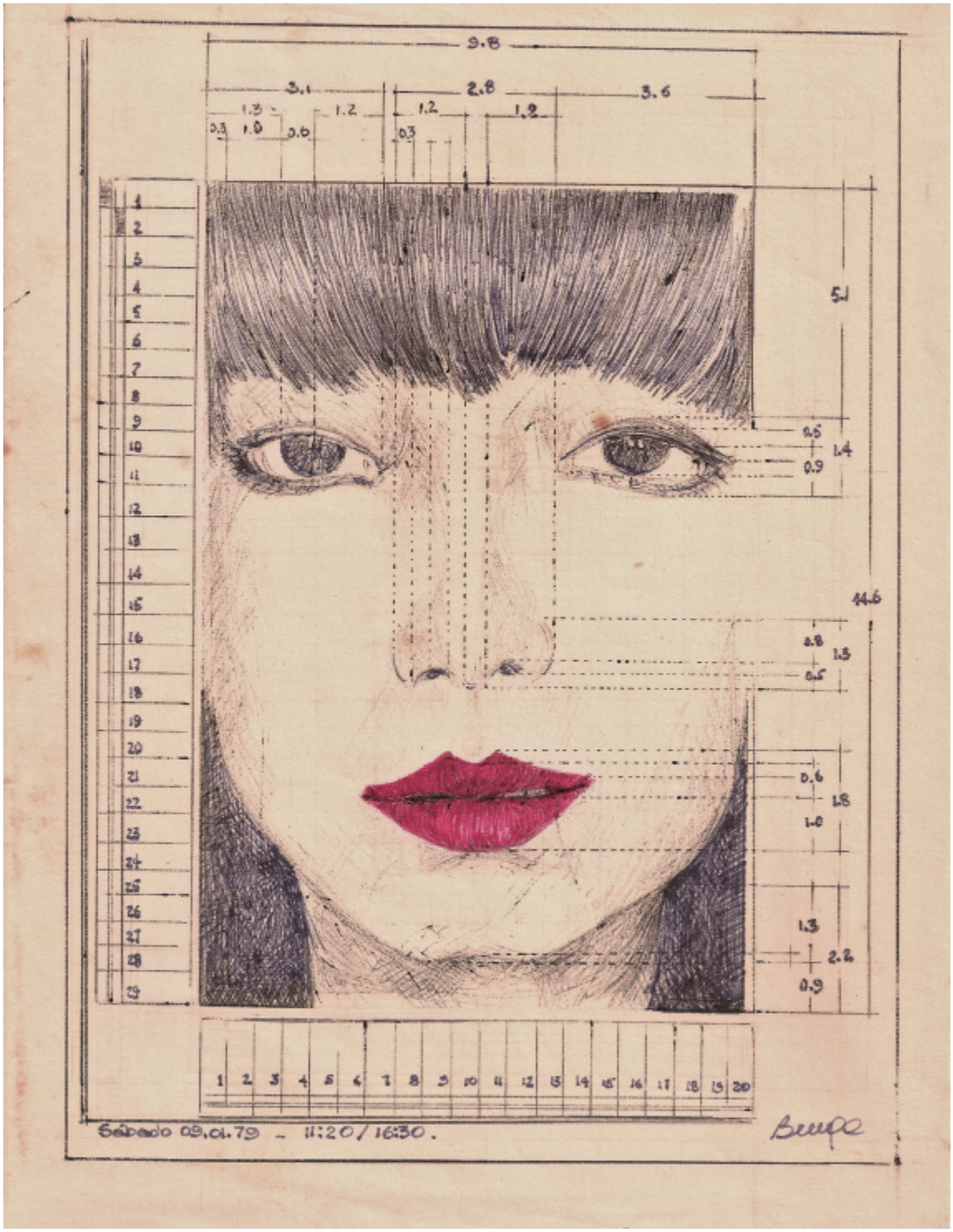
A number of Burga's drawings are constructed as testaments to the times in which she produced them, rigorously registering the dates and work hours, even when it could take several days. Hidden in her minimalist coolness and apparent monotony, these drawings habitually launched commentaries on more complex matters. In one drawing from 1978, Burga portrays a group of black workers who stare back at the spectator, surrounded by phrases associated with the market and the subcontracting of labor ("Underclass Operators," "stock," "DANGER," "sales," "professional confidence"). Another drawing from that same year shows an old woman, her gaze lost, surrounded by piles of trash and a house made of stone. That mournful gaze is found in other images presenting workers inside a mine, work tools, or even the architecture of half-destroyed houses. In a drawing also from 1978, Burga draws on a small page the hyperrealist representation of a pencil eraser surrounded by a date (December 20, 1978) frenetically stamped all over the paper, and on the side the mark of a seal that says "Dirección general de Aduanas" [Directorate General of Customs]. The red signature of the artist lower down completes a particular "self-portrait" that puts into tension her singular creative desire before institutional identity and control. Several other drawings explore female representation, like for example an image from 1979 in which a woman's face is covered in numbers and measurements, alluding ironically to the bosses of publicity but also suggesting trails of an erotic imaginary. Another drawing exhibits the altered logo of Colgate toothpaste, mixed with a female body offered sensually to the gaze, while another body in the background seems to watch the reaction of the spectator. Perhaps one of the most interesting pieces is a drawing from 1978 on an invoice, which shows the detail of red lips suggestively half open and a small cartoon bubble; its words can only be guessed: "[Y]O?," "[N]O!," "[NU]NCA!" [Me? No! Never!].

6. The self-described Revolutionary Government of the Armed Forces came to power in October 1968 through a coup led by General Juan Velasco Alvarado, initiating a series of nationalist military reforms that attempted to transform the social structures of the country and to inaugurate a radically different era. One of the most important was the Agrarian Reform, through which the government gained social acceptance by the majority of the people. Velasco's government ended on August 29, 1975, with the military coup carried out by General Francisco Morales Bermúdez. In 1980, after twelve years of dictatorship, general elections were called, and democracy returned to Peru.

7. At various moments Burga sees both environments as antagonistic but also complementary places. In a letter from 1978, the artist remarks to Juan Acha that her new job as a public employee from "8:30 am to 5:00 pm" does not displease her, since the salary grants her "the freedom" to keep on with her projects without "inventing excuses to make concessions of a mercantile nature." It gives a clear picture, moreover, of the deliberate distance taken by Burga with respect to the art market. Letter from Teresa Burga to Juan Acha, San Isidro, December 1, 1978, 1 (personal archive of the artist).

¿QUE Y COMO PORQUE?

Sabado 26 Julio - 75	Domingo 27 Julio - 75	Lunes 28 Julio - 75	Martes 29 Julio - 75
14:32 - 15:13	13:30 - 17:14	09:45 - 17:00	9:10 - 2:00
15:15 - 15:40	17:15 - 20:30	18:45 - 20:30	
18:44 - 20:20		21:10 - 23:00	
21:00 - 21:45			



Teresa Burga, Sin titulo, "¿Que y como porqué?" [Untitled, "What, How, and Why?"], 1975, tinta sobre papel / ink on paper, 11¾ x 8¼ in. (29.7 x 21 cm). Sammlung Verbund, Vienna (artwork © Teresa Burga; photograph provided by Sammlung Verbund)

Teresa Burga, Sin titulo / untitled, 1979, tinta sobre papel / ink on paper, 8⅝ x 6¾ in. (22 x 17 cm). Sammlung Verbund, Vienna (artwork © Teresa Burga; photograph provided by Sammlung Verbund)

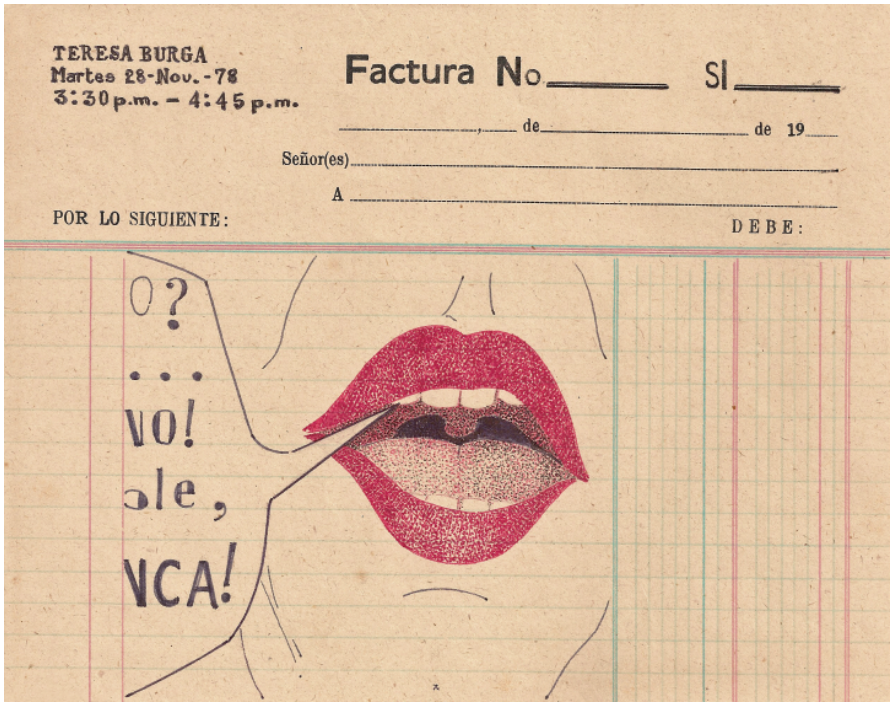
deseo creativo singular de la artista frente al control y la identidad institucional. Varios otros dibujos exploran la representación femenina, como por ejemplo una imagen de 1979 donde se muestra un rostro de mujer cubierto de cotas y mediciones numéricas, aludiendo irónicamente a los patrones de publicidad pero también sugiriendo pistas de un imaginario erótico. Otro dibujo exhibe el logo alterado de la pasta dental 'Colgate', mezclado con un cuerpo femenino que se ofrece sensualmente a la mirada, mientras otro cuerpo parece observar desde el fondo la reacción del espectador. Una de las piezas más interesante es quizá un dibujo de 1978 sobre una factura, que muestra el detalle de unos labios rojos sugestivamente entreabierta y un pequeño globo de cómic cuyas palabras solo pueden intuirse: "[Y]O?", "[N]O!", "[NU]NCA!".

Cuerpo y control social

La preocupación que aparece en sus dibujos de los años 70 venía siendo incubada de sus ambientaciones y esculturas pop de fines de los años 60, así como otras instalaciones más ambiciosas como *Autorretrato. Estructura. Informe*. 9.6.72 (1972) —que es un antecedente inmediato del proyecto *Perfil de la Mujer Peruana* (1980–81). Resulta reveladora la 'ambientación' que Burga presenta en la galería Cultura y Libertad en 1967: una exposición provocadora y renovadora en el uso de lenguajes artísticos en Lima, pero además explícitamente crítica sobre la condición de la mujer urbana de clase media. Esta ambientación, que fue parte de una serie de exposiciones individuales de los integrantes del grupo Arte Nuevo, presentaba varias de siluetas, perfiles y cuerpos femeninos construidos con materiales precarios de creación infantil (madera, temperas, pintura látex, papel maché y telas recicladas). Estas "muñecas" —como las llama un periodista— teatralizan sarcásticamente las relaciones de poder tanto en lugares familiares e íntimos (como la escultura de una cama que presenta un dócil cuerpo femenino mimetizado con las sabanas y la almohada), así como también en lugares públicos (como un cuerpo de mujer que aparece como parte de un decorado de una propaganda de Coca-Cola).[8]

Dada la inexistencia de discusiones sobre género en la escena artística local de los años 60, no sorprende la mínima atención —o la mirada exotizante— que la prensa registra sobre los aspectos más críticos de las ambientaciones de Burga. En ningún comentario se alude al sistema de roles sexuales y los marcos tradicionales de referencia (madre, esposa, trabajadora) que la artista parodia, y así también se elude toda reflexión vinculada a la dificultad para las mujeres de lograr autonomía en una sociedad política, legal, social y económicamente estructurada para asegurar la dependencia, el sometimiento y la desigualdad de género.[9] Es elocuente que varias de las pinturas de Burga en esos mismos años representen cuerpos femeninos en el límite del espacio privado: cuerpos que observan desde la ventana hacia la calle en una feroz alegoría de un espacio público todavía dominado por lo masculino. Si uno de los lemas más resonantes del feminismo de esos años señala que "lo personal es lo político", enfatizando como la violencia es reproducida y naturalizada simultáneamente en la esfera pública y privada, en ese mismo sentido la obra de Burga logra un importante registro de aquellas jerarquías en las relaciones sociales y en los imaginarios dominantes, señalando de forma lúdica las asimetrías y malestares de las mujeres de clase media en el ámbito privado.[10]

8. Ver "El Pop y yo", *Caretas* 356 (Lima, 14–24 de julio de 1967): 46–47.
9. Todavía entonces la crítica predominantemente masculina observa la situación desde un vértice paternalista, romántico o banalmente sensiblero. Véase por ejemplo en ese mismo momento los comentarios sobre la presencia de las "7 mujeres" (entre ellas Burga, quien expone la pintura pop *La Ventana*) en la gran exposición que organiza el ICPNA por sus veintinueve años de pintura, en la cual participan "63 pintores consagrados". Ver "El aporte de la mujer peruana a la pintura", *Ultima Hora* (Lima), 15 de julio de 1967.
10. En aquellos años son pocas las artistas locales que exploran la construcción de una identidad desde lo femenino. Una de las más cercanas a Burga fue Gloria Gómez Sánchez, también integrante del grupo Arte Nuevo, quien realizó una numerosa producción de *collage*s, pinturas y ambientaciones —casi todos hoy extraviados. Algunas de sus piezas más cáusticas emplean también objetos domésticos, como una escultura de 1967 donde una figura femenina pop es presentada con un vestido que reproduce una serie de círculos concéntricos que recuerdan el 'tiro al blanco', y una gaveta a la altura de la ingle de la cual emergen dos angustiosos brazos, los cuales aluden a la maternidad pero también a la castración, ya que la silueta femenina representada carece, precisamente, de brazos.



Teresa Burga, Sin titulo / untitled, 1978, tinta sobre papel / ink on paper, 6½ x 8⅝ in. (16.7 x 22 cm). Sammlung Verbund, Vienna (artwork © Teresa Burga; photograph provided by Sammlung Verbund)

Body and Social Control

The preoccupation that appears in Burga's drawings in the 1970s was incubated in her Pop sculptures and environments of the late 1960s, as in other, more ambitious installations like *Autorretrato. Estructura. Informe.* 9.6.72 (1972)—a direct antecedent of the project *Perfil de la Mujer Peruana* (1980–81). The "environment" that Burga presented in the gallery Cultura y Libertad in 1967 turns out to be revealing: an exhibition that is provocative and innovative in the use of artistic languages in Lima, but also explicitly critical of the conditions of urban middle-class women. This environment, part of a series of individual shows by the members of the group Arte Nuevo, presented a number of female silhouettes, profiles, and bodies constructed with scrap materials and children's art supplies (wood, tempera, latex paint, papier-mâché, and recycled fabrics). These "dolls," as a journalist called them, sarcastically theatricalize relations of power in familiar private places (like the sculpture of a bed that presents a docile female body imitated with the sheets and pillow), as well as in public places (like a woman's body appearing as part of the décor for a Coca-Cola ad).[8]

Given the nonexistence of discussions about gender in the local art scene of the 1960s, no wonder there was little attention—or exoticizing gaze—from the press concerning the most critical aspects of Burga's environments. No reviews alluded to the system of sexual roles and traditional frames of reference (mother, wife, worker) parodied by the artist, and likewise there is an absence of any reflection on the difficulty for women to achieve autonomy in a society that was politically, legally, socially, and economically structured to assure the dependence, submission, and inequality of gender.[9] It speaks volumes that a number of Burga's paintings in those same years represent female bodies in the limits of private space: bodies at the window watching the street in a fierce allegory of a public

8. See the anonymous review "El Pop y yo: Muestra de Teresa Burga," *Caretas* 356 (Lima, July 14–24, 1967): 46–47.
9. The predominantly male critics still observed Burga's exhibition from a paternalistic, romantic, or vainly sentimental angle. See, for example, from that same time, the commentaries on the presence of the "seven women" (Burga among them, who showed the Pop painting *La Ventana* [The Window]) at the big exhibition organized by the ICPNA for its twenty-fifth anniversary of painting, which included "sixty-three renowned painters." "El aporte de la mujer peruana a la pintura," *Ultima Hora* (Lima), July 15, 1967.

Teresa Burga, detalles de / details of *Objetos*, 1967, instalación / installation views, Galería Cultura y Libertad, Lima, 1967 (artwork © Teresa Burga; photographs provided by the artist)

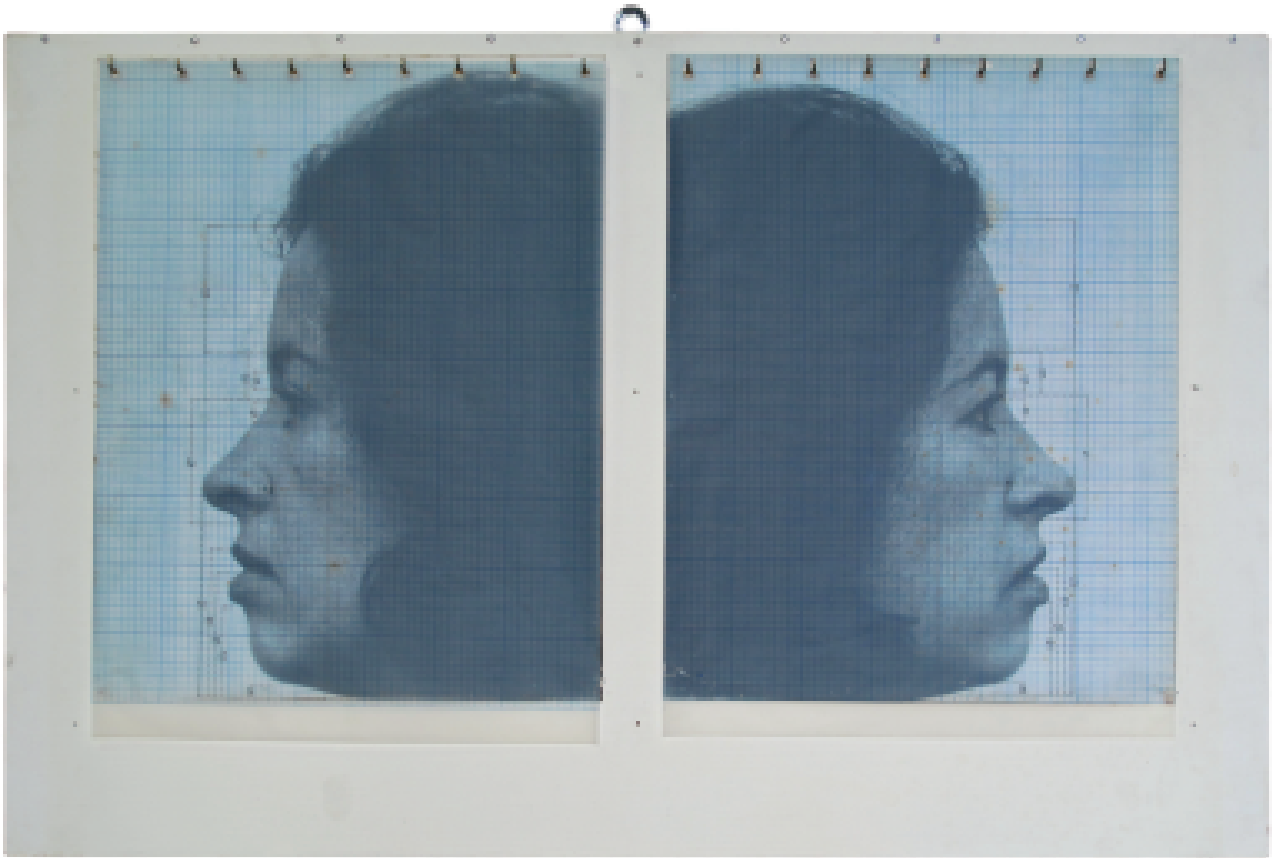
En ese mismo sentido uno de sus proyectos más importantes es *Autorretrato. Estructura. Informe*. 9.6.72 (1972), en el cual Burga presenta una serie de documentación médica, fotografías y diagramas, que proveen una aproximación científica sobre sí misma. La exposición, dividida en tres áreas (Informe Rostro, Informe Corazón, e Informe Sangre) mostraba toda la información recogida un mismo día: el 9 de junio de 1972. La suma de esos informes clínicos, dibujos técnicos sobre las medidas de su rostro, lecturas sobre el funcionamiento de su corazón, y un análisis bioquímico de su sangre, entre otros elementos, sugieren la imposibilidad de definir al cuerpo como una "realidad biológica" independiente "de los procesos científico-técnicos de construcción de la representación".[11] *Autorretrato* ponía en escena los procesos de estandarización social y la conversión del sujeto a cálculos y mediciones por medio de la fragmentación del cuerpo, acentuando así la pregunta por el que tales informaciones cumplen para las funciones políticas y administrativas del control social.

11. Beatriz Preciado, "Después del feminismo. Mujeres en los márgenes", *El País*, supl. *Babelia* (Madrid), 13 de enero de 2007.

space still dominated by the male. If one of feminism's most resonant mottos at the time noted that "the personal is political," stressing how violence is reproduced and naturalized simultaneously in the public and private spheres, in that same sense Burga's work achieves an important registry of those hierarchies in social relations and in the dominant imaginaries, playfully noting the asymmetries and discomforts of middle-class women in the private realm.[10]

In that same sense, one of her most important projects is *Autorretrato. Estructura. Informe. 9.6.72* (1972), in which Burga presents a series of medical documents, photographs, and diagrams that provide a scientific approximation of herself. The exhibition, divided into three areas (Face Report, Heart Report, and Blood Report), showed all the information collected in a single day, June 9, 1972. The sum of those clinical reports, technical drawings of her facial measurements, readings on the functioning of her heart, and a biochemical analysis of her blood, among other elements, suggests the impossibility of defining the body

10. In those years few local women artists were exploring the construction of identity from a female perspective. One of the closest to Burga was Gloria-Gómez Sánchez, also a member of the group Arte Nuevo (1966–68), who produced a substantial number of collages, paintings, and environments—almost all now lost. Some of her most caustic pieces also used domestic objects, like a sculpture from 1967 in which a Pop figure of a woman wears a dress that reproduces a series of concentric circles suggesting target practice; from a drawer at the height of her groin emerge two anxious arms, alluding to maternity but also to castration, since the female silhouette represented is lacking, precisely, arms. For the group Arte Nuevo and the experimental scene in the 1960s, see Miguel A. López, "Cosmopolitan F(r)ictions. Aesthetic and Political Redefinitions of



Teresa Burga, detalle de *Autorretrato. Estructura. Informe. 9.6.72* [detail of Self-Portrait, Structure, Report, 9.6.72], 1972. Collection of Museum van Hedendaagse Kunst (M HKA), Antwerp (artwork © Teresa Burga; photograph provided by the artist and Barbara Thumm Gallery, Berlin)

Investigaciones sociales y artísticas

El proyecto *Perfil de la Mujer Peruana* (1980–81) aborda directamente las condiciones sociales de vida de la mujer. El proyecto es realizado junto con la sicóloga Marie-France Cathelat, quien venía ya iniciando un importante trabajo de investigación y reflexión sobre la mujer en el Perú. El encuentro de Burga y Cathelat en 1978 se da gracias al interés y entusiasmo de la artista Mahia Biblos, permitiéndoles poner en común inquietudes sobre el trabajo que cada una de ellas venía desarrollando individualmente sobre el lenguaje y sobre cuestiones de género. La colaboración entre ambas se consolida poco después a través de la fundación de la asociación Investigaciones Sociales Artística (ISA) —bajo la dirección de Cathelat—, la cual imbricó las ciencias sociales con la experimentación artística. Así, el trabajo fue un trabajo conjunto que contó además con la colaboración de 24 empresas, 18 académicos e intelectuales, y 5 instituciones, que construyeron un complejo sistema de análisis y medición que se convirtió en un largo cuestionario dividido en distintas áreas de investigación.

Perfil de la Mujer Peruana se realizó a través de una larga encuesta a mujeres limeñas de clase media de entre 25 y 29 años de edad, con preguntas estructuradas en doce perfiles (Perfil Fisiológico, Perfil Psicológico, Perfil Afectivo, Perfil Social, Perfil Educativo, Perfil Cultural, Perfil Religioso, Perfil Profesional, Perfil Laboral, Perfil Económico, Perfil Jurídico Legal y Perfil Político). Varios de estos procesos de investigación fueron pioneros en el país como el "perfil antropométrico" desarrollado por los especialistas de la Universidad de Medicina Cayetano

as a "biological reality" independent "of the technical-scientific processes of construction of representation."[11] *Autorretrato* put onstage the processes of social standardization and the conversion of the subject to calculations and measurements by means of the fragmentation of the body, thus emphasizing the question by which such information serves for the political and administrative functions of social control.

Social and Artistic Investigations

The project *Perfil de la Mujer Peruana* (1980–81) deals directly with the social living conditions for women. The project was carried out with the psychologist Marie-France Cathelat, who was already beginning important work of research and reflection on women in Peru. Burga and Cathelat's meeting in 1978 occurred thanks to the interest and enthusiasm of the artist Mahia Biblos, allowing them to share concerns about the work that each was developing individually about language and matters of gender. The collaboration was consolidated soon after with the founding of the association Investigaciones Sociales Artística (ISA)—under Cathelat's direction—in which the social sciences and artistic experimentation overlapped. The project, therefore, was a joint task that included the collaboration of twenty-four businesses, eighteen academics and intellectuals, and five institutions, who built a complex system of analysis and measurement that turned into a long survey divided into different areas of research.

Perfil de la Mujer Peruana was achieved through an extensive questionnaire to middle-class women in Lima between the ages of twenty-five and twenty-nine, with questions structured through twelve profiles (physiological, psychological, emotional, social, educational, cultural, religious, professional, work, economic, legal, and political). Several of these processes of research were pioneering in the country, like the "anthropometric profile" developed by the specialists at the Universidad de Medicina Cayetano Heredia, which was the first anthropometric profile in Peruvian archives.[12] The project tried to take the pulse of the ways in which gender roles and participation had been transformed in the urban context, in a country where women had been legally and politically frozen out of the public sphere until three decades earlier. Women had been considered legally in "conditions of immaturity" for the purpose of participating in the country's political life—the granting of women's right to vote in Peru was established only in 1955.

Its initial presentation was given at the first Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano (1981) in Medellín, Colombia, in response to an invitation from the Peruvian-Mexican art critic Juan Acha, director of the event. That first appearance was limited to statistical charts, percentage information, and graphics showing the results of the surveys, producing a strong impression in the public for the coolness of its registers at an international event loaded with striking actions and presentations.[13] That appearance was Acha's first encounter with the work, which was presented to a large audience in Medellín.

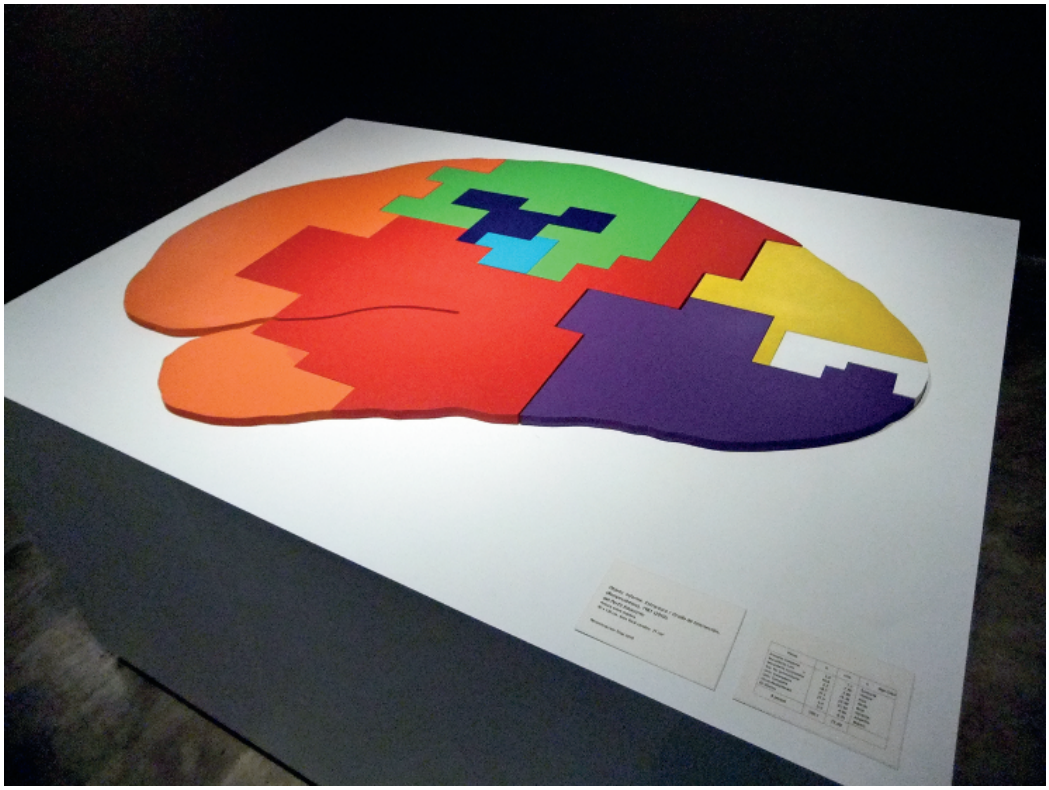
Soon after, in Lima, the results spilled over into public discussion, first through a big exhibition at the gallery of Banco Continental, made up of information panels and installations (objects, sound and light sculptures, and slide projections, among others), elements that transformed the information collected into sensory expe-

an Idea of the Avant-garde in the 1960s," in *Arte Contemporáneo: Colección Museo de Arte de Lima*, ed. Sharon Lerner (Lima: Museo de Arte de Lima, 2013), 16–45.

11. Beatriz Preciado, "Después del feminismo: Mujeres en los márgenes," *El País*, supp. *Babelia* (Madrid), January 13, 2007.

12. Comment by Marie-France Cathelat to the Mexican curator Tatiana Cuevas, January 2014.

13. The importance of this colloquium has still not been adequately noted. To give but a quick overview of the meeting, it included the participation of artists like Grupo Proceso Pentágono, the No Grupo, Marta Minujín, Liliana Porter, Álvaro Barrios, Antonio Caro, Carlos Zerpa, Cildo Meireles, Miguel Ángel Rojas, Claudio Perna, Ana Mendieta, and Lygia Clark, among others, and critics and historians like Aracy Amaral, Mirko Lauer, Alberto Sierra Maya, Rita Eder, Alfonso Castrillón, María Elena Ramos, Néstor García Canclini, and Nelly Richard, among others. The report on "conceptual art in Peru" by Castrillón comments on the installation *Autorretrato . . .* (1972). See Alfonso Castrillón, "Reflexiones sobre el arte conceptual en el Perú y sus proyecciones," *Re-vista* 7, no. 2 (Medellín, 1981): 41–44, rep. in *Letras* 88–89, año 48 (Lima, 1985): 21–29; and elsewhere.



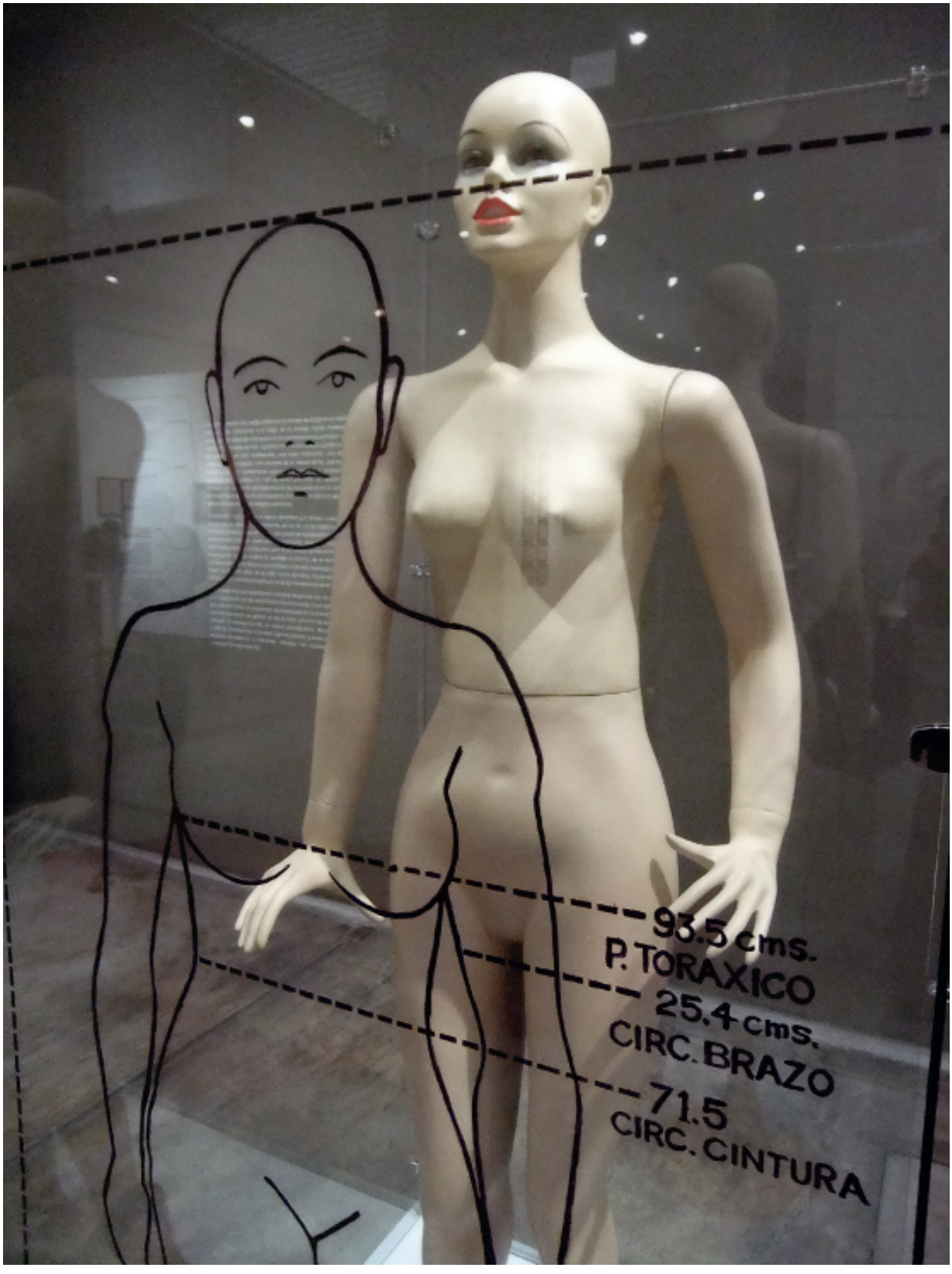
Teresa Burga and Marie-France Cathelat, detalles de / details of *Perfil de la Mujer Peruana* [Profile of the Peruvian Woman], 1981–2010, reconstrucciónes de "Perfil antropométrico" and "Perfil de educación" / reconstructions of *Anthropometric Profile* and *Education Profile* (artwork © Teresa Burga and Marie-France Cathelat; photographs provided by Barbara Thumm gallery, Berlin)

Heredia, el cual fue el primer perfil antropométrico que existe en los archivos del Perú.[12] El proyecto intentó tomar el pulso a los modos en que se habían transformado la participación y los roles de género en el contexto urbano, en un país donde la mujer había estado legal y políticamente relegada de la esfera pública hasta tres décadas atrás. Las mujeres habían sido consideradas legalmente en 'condiciones de inmadurez' para participar en la vida política del país —el otorgamiento del derecho al voto femenino en Perú se dio recién en 1955.

Su primera presentación se realiza en el I Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano (1981) en Medellín, Colombia, ante la invitación de Juan Acha, director del evento. Aquella primera aparición está limitada a cuadros estadísticos, información porcentual y gráficos sobre los resultados de las encuestas, generando una fuerte impresión en el público por la frialdad de los registros en un evento internacional cargado de impactantes acciones y presentaciones.[13] Aquella aparición permite el primer encuentro de Acha con la obra, quien hace una presentación del proyecto para un numeroso auditorio en Medellín.

Poco después, en Lima, los resultados se volcaron a la discusión pública primero a través de una gran exposición en la galería del Banco Continental, compuesta de paneles informativos e instalaciones (objetos, esculturas lumínicas y sonoras, proyecciones de diapositivas, entre otros) que transformaban la información recogida en experiencias sensoriales. Y luego a través de un libro que compilaba detalladamente los datos y conclusiones del proceso de investigación, los textos de los especialistas que colaboraron, así como escritos de las autoras y discusiones asociadas al proyecto. *Perfil de la Mujer Peruana*, gestado en paralelo al retorno de la democracia y al inicio del conflicto armado, fue un intento de

12. Comentario de Marie-France Cathelat a la curadora mexicana Tatiana Cuevas, enero 2014.
13. La importancia de este Coloquio aún no ha sido adecuadamente señalada. Solo para ofrecer un rápido panorama de aquel encuentro, se contó con la participación de artistas como Grupo Proceso Pentágono, el No Grupo, Marta Minujín, Liliana Porter, Álvaro Barrios, Antonio Caro, Carlos Zerpa, Cildo Meireles, Miguel Ángel Rojas, Claudio Perna, Ana Mendieta, Lygia Clark, entre varios otros, y críticos e historiadores como Aracy Amaral, Mirko Lauer, Alberto Sierra Maya, Rita Eder, Alfonso Castrillón, María Elena Ramos, Néstor García Canclini, Nelly Richard, entre otros. En el informe sobre el "arte conceptual en el Perú" que realiza Castrillón comenta la instalación *Autorretrato…* (1972). Véase Alfonso Castrillón, "Reflexiones sobre el arte conceptual en el Perú y sus proyecciones", *Re-vista* 7, vol. 2 (Medellín, 1981): 41–44. Reeditado en: *Letras* 88–89, año 48 (Lima, 1985): 21–29; y en otras publicaciones.


93.5 cms.
P. TORAXICO
25.4 cms.
CIRC. BRAZO
71.5
CIRC. CINTURA

transformar la realidad impugnando la autoimagen complaciente y los estereotipos socialmente naturalizados que envuelven el concepto de 'mujer', demandando nuevos marcos interpretativos a ciertas disciplinas como la antropología y las sociología que se han caracterizado por la "primacía de los observadores masculinos" y por una "estructura netamente patriarcal".[14] Para Cathelat resultaba urgente recusar "los conceptos adquiridos sobre aquello que creemos y decimos que es, puede o 'debe' ser la mujer".[15] La voluntad del proyecto de ubicar al sujeto-mujer como agente central de cambio social era explícita, considerando su situación no como un fenómeno aislado sino imbricado con las desequilibradas estructuras económicas, sociales y culturales del país.

En este marco Juan Acha presenta nuevamente una serie de conferencias asociadas al proyecto.[16] Además de la presencia de Acha y Mahia Biblos, así como de otras figuras del mundo cultural, la inauguración en la galería del Banco Continental en Lima contó con la presencia del presidente Fernando Belaúnde —recientemente electo en 1980— y su esposa Violeta Correa, quien era amiga cercana de Cathelat. Aquella visita genera por breves instantes una gran atención mediática alrededor de la instalación y los resultados de la encuesta, lo cual es importante si se considera que el proyecto buscaba desde un inicio tomar posición crítica frente al papel que había jugado el Estado en torno a esta situación. Lo cual le permite incluso a Cathelat formular demandas críticas al entrante gobierno de Belaúnde: "[E]n el contexto de las condiciones tradicionales, jurídicas y sociales existentes en el periodo 1980–1981, el Perú aparece aún dentro del marco continental como un baluarte patriarcal y tradicionalista en el trato que da a la mujer en todos y cada uno de los patrones yuxtapuestos que conviven en el desigual desarrollo de su geografía y herencia histórica".[17]

En varios aspectos, los resultados que muestra *Perfil de la Mujer Peruana* son asuntos no resueltos en la actualidad, como por ejemplo las demandas de la despenalización y legalización del aborto que en ese momento ya gozaba de una importante mayoría.[18] La obra procuraba llegar a un conjunto amplio de la sociedad, pero además influir en el pequeño círculo de políticos e intelectuales que participan en la toma de decisiones de la agenda pública nacional, para quienes las demandas de reconocimiento e igualdad de género habían sido siempre un tema secundario.

Aunque para varios sectores de la prensa resultaba insólito que un proyecto que tomaba la forma de un análisis sociológico y antropológico fuera presentado como 'arte conceptual', la acogida mediática que alcanzó *Perfil de la Mujer Peruana* en esos meses fue sorprendente. Aquella aparente inadecuación es señalada incluso por el teórico Mirko Lauer en una de las conversaciones sobre la exposición: "Yo me pregunto si en vez de *Muestra de Arte Conceptual* se hubiera dicho que es la exposición de unos paneles sociológicos sobre la mujer en el Perú, quiénes estaríamos discutiendo aquí. ¿Cuánta gente que vino habría dejado de venir y cuánta gente que no vino quizás hubiera venido?".[19] Su comentario permite plantear la pregunta sobre por qué esta obra, realizada en un momento donde el activismo feminista empezaba a cobrar un importante protagonismo local, no termina de establecer diálogos efectivos con aquellos sectores más académicos y militantes, quizá poco acostumbrados a pensar como la producción artística podría proveer un espacio de debate social que exceda a las preocupaciones meramente estéticas.[20] Pero más allá de esos espacios diferenciados de producción discursiva,

14. Marie-France Cathelat, "Perfil de la Mujer Peruana 1980–1981", en *Perfil de la Mujer Peruana* (Lima: Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú, 1981), 17–24.
15. Marie-France Cathelat, "La mujer peruana", *El Comercio* (Lima), 19 de diciembre de 1981, A-2.
16. Las presentaciones se realizan entre mayo y junio de 1981, primero con un conversatorio entre Juan Acha, Mirko Lauer, Carlos Rodríguez Saavedra y Luis A. Meza como moderador, y luego a través de una serie de conferencias de Acha en el auditorio de la Alianza Francesa de Miraflores: el día 5 de junio "La estructura artística"; el 8 de junio "El arte de las acciones corporales, performances"; el 9 de junio "El video"; y el 10 de junio "La distribución artística", esta última con la presencia de Marie-France Cathelat y Teresa Burga.
17. Cathelat, "Perfil de la Mujer Peruana 1980–1981," 17.
18. Ver "68% de Mujeres de Clase Media Apoya Legalizar Aborto", *La Prensa* (Lima), 21 de junio de 1981.
19. "Arte conceptual y la propuesta Perfil de la Mujer Peruana", debate realizado el 18 de junio de 1981, reproducido en *Teresa Burga. Informes. Esquemas. Intervalos. 17.9.10*, 161.
20. Sobre la formación de grupos feminista a inicios de los años 80, ver entre otros Virginia Vargas, *Cómo cambiar el mundo sin perdernos: el movimiento de mujeres en Perú y América Latina* (Lima: Ediciones Flora Tristán, 1992); Gaby Cevasco, ed., *25 años de feminismo en el Perú: Historia, confluencias y perspectivas* (Lima: Ediciones Flora Tristán y Heinrich Böll Stiftung, 2004); Virginia Vargas, *Feminismos en América Latina. Su aporte a la política y a la democracia* (Lima: Programa Democracia y Transformación Global, 2008).

riences. Then a book compiled in detail the data and conclusions from the research, and texts by the specialists who collaborated, as well as writings by the authors and discussions associated with the project. *Perfil de la Mujer Peruana*, conceived at the same time as the return of democracy and the beginning of armed conflict between the Shining Path Maoist guerrillas and the Peruvian army, was an attempt to transform reality by refuting the complacent self-image and the socially naturalized stereotypes wrapped up in the concept of "woman," demanding new interpretive frameworks for certain disciplines like anthropology and sociology that had been characterized by the "primacy of male observers" and by a "clearly patriarchal structure."[14] For Cathelat it was urgent to reject "the acquired concepts about what we think and say is, can, or 'must' be a woman."[15] The intention of the project to place the woman-subject as a central agent of social change was explicit, considering her situation not as an isolated phenomenon but as overlapping with the unbalanced economic, social, and cultural structures of the country.

Within this framework, Acha gave a further series of lectures associated with the project.[16] In addition to Acha and Mahia Biblos, as well as other figures in the cultural world, the opening at the gallery of Banco Continental in Lima was attended by President Fernando Belaúnde—recently elected in 1980—and his wife, Violeta Correa, who was a close friend of Cathelat. Their visit generated, for a few moments, great media attention for the installation and the results of the survey, which is significant when one considers that the project sought from the start to take a critical position about the role the state had played in this situation. This even allowed Cathelat to formulate critical demands to Belaúnde's new government: "In the context of the traditional, legal, and social conditions existing in the period 1980–81, Peru appears even within the continental framework as a patriarchal and traditionalist bastion in its treatment of women in each and every one of the juxtaposed patterns that coexist in the unequal development of its geography and historical inheritance."[17]

In several aspects, the results shown by *Perfil de la Mujer Peruana* remain unresolved matters, for example the demands for the decriminalization and legalization of abortion, which at that time was already favored by a significant majority.[18] The work tried to reach a broad range of society, but also to influence the small circle of politicians and intellectuals who participated in making decisions for the national public agenda, for whom the demands for recognition and gender equality had always been a secondary issue.

Although to various sectors of the press it was unusual for a project that took the form of a sociological and anthropological analysis to be presented as "conceptual art," the media reception attained by *Perfil de la Mujer Peruana* in those months was surprising. That apparent incongruity was noted even by the theorist Mirko Lauer in one of the conversations about the exhibition: "I wonder if instead of *Conceptual Art Show* they had said it is an exhibition of some sociological panels about women in Peru, who among us would be having this discussion? Which people who came would have not come and which people who didn't come would have come perhaps?"[19] His commentary allows us to pose the question as to why this work, realized at a moment when feminist activism was beginning to take on local importance, could not establish effective dialogues with the more academic and militant sectors, which perhaps were unused to

14. Marie-France Cathelat, "Perfil de la Mujer Peruana 1980–1981," in *Perfil de la Mujer Peruana* (Lima: Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú, 1981), 17–24.
15. Marie-France Cathelat, "La mujer peruana," *El Comercio* (Lima), December 19, 1981, A-2.
16. The presentations took place in May and June of 1981, first at a round table with Juan Acha, Mirko Lauer, and Carlos Rodríguez Saavedra, with Luis A. Meza as moderator, and then at a series of lectures by Acha in the auditorium of the Alliance Française in Miraflores: on June 5, "La estructura artística"; on June 8, "El arte de las acciones corporales, performances"; on June 9, "El video"; and on June 10, "La distribución artística," the last attended by Marie-France Cathelat and Teresa Burga.
17. Cathelat, "Perfil de la Mujer Peruana 1980–1981," 17.
18. See "68% de Mujeres de Clase Media Apoya Legalizar Aborto," *La Prensa* (Lima), June 21, 1981.
19. Mirko Lauer quoted in "Arte conceptual y la propuesta Perfil de la Mujer Peruana," discussion of June 18, 1981, transcribed in *Teresa Burga: Informes. Esquemas. Intervalos. 17.9.10*, 161.

lo que Lauer intentó remarcar era la importancia del experimento de Burga y Cathelat en tanto ponía en suspenso la categoría "arte" y deshacía las tradicionales jerarquías entre las disciplinas.

Lauer se arriesga incluso a parafrasear lo que, en su opinión, parecen querer decir las creadoras: "Nosotras podemos hablar en términos artísticos sobre la mujer y decir cosas más importantes, más interesantes y más relevantes de las que probablemente 120 años de lienzos en este país han presentado. Nosotras estamos en condiciones de superar esa visión artística de la mujer en el Perú e ir más allá de lo que la vista da, ir más allá del ojo, y hacer una especie de corte transversal de esta realidad y, gracias al recurso de liberar al arte de la pura visualidad, del recurso básicamente primitivo de presentar la imagen pintada, crear un conocimiento de tipo nuevo".[21] Esa posibilidad de pensar un arte más amplio y vivo, decidido a morder problemas reales a través de metodologías experimentales, era, en la mirada de Lauer, el aporte más significativo de *Perfil de la Mujer Peruana*. En tono distinto enuncia el crítico Luis Lama, quien comenta de forma más pesimista e irónica: "Pocas veces Lima ha tenido la oportunidad de enfrentarse a la disección de nuestra pequeña burguesía, su realidad, sus ansias y frustraciones, a partir de la ciencia y de un arte que reniega de sus orígenes burgueses… hasta que el paso del tiempo anule lo contestatario del concepto y termine siendo asimilado, como hasta ahora ha ocurrido con todas las tendencias que se han querido innovadoras".[22]

Curiosamente Lama equivoca su predicción, ya que la obra antes que ser asimilada dócilmente por el sistema del arte local termina en un significativo olvido, y varias de las piezas (grandes instalaciones, objetos, paneles, *slides*) perecen inutilizadas en la residencia de una de las expositoras, hasta que luego de muchos años terminan siendo desechadas. Probablemente aquel abandono y pérdida esté vinculado no solo a la dimensión híbrida del propio proyecto, sino a la impertinencia de colocar una discusión que desafiaba abiertamente la hegemonía masculina en una escena cultural excesivamente conservadora, y en donde los modos más progresistas de entender la crítica política pasaban aún a través de repertorios marxistas clásicos donde la opresión tenía siempre un origen de clase, y no necesariamente de género. Es también revelador que en más de treinta años no haya habido en Perú una investigación enfocada en recuperar y discutir específicamente su legado. En un momento donde los sectores políticos conservadores y la Iglesia Católica viene atacando violentamente los derechos sexuales y reproductivos des las mujeres en el Perú, resulta urgente actualizar las demandas de emancipación y total soberanía sobre el cuerpo que fueron invocados tempranamente en el experimento *Perfil de la Mujer Peruana*.

Miguel A. López es escritor, artista e investigador. Sus textos han sido publicados en revistas como *Afterall*, *ramona*, *Manifesta Journal*, *E-flux Journal*, *Art in America*, y *ArtNexus*. Es co-autor de *Post-Ilusiones. Nuevas visiones. Arte crítico en Lima* (1980–2006) (2006), y *Teresa Burga. Informes. Esquemas. Intervalos. 17.9.10* (2011). Es editor de *Giuseppe Campuzano. Saturday Night Thriller y otros escritos, 1998–2013* (2013), y *Un Cuerpo Ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo, 1982–1994* (MALI, 2014). Entre sus recientes proyectos curatoriales *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*, proyecto de la Red Conceptualismos del Sur, Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012–13. Es co-fundador del espacio de arte independiente Bisagra en Lima, Perú.

21. "Arte conceptual…", 161.
22. Luis E. Lama, "Sobre artes y mujeres", *Caretas* (Lima, 1981): 75 (sin más datos disponibles).

thinking how artistic production could provide a space for social debate that exceeded merely aesthetic concerns.[20] But beyond those spaces differentiated by their areas of discourse, what Lauer tried to point out was the importance of Burga and Cathelat's experiment in that it suspended the category "art" and took apart the traditional hierarchies between the disciplines.

Lauer even dared to paraphrase what, in his opinion, the creators of the exhibition seemed to intend: "We can speak in artistic terms about women and say things more important, more interesting, and more relevant than what probably 120 years of painting in this country have presented. We are in a condition to surpass that artistic vision of women in Peru and to go beyond what sight offers, beyond the eye, to make a sort of cross section of this reality and, thanks to the recourse of liberating art from the purely visual, from the basically primitive option of presenting the painted image, to create a new type of knowledge."[21] That possibility for imagining a broader, more lively art, determined to grapple with real problems through experimental methodologies, was, in Lauer's view, the most significant contribution of *Perfil de la Mujer Peruana*. In a different tone, more pessimistic and ironic, the critic Luis Lama stated: "Rarely has Lima had the opportunity to be confronted with the dissection of our petite bourgeoisie, its reality, its yearnings and frustrations, from the perspective of science and from an art that renounces its bourgeois origins . . . until the passage of time cancels out the rebellious nature of the concept and ends up being assimilated, as has happened by now with every tendency thought to be innovative."[22]

Curiously, Lama got his prediction confused, since the work—before being meekly assimilated by the local art system—languished in oblivion, and various pieces (large installation elements, objects, panels, slides) lay neglected and unused in the home of one of the exhibitors, until after many years they were discarded. Probably that abandonment and loss is linked not only to the hybrid dimension of the project itself, but to the impertinence of placing a discussion that openly challenged male hegemony in an excessively conservative cultural scene, in which the most progressive ways of understanding the political critique still passed through classic Marxist repertoires in which oppression always had a class origin, and not necessarily an origin in gender. It is also revealing that in more than thirty years there has not been any research in Peru focused specifically on recuperating and discussing the work's legacy. At a time when the conservative political sectors and the Catholic Church are violently attacking the sexual and reproductive rights of women in Peru, it is urgent to bring up to date the demands for emancipation and total sovereignty over their own bodies, invoked early on in the experimental *Perfil de la Mujer Peruana*.

20. On the formation of feminist groups in the early 1980s, see, among others, Virginia Vargas, *Cómo cambiar el mundo sin perdernos: El movimiento de mujeres en Perú y América Latina* (Lima: Ediciones Flora Tristán, 1992); Gaby Cevasco, ed., *25 años de feminismo en el Perú: Historia, confluencias y perspectivas* (Lima: Ediciones Flora Tristán y Heinrich Böll Stiftung, 2004); and Virginia Vargas, *Feminismos en América Latina: Su aporte a la política y a la democracia* (Lima: Programa Democracia y Transformación Global, 2008).

21. Lauer quoted in "Arte conceptual . . ." discussion, 161.

22. Luis E. Lama, "Sobre artes y mujeres," *Caretas* (Lima, 1981): 75.

Miguel A. López is a writer, artist, and researcher. He has published his writing in periodicals such as *Afterall*, *ramona*, *Manifesta Journal*, *E-flux Journal*, *Art in America*, and *ArtNexus*. He is co-author of *Post-Ilusione: Nuevas visions; Arte crítico en Lima, 1980–2006* (Fundación Wiese, 2006); and *Teresa Burga: Informes. Esquemas. Intervalo. 17.9.10* (ICPNA, 2011). He is editor of *Giuseppe Campuzano: Saturday Night Thriller y otros escritos, 1998-2013* (Estruendomudo, 2013), and *A Wondering Body: Sergio Zevallos in the Grupo Chaclacayo, 1982–1994* (MALI, 2014). His most recent curatorial projects include *Losing the Human Form: A Seismic Image of Latin America in the 1980s*, curated with Red Conceptualismos del Sur, Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012–13. He is cofounder of the independent art space Bisagra in Lima, Peru.