

Conceptualismo latinoamericano y la relectura de la obra de Teresa Burga

Latin American conceptualism and the rereading of the work of Teresa Burga

Micaela Ruiz Pataro

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

micaela.ruiz@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-1631-9097

Resumen

El presente trabajo centra su atención en la relación entre dos procesos: el primero es la creación y el desarrollo de la categoría *conceptualismo latinoamericano*, y el segundo es el trabajo de la artista Teresa Burga, específicamente su obra conceptual, y la fortuna crítica que dicha producción ha experimentado en el tiempo. Con ello se espera mostrar de qué manera el trabajo de críticos e investigadores del arte puede llegar a influir en el destino de los artistas. Por medio de un análisis cronológico y comparativo de los dos procesos mencionados, se confirmará la estrecha relación entre el alcance que experimenta la obra artística y el trabajo que los especialistas desarrollan. La investigación, circunscrita de momento a una categoría, espera demostrar en el futuro que, al igual que en el caso del conceptualismo latinoamericano, existen numerosas categorías adicionales que han sido determinantes en la difusión del trabajo artístico de Teresa Burga.

Palabras clave: arte contemporáneo, conceptualismo latinoamericano, tendencias curatoriales, Teresa Burga

Abstract

This work focuses its attention on the relationship between two processes: the first is the creation and development of the *Latin American conceptualism* category, and the second is the work of the artist Teresa Burga, specifically her conceptual work, and the critical fortune that said production has experienced in time. The purpose of this is to show how the work of art critics and researchers can influence the destiny of artists. By means of a chronological and comparative analysis of the two mentioned processes, the close relationship between the scope that the artistic work experiences, and the work that the specialists develop will be confirmed. The research, limited for the moment to one category, hopes to show in the future that, as in the case of Latin American conceptualism, there are numerous additional categories that have been decisive in the dissemination of Teresa Burga's artistic work.

Keywords: Contemporary art, Curatorial trends, Latin American conceptualism, Teresa Burga

Fecha de envío: 17/7/2021 **Fecha de aceptación:** 21/10/2021

Latinoamérica es una obra conceptual
Luis Camnitzer

Introducción

En el presente trabajo nos centraremos en la relación entre dos procesos: el primero es la creación y desarrollo de la categoría *conceptualismo latinoamericano* y el segundo es el trabajo de la artista Teresa Burga, específicamente su obra conceptual, y la fortuna crítica que dicha producción ha experimentado en el tiempo. De este modo, buscamos evidenciar cómo las tendencias curatoriales a nivel latinoamericano son determinantes en el interés que las obras artísticas suscitan y, finalmente, en el destino profesional de los artistas que las crean. Para lograr nuestro objetivo, realizaremos un análisis cronológico que inicia cuando el crítico peruano radicado en México Juan Acha reflexiona y escribe sobre lo que luego nombraría como *no-objetualismo* —el cual, para efectos de nuestro análisis, será considerado como un antecedente— hasta la actualidad.

Teresa Burga fue una artista peruana que nació en Iquitos en 1935 y que desde muy temprana edad se trasladó a Lima con su familia. Estudió dos años Arquitectura en la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI), pero luego ingresó a la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), de donde se graduó en 1965. Ella fue miembro de la agrupación Arte Nuevo, activa entre 1966 y 1967, desde donde proponía un arte vanguardista de características pop. En 1968 obtuvo una beca Fulbright para cursar una maestría en Bellas Artes en el School of the Art Institute of Chicago (SAIC), que finalizó 1970. Luego de ello, volvió a Lima, pero no logró insertarse completamente en el circuito de arte local. Realizó tres muestras entre 1972 y 1981. Luego de la última, se retiró de la escena artística por más de dos décadas. A la par, desde su regreso a Lima, realizó trabajos de contaduría, traducción y análisis. Finalmente, ingresó en 1975 a laborar en Aduanas (Servicio de Administración Tributaria Nacional), donde se mantuvo por 30 años.

Por un lado, el no-objetualismo es la categoría bajo la que Acha agrupa expresiones artísticas de su momento que, si bien se acercan mucho a lo que ocurre en los centros artísticos hegemónicos anglosajones, mantienen con ellos también

diferencias significativas. Es interesante señalar las coincidencias históricas entre la discusión especializada alrededor del no-objetualismo y el interés general en el trabajo de Burga. Ambos fueron reactivados en el Perú con el mismo evento, la exposición de López y Tarazona titulada *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965 - 1975)* en 2007. Hasta esa fecha, Burga se había alejado de la escena artística y, como se dijo antes, mantenía un empleo en la oficina de Aduanas.

Coincidentemente, durante el lapso en el que el no-objetualismo pierde fuerza, la historia del arte peruano no realizaba revisiones profundas de las décadas 1960 a 1980. El trabajo de investigación y publicación recién empezaba y podemos incluso afirmar que hasta la fecha hay mucho material por analizar e incluir en la narrativa de nuestra historia del arte. Sin embargo, sí existieron esfuerzos por realizar los primeros recuentos de forma bastante abarcadora y general. No hay que olvidar que en estos momentos la información era poca y los trabajos de investigación, aún casi nulos. Entre las personas que abordaron este lapso de tiempo, se encuentran Alfonso Castrillón y Gustavo Buntinx. A la par, Teresa Burga continuó su trabajo en aduanas. Su última exposición, realizada en coautoría con la psicóloga Marie-France Cathelat, fue *Perfil de la mujer peruana*, inaugurada en el marco del “I Coloquio de arte no-objetual y arte urbano” realizado en Bogotá en 1981, y luego en la sala de exposiciones de Banco Continental en Lima ese mismo año.

Por otro lado, la investigación y trabajo de López y Tarazona se enmarca en una tendencia o interés curatorial y colectivo de escala latinoamericana en particular, y mundial de forma general, de reevaluar los movimientos de las décadas de 1960 a 1980. Gracias a esto, se puso en duda muchas de las concepciones previas y, en el caso específico del arte conceptual, podemos indicar como un hito histórico la exposición *Global conceptualisms: Points of origins*, llevada a cabo en el Queens Museum en 1999.

En el presente trabajo, entonces, se buscará profundizar en los vínculos que existen entre la recepción de obra de Teresa Burga, y los intereses de curadores latinoamericanos y las tendencias de investigación que se dan en el lapso de tiempo señalado anteriormente.

Desarrollo

Vínculo entre los inicios de Burga y el no-objetualismo de Juan Acha

Como Buntinx (2018) narra, Juan Acha dio señales de interés en la

desmaterialización de la obra de arte y en el trabajo conceptual en la década de 1960. Un hito importante en este proceso es la exposición titulada *Papel y más papel*, para la que convocó a 14 artistas. Esta experiencia “no reconocía autorías individuales e incluso borraba la identificación habitual de los participantes como ‘artistas’: ellos fueron en cambio presentados como ‘manipuladores’” (pp. 117-118). Buntinx añade que “nadie en Lima, por cierto, daría señales públicas de comprender la alusión implícita al arte conceptual y a Joseph Kosuth” (p. 119).

A la par, Teresa Burga inició un proceso artístico similar. Sus primeros trabajos, como parte de sus estudios en la Escuela de Arte de la PUCP, fueron figurativos y con características expresionistas, pero rápidamente inició su viraje a un lenguaje pop, que finalmente desarrolla desde 1966 en el grupo Arte Nuevo. Esta agrupación puede ser entendida como una reacción a las tendencias artísticas imperantes en la Lima de la época y como la forma en que los artistas jóvenes siguieron las prédicas de Acha, quien a su vez apadrinó y defendió al grupo durante sus aproximadamente dos años de existencia.

Teresa Burga empezó a delegar la mano de obra de sus trabajos y a cuestionar las nociones de autoría en el arte. En un primer momento, confeccionó dibujos para luego pedir a sus amigos o familia que los pintaran; finalmente, ella daba los últimos toques y firmaba las obras. Posteriormente, realizó instrucciones y planos que eran entregados a proveedores para que llevaran a cabo las piezas. No está de más decir que esta práctica fue cuestionada y rechazada por la Escuela de Arte de la PUCP —caracterizada por una enseñanza de “enfoque espiritual del expresionismo en la pintura, con una paleta de Cezariana” (Villacorta, 2018, p. 12), que perduró desde que el artista vienés expatriado, Adolfo Winternitz, la fundó en 1939—, así como por el circuito artístico limeño.

Los cuestionamientos y el rechazo a las prácticas artísticas de Burga se extendieron también entre los críticos limeños. Ella recibió comentarios negativos por su trabajo en Arte Nuevo. La artista narra, en una entrevista realizada en 2015, que mientras el trabajo de sus compañeros era aplaudido por los críticos, estos mismos decían que Burga “no hacía nada con las manos”. Situación similar experimentó en Buenos Aires en 1967 cuando se realizó una exposición de Arte Nuevo en la galería Lirolay (Malba, 2015, 13 min 31 s).

En 1968 Burga obtiene una beca Fulbright y parte a Estados Unidos para estudiar en el SAIC, no sin antes terminar la que sería su primera obra realizada completamente por terceros bajo sus instrucciones: *Prismas* (1968). Dicha serie continúa problematizando las nociones de autoría y la importancia de la “mano

del artista”, el azar como método y la obra abierta, esta última como fue formulada por el escritor Umberto Eco, en clara contraposición al arte tradicional que se realizaba en Lima.

Durante la estadía de Burga en el extranjero, que duró hasta 1971, se dio el golpe militar de Juan Velasco Alvarado. En dicho contexto, Juan Acha fue dos veces encarcelado. Luego de la segunda ocasión, el crítico decide migrar. Es así que primero pasa una temporada en Estados Unidos y luego se asienta definitivamente en Ciudad de México. Durante todo este tiempo, Burga mantuvo comunicación por correo con Acha y con su esposa, la artista Mahia Biblos.

Es en México donde Acha “rearticuló críticamente los postulados del experimentalismo anterior para intervenir de forma decisiva en la conceptualización compleja de lo que pronto pasaría a llamarse los no-objetualismos” (Buntinx, 2018, p. 130). De este modo, el crítico peruano acuña la categoría con la que se vinculará al trabajo artístico de Teresa Burga hasta nuestros días. Para muchos autores, además, dicho término está íntimamente asociado a la categoría de conceptualismo latinoamericano, que sería creada luego de aproximadamente tres décadas.

El concepto de no-objetualismo es definido por el crítico de arte Juan Acha a mediados de los años 70 para referirse a ciertas propuestas artísticas desarrolladas en Latinoamérica. En este momento, entra en discusión con Mirko Lauer, Alfonso Castrillón, Marta Traba, Néstor García Canclini y Rita Eder, entre otros teóricos del arte. El concepto no llega a acuñarse en una definición cerrada. Es, más bien, flexible dentro de ciertos parámetros y desde las experiencias artísticas que cada autor utilizó para referirse a ella.

El no-objetualismo es planteado como una reacción a la dinámica capitalista de mercantilizar las obras de arte y, mediante ese proceso, dictaminar qué es arte y qué no. Para ello, desplaza el foco de atención desde el objeto artístico al proceso estético que lo genera. Problematiza ciertas prácticas artísticas que priorizan el trabajo estético antes que el objeto artístico resultante, de modo que la “obra de arte” deja de ser el fin último del artista. Se abren así los límites de lo que se considera artístico, se admiten nuevas formulaciones y se cuestiona el “arte puro” o “arte culto”.

En síntesis, el arte deja de ser un fin en sí mismo y se instaura como un medio, sea de las preocupaciones políticas como de las contraculturales. Es cuando brotan los no-objetualismos con sus anti-cosas, cuyo camino fue

paradójicamente abierto por un objeto: el ready made duchampsiano (Acha, 1981, p. 79).

No se trata, pues, de un estilo o estética homogénea. Es una toma de partido dentro de la cadena de producción, distribución y consumo, que la evidencia y la critica desde el interior de la misma. De este modo, el no-objetualismo puede ser un *readymade*, una *performance*, un video o una expresión de arte popular como un carnaval campesino o artesanías (López, 2019, p. 106).

Dentro de las características más resaltantes, junto con el desplazamiento del fin artístico de la obra al proceso, podemos señalar el interés por lo precedero o efímero. Dentro de esta corriente se instauran expresiones como el arte corporal, los *happenings* y las ambientaciones. Otra característica identificada por Acha tiene que ver con la representación de la realidad. El arte no-objetualista se aleja del figurativo como objetivo final. Puede valerse de él, pero como medio para expresar una representación de la realidad de corte conceptual.

Asimismo, podemos identificar como carácter no-objetualista el interés en las mediaciones que devienen en objeto artístico, y el acto de evidenciarlos en muchos casos. De este modo, el objeto final es uno de los muchos posibles resultados al que se ha llegado por la interacción con diferentes agentes del medio artístico.

El gesto más poderoso del no-objetualismo es, en ese sentido, el de reconducir el objeto a un plano de potencia a partir del cual se activa un conjunto de mediaciones que posibilitan su emergencia. Pero la realidad es una colección de mediaciones no abstractas, sino localizadas en una serie de aparatos que configuran técnicamente su aparecer: desde el soporte material en el que se inscribe la producción (no el producto) hasta la trama institucional que posibilita su circulación y consumo en galerías y museos (Vera, 2017, p. 41).

El hito culminante del programa no-objetualista fue el “I Coloquio de arte no objetual y arte urbano”, realizado, como ya se indicó, en Medellín en 1981. Acudieron al evento, además de Acha, personalidades como los ya mencionados Lauer, Castrillón y García Canclini, y varios más, como Álvaro Barrios, Rita Eder, Aracy Amaral y Jorge Glusberg, entre otros. Luego de esta fecha, la discusión alrededor del no-objetualismo se apagó. Coincidentemente, *Perfil de la mujer peruana*, la instalación que Teresa Burga presentó en dicho coloquio, fue su última exposición individual hasta su encuentro con los curadores López y Tarazona.

Entre las más de dos décadas entre 1981, en que se expuso *Perfil de la mujer peruana*, y 2007, en que los curadores Miguel A. López y Emilio Tarazona inauguran la muestra *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones/happening/arte conceptual (1965-1975)*, Burga solamente participó en dos proyectos expositivos colectivos: la exposición de 1984 titulada *Las vanguardias de los años 60*, curada por Gustavo Buntinx, y *Lima inhabitada*, que fue inaugurada en 2005 y estuvo curada por Manuel Munive.

Es importante señalar el trabajo de Alfonso Castrillón, quien incluye a Teresa Burga en su libro *¿El ojo de la navaja o el filo de la tormenta?*, de 2001. Asimismo, los autores del libro *Franquicias imaginarias* (2002), Max Hernández y Jorge Villacorta, reconocen a la artista al tratar las vanguardias:

Los más destacados artistas que exploraron la estética pop fueron Luis Arias Vera y Luis Zevallos Hetzel; pero también recorrerían esa vertiente estética artistas como Emilio Hernández, Teresa Burga —quienes también hicieron conceptual—, Gloria Gómez Sánchez, Carlos Dávila, Jaime Dávila, José Tang y José Carlos Ramos (p. 32).

El nacimiento del conceptualismo latinoamericano

El siguiente antecedente de la categoría conceptualismo latinoamericano es el *conceptualismo ideológico*, término acuñado por Simón Marchán Fiz en Madrid. Es en 1972 cuando el catedrático la propone para referirse a un tipo de práctica que reconocía en el trabajo de artistas españoles y argentinos, como el Centro de Arte y Comunicación (CAyC).

Dos décadas después, se desarrolló un intenso interés por entender la circulación del arte latinoamericano a nivel internacional. Se buscó revertir la mirada esencialista que catalogaba “lo latinoamericano” de una forma aglutinante y dejaba de lado las particularidades. Este esfuerzo devino en el rescate de las tendencias artísticas actualmente conocidas como *vanguardias latinoamericanas* de los años 60 y 70, dentro de las cuales se incluye el conceptualismo latinoamericano. Frutos de ello fueron una serie de exposiciones y publicaciones que buscaron cuestionar “la imagen de alteridad elaborada por los centros sobre la producción artística en Latinoamérica” (Varas, 2013, p. 151).

De forma paralela, la categoría *conceptualismo ideológico* se empieza a utilizar para referirse a algunos casos de conceptualismo de América Latina con una visión unificadora. Con el tiempo, dicho término y *conceptualismo latinoamericano* devienen sinónimos intercambiables. Es la curadora Mari Carmen Ramírez la primera que

toma la categoría de Marchán Fiz y la utiliza de manera programática en el catálogo *Blue print circuits: Conceptual art and politics in Latin America*, editado en 1993. Las ideas de Ramírez tendrán eco en los postulados de otros agentes culturales, como el artista y curador uruguayo Luis Camnitzer, quien en su libro *Didáctica de la liberación latinoamericana. Arte conceptualista latinoamericano* escribe: “como ha señalado Mari Carmen Ramírez, el conceptualismo latinoamericano incluye cualidades sensoriales normalmente prohibidas en el canon conceptualista de los centros culturales de América del Norte y Europa” (2009, p. 17).

Se observa, entonces, que la definición de las prácticas conceptuales realizadas desde Latinoamérica es creada en confrontación con la tradición de los centros hegemónicos anglosajones, en los cuales el arte conceptual está revestido de características como el uso de la tautología, la desmaterialización del objeto artístico, la utilización de textos y la crítica a la misma institución del arte. Si bien algunas de estas características existen en el conceptualismo latinoamericano, estas difieren en el motivo de su presencia, y en la forma y finalidad de su uso. Uno de los hitos importantes en la formación de la categoría *conceptualismo latinoamericano* es la exposición *Global conceptualism: Points of origin 1950s-1980s*, que se llevó a cabo en el Queens Museum of Art de Nueva York en 1999. Sobre sus efectos, Miguel A. López (2010) refiere lo siguiente:

Diez años después las reverberaciones de la exposición siguen repicando, e incluso hoy con mayor intensidad que antes. De distintas maneras, *Global conceptualism* actualizó algunos de los debates que habían interrogado las transformaciones de la subjetividad al interior de ciertos procesos de cambios sociales, y la manera en la cual estos proponen nuevas vías de fricción con los órdenes geográficos y temporales de una occidentalidad moderno/colonial (p. 3).

Son López y Tarazona quienes —en sintonía con la tendencia por reelaborar la historiografía de las vanguardias latinoamericanas entre las décadas de 1960 y 1980— buscaron a Teresa Burga e iniciaron una relación con ella, tanto amical como profesional. Esta relación devino en varias exposiciones nacionales e internacionales. La primera fue la ya mencionada *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965 - 1975)* en 2007.

Agustín Pérez Rubio (2015), director del Museo Malba de Buenos Aires y cocurador de la exposición *Teresa Burga. Estructuras de aire*, montada en 2015

en dicha institución, ofrece un recuento que ayuda a entender cómo las redes que tejen los investigadores y curadores pueden llegar a influir en el destino de los artistas, específicamente en el caso de Teresa Burga y su relación con el conceptualismo:

Gracias a la conexión con la historiadora argentina Ana Longoni, ambos curadores fueron invitados al *workshop* del proyecto llevado a cabo por el artista Antoni Mercader en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACEA): *Vivid Radical Memory*. Se trataba de una revisión del arte conceptual radical desde la perspectiva social y política del Este y del Sur, y posiblemente haya sido el puntapié inicial para la reciente, y cada vez mayor, visibilidad otorgada al trabajo de Burga.

Aquella investigación de López y Tarazona culminó en 2010 en Lima con la muestra que ambos realizaron a su regreso de un periodo de estudio en el exterior. *Teresa Burga. Informes. Esquemas. Intervalos. 179.10* tuvo lugar en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano de Lima y fue la muestra más importante de la artista hasta el momento (p. 10).

Vivid Radical Memory fue un proyecto de investigación llevado a cabo de 2006 a 2007, bajo la dirección de Antoni Mercader. En su página web, se lee que busca “iniciar una discusión sobre la especificidad de las prácticas conceptuales y el relato de experiencias realizadas bajo condiciones críticas” (*Vivid Radical Memory*, s. f.).

Este proyecto fue el punto de partida para la creación de otras plataformas en el futuro, como la Red Conceptualismos del Sur o exposiciones como *Subversive practices. Art under conditions of political repression: 60s-80s / South America / Europe*, celebrada en el WKV de Stuttgart (Varas, 2013, pp. 30-31).

Tanto López como Tarazona son miembros de la Red Conceptualismos del Sur, la cual se define como una “plataforma de investigación, discusión y toma de posición colectiva desde América Latina. Fundada en 2007” (Red Conceptualismos del Sur, s. f.). En el caso de la exposición *Subversive practices. Art under conditions of political repression: 60s-80s / South America / Europe*, Varas explica que, a diferencia de *Global conceptualism*, en esta ocasión se buscó entender las diferencias y de qué manera se gestaron las experiencias conceptuales en condiciones adversas, como gobiernos totalitarios, dictaduras militares o terrorismo. Teresa Burga participó en esta muestra, mas no en la anterior.

El conceptualismo latinoamericano

Fue entonces Mari Carmen Ramírez quien tomó el término *conceptualismo ideológico* y lo utilizó para todas las expresiones conceptuales en territorio latinoamericano o realizadas por latinoamericanos. Ella llevó a cabo acciones curatoriales donde hizo uso de la categoría, como en *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000). En el catálogo de esta exposición, utiliza el término *conceptualismo latinoamericano*, plantea su carácter precursor e identifica su primera etapa entre los años 1966 y 1974. En dicho texto define que “el trazo determinante del conceptualismo en nuestro continente es el análisis en su relación con el contexto sociopolítico —en otras palabras, su alcance ideológico—; esto último no implicó para los artistas en el abandonar sus investigaciones formales” (Ramírez, 2000, p. 378).

Sin embargo, desde este momento ya se demarcan características que determinan al conceptualismo latinoamericano hasta nuestros días. Entre ellos, podemos identificar que se señala lo siguiente:

el conceptualismo no puede ser visto como un estilo o movimiento. Muy por el contrario, debe ser encarado como una estrategia de antidiscursos, cuyas tácticas evasivas traen a colación tanto la fetichización del arte y sus sistemas de producción como su distribución en sociedades del capitalismo tardío. Como tal, el conceptualismo no se limita a un medio en particular, aunque pueda aparecer en una enorme variedad de “manifestaciones” (in)formales, (in)materiales, incluso, basadas en el objeto. Además, en cada caso, el énfasis en “lo artístico” cede preferencia por los procesos “estructurales” o “ideáticos” que se desplazan más allá de la consideración meramente perceptual y/o formal (Ramírez, 2000, p. 373).

Pero Ramírez no es la única en referirse a la categoría. Es importante señalar que son varios los estudiosos latinoamericanos que utilizan el término e investigan casos que anteriormente habían quedado en el olvido. Se puede mencionar a Miguel A. López y Emilio Tarazona en Perú, Fernando Davis y Ana Longoni en Argentina, Soledad Novoa en Chile y el ya mencionado Luis Camnitzer en Uruguay. Por otro lado, entre los artistas considerados como productores de conceptualismo se encuentran

Helio Oiticica, León Ferrari, Lygia Clark, Alberto Greco, Luis Camnitzer, Cildo Meireles, Oscar Bony, Artur Barrio, o experiencias colectivas como

Tucumán Arde (1968) y el Arte de los Medios (1966), [los cuales] se han convertido en coordenadas obligatorias de prácticamente todas las narraciones recientes que han intentado trazar los llamados hitos inaugurales del conceptualismo a nivel transcontinental (López, 2010, p. 4).

Existen también posiciones que se alejan de la caracterización de Ramírez, como la que sostiene Miguel A. López. Él nos hace notar que, como la definición de conceptualismo latinoamericano está construida en contraposición a la de *arte conceptual*, la dicotomía que se forma reduce el alcance del término. Más aún, el antagonismo entre los dos no es real, porque el arte conceptual realizado en los llamados centros hegemónicos no carece de ideología ni es despolitizado. Todo lo contrario, el arte altamente autorreflexivo realizado en Norteamérica y Europa goza de gran capacidad de subversión política. Las obras conceptuales, en gran parte, exponen y deconstruyen formas de pensamiento y relaciones de poder que, finalmente, pueden ser trasladadas a cualquier orden institucionalizado.

Ana Longoni, por su parte, hace uso de la categoría, pero le adscribe un significado diferente. Para ella, no se le puede tratar como un estilo *per se*, sino como “una estrategia de antidiscursos’ contra el fetichismo del arte autónomo y los sistemas de producción y circulación de la obra de arte en el capitalismo tardío” (2007b). Esta estrategia “designa el giro que a partir de los años 60 atraviesa el arte contemporáneo, y que puede entenderse como un diferido ‘efecto Duchamp’” (2007a). Es arte entendido como una operación mental en lugar de retiniana, como lo es el arte anterior; las obras conceptualistas “despliegan una condición necesariamente autorreflexiva del arte contemporáneo, que exhibe sus procedimientos de construcción, expone sus diálogos con la historia del arte, y reflexiona críticamente sobre sus mecanismos de producción, circulación y consumo” (2007a). Es entonces, para la autora, una “manera de pensar” y no una categoría cerrada.

Una voz importante en la discusión acerca de la categoría es la de Luis Camnitzer, tanto por su producción artística como teórica. Él fue uno de los tres curadores de la exposición *Global conceptualism: Point of origin 1950-1980*, señalada anteriormente como un hito inaugural en la revalorización del conceptualismo latinoamericano. Él es también autor del libro *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, en el cual sistematiza sus ideas sobre el arte conceptual de los centros artísticos hegemónicos y el conceptualismo latinoamericano. Para Camnitzer, el conceptualismo sobrepasa las definiciones

circunscritas a formas artísticas específicas y se acerca más a una postura artística novedosa y transformadora. Más aún,

Mientras que el arte conceptual es una marquita anecdótica dentro de la historia del arte universal, el conceptualismo como estrategia creó un quiebre en la apreciación de todo arte y en el comportamiento del artista no importa en qué geografía se encuentre (Davis, 2008, p. 29).

De forma general, podemos identificar algunos puntos en que coinciden varios especialistas cuando se han referido al significado de la categoría *conceptualismo latinoamericano*. La característica compartida más notoria es la relación entre conceptualismo e ideología. Si bien se ha superado la idea de que las obras conceptualistas son necesariamente una respuesta frente al contexto que se vivió en el momento y lugar en que fueron generadas, sí existe consenso en que muchas expresiones artísticas adscritas a dicha categoría gozan de una fuerte carga política. Son pues, en muchos casos, expresiones que reflexionan y problematizan acerca de los sistemas institucionales y las sociedades.

Asimismo, los investigadores coinciden en la imposibilidad de asociar el conceptualismo latinoamericano con un estilo en particular; más bien, los artistas que lo realizaban “querían poner en cuestión el estatuto de lo artístico, desbordándolo” (Longoni, 2007b). De este modo, continúa el mismo autor señalando que “se trata de uno de los más radicales experimentos artísticos que tiende a autodisolverse en el acto mismo de apropiarse de territorios hasta entonces ajenos al arte” (2007b), como la vida diaria. Por su parte, Camnitzer nos advierte que, por ejemplo, no en todos los casos latinoamericanos se practicó la desmaterialización y, en los ejemplos en los que sí se utilizó, no siempre se llevó a cabo del mismo modo (2009, p. 48).

El conceptualismo latinoamericano en la obra de Teresa Burga

Existen características que la vinculan al conceptualismo latinoamericano en sus piezas previas a su paso por el SAIC, como su posición en contra de las ideas hegemónicas en su entorno, que priorizaban el trabajo artesanal del artista. En esa misma línea, ella comenzó a delegar la manufactura de las piezas, que mandaba a hacer dando indicaciones abiertas que permitían un margen de decisión a quien las producía (introducía así la noción de obra abierta, término tomado de Umberto Eco) y el azar. A modo de ejemplo, se puede considerar cómo, en sus tiempos universitarios y en su etapa como parte de la agrupación Arte Nuevo, sus amigas pintaban sus dibujos sin que la artista les diera mayores indicaciones;

luego, Burga firmaba y exponía las obras como suyas (Malba, 2015, 10 min, 12 s). Sin embargo, la influencia de su paso por el SAIC es decisiva en su trabajo y ha sido mencionada por distintos especialistas, como Agustín Pérez Rubio, Miguel A. López, Emilio Tarazona y Dorotea Biczel, entre otros. Para Tarazona, por ejemplo, el trabajo de la artista luego de su paso por Chicago privilegia “signos, estructuras y sistemas semióticos que ponen en tela de juicio el lenguaje y la fabricación cotidiana de los hechos” (2010, p. 97). Cuando Teresa Burga ingresa al SAIC, entra en contacto con las nuevas tendencias que se desarrollaron en Estados Unidos. Es más, según relata en una entrevista realizada en el marco de la exposición *Estructuras del aire* (Malba, 2015), en su postulación a la beca Fulbright ella plantea reflexiones en torno a que la obra y el artista deben estar separados; de modo que la obra no tiene que ser producida por el autor: mientras la idea sea suya, la obra será de su autoría. Ya en el SAIC, ella es colocada en el grupo de los estudiantes conceptuales, aunque Burga en ese momento no sabía lo que significaba dicha categoría (Malba, 2015, 21 min, 30 s).

Asimismo, muchos investigadores han identificado en la obra de Burga rasgos adicionales que la vinculan al no-objetualismo y al posterior conceptualismo latinoamericano. Entre ellos, se encuentran los siguientes: el uso de diagramas basados en texto como cimiento de sus obra, el uso de tecnología y teorías de la comunicación para materializar datos abstractos, la visión de su práctica artística como un ejercicio de abstracción a través de diversos dispositivos técnicos de extracción y procesamiento de datos, el rechazo a la concepción de que la subjetividad artística se encuentra en la mano del autor y su gesto único, su interés por los límites de la autoría, la concepción de obra abierta, el espectador como partícipe en la generación de sentido al navegar las distintas posibilidades que se le ofrece, la creación de propuestas artísticas destinadas a no realizarse como la instalación titulada *Estructura del aire* o la escultura que acompaña la instalación *Perfil de la mujer peruana* (SAPSLATALLERA, 2014, 4 min, 11 s), entre otras. A modo de ejemplo, podemos citar a Emilio Tarazona, quien relaciona directamente el trabajo de la artista peruana con la categoría *conceptualismo latinoamericano* en el artículo *La contra-producción del presente. Algunas ideas sobre la obra-archivo de Teresa Burga*:

En medio de este rumbo (real, aunque incierto) han irrumpido de manera toral enfoques que apuntan a desentrañar los inicios del así llamado conceptualismo en el complejo entramado identitario de lo latinoamericano. [...]

Es allí en donde la obra de Teresa Burga (Iquitos, 1935) parece abrirse un camino que hasta hace pocos años habría resultado tan imperceptible como su propia obra lo ha sido para la escena entera del arte peruano en las últimas décadas (2010, p. 16).

Por su lado, Miguel A López (2011), en el artículo *Conceptualismos 'fallidos'. Extravíos estéticos y pulsaciones políticas en la obra de Teresa Burga*, desarrolla un análisis general desde una visión política del trabajo de Burga. Para ello, menciona que ella goza de independencia frente al circuito artístico y, a la vez, presenta una clara intención de posicionarse en tensión con los sistemas tradicionales de representación. Por otro lado, el autor encuentra un vínculo entre sus pinturas figurativas de 1965, sus pinturas asociadas al grupo Arte Nuevo en 1966, sus ambientaciones pop de fines de los años 60, obras como *Autorretrato. Estructura. Informe. 9.6.72.*, algunos dibujos de mediados de los años 70 y *Perfil de la mujer peruana*. En todos ellos, se deja entrever una pulsación irresuelta que cuestiona el papel de la mujer en la sociedad.

Sobre la importancia de las categorías para entender y visibilizar el trabajo de los artistas, Agustín Pérez Rubio (2015) nos recuerda que la estancia de Burga en el SAIC fue difícil, ya que sus peculiares propuestas no se ajustaban a las tendencias de dicho momento. Por un lado, el arte realizado por mujeres más visibles en ese periodo partía de postulados asociados a la revolución femenina y utilizaban frecuentemente el cuerpo sexuado. Para Pérez Rubio, el trabajo de Burga jugaba, en cambio, con el cuerpo del público y los avances tecnológicos. Otro punto importante es que el uso de la ciencia y tecnología estaban asociados a la práctica artística masculina.

Las relecturas del arte feminista de los 60 y 70 que privilegiaba el cuerpo de las mujeres como espacio fundamental de su liberación dejan fuera el trabajo de Teresa Burga aún hoy, y sus obras se quedan huérfanas de referentes históricos en el que inscribirse: ni el feminista propiamente de los años 60 ni el arte americano minimal o conceptual, dirigido en su mayoría por hombres y para el que las propuestas de la artista peruana eran anecdóticas y ajenas (p. 9).

Cabe mencionar que Pérez Rubio, como director del Museo Malba, donde se realiza la muestra que fue motivo del artículo mencionado, explica que la selección de las piezas de Burga para la exposición *Teresa Burga: Estructuras de aire* (2015)

se debe, entre otros motivos, a la presencia de CAyC en Buenos Aires en el momento que Burga desarrollaba sus propuestas más tecnológicas y conceptuales. Más aún, “Jorge Glusberg, crítico, curador, fundador y alma de CAyC durante 25 años, era una de las personas que entonces ya sabía de la obra de Burga y que supo de sus ‘propuestas’ en años posteriores” (Pérez Rubio, 2015, p. 11). Así, esta es otra muestra de cómo los intereses curatoriales determinan incluso qué obras de un artista son elegidas para una exposición.

La historiadora del arte Dorotea Biczel analiza las propuestas más experimentales de Burga en el artículo *Palabras generativas y cuerpos subyugados en las “propuestas” de Teresa Burga 1969–1971*. Biczel ensaya en este texto algunas categorías que puedan describir dichas piezas y concluye que la que se acomoda más es la de “arte conceptual”; sin embargo, esta última es generalizadora e inespecífica. Además, expresa que buscar una clasificación “tiene enormes repercusiones sobre los modos en que nosotros —como historiadores, curadores o espectadores— nos relacionamos con la obra” (p. 54). De este modo, cuestiona la posibilidad de clasificar estas obras en la actualidad mirando desde nuestro contexto hacia el momento en que fueron gestadas. La autora advierte, además, que las propuestas de Burga plantean “encuentros con estructuras aparentemente desmaterializadas —pero altamente experienciales— que predominan en el arte posminimalista y tecnológico” (p. 58). Las obras, pues, pierden su materialidad solo en relación con el cuerpo del espectador y lo hacen a través del uso de las tecnologías.

Finalmente, en la introducción del catálogo realizado en el marco de la muestra retrospectiva *Teresa Burga: Aleatory structures* (Villacorta, 2018) en el Migros Museum für Gegenwartskunst en Zúrich, Suiza, y posteriormente en el centro de arte moderno Kestner Gesellschaft en Hannover, Alemania, la curadora alemana Heike Munder reconoce un foco unificador a lo largo de la obra de Burga: es incitadora de una reexaminación crítica de las tradiciones sociales; por ejemplo, nuestras actitudes al consumir arte. Además, las creaciones de Burga pueden parecer divertidas, pero en realidad son reflexiones críticas sobre realidades sociales que demandan del espectador una toma de partido y que este defienda sus propios puntos de vista.

Conclusiones

El trabajo de Teresa Burga no se ha visto interrumpido desde que se inició en la década de 1950, pero su exposición, tanto en el circuito local como extranjero, sí. Tal como hemos podido apreciar a lo largo del presente texto, existe una correlación temporal entre el desarrollo de categorías y términos entre los especialistas en

arte latinoamericano y la suerte crítica de la obra de la artista peruana. Hemos visto cómo la presencia de Juan Acha fue determinante en el desarrollo de la agrupación Arte Nuevo y también en su final. Del mismo modo, durante el tiempo en que la noción de arte no-objetual, acuñada también por Acha, estuvo activa también lo estuvo la presencia de la obra de Burga. Al punto que ambas fueron temporalmente desactivadas en la misma época, luego del “I Coloquio de arte no objetual y arte urbano”. Del mismo modo, fue la investigación de Miguel A. López y Emilio Tarazona la que los llevó a interesarse en el trabajo de la artista y, finalmente, en realizar diversas exposiciones con ella. Pero ellos están también inmersos en una tendencia global que buscaba examinar y pensar las décadas de 1960 a 1980, como lo prueban el trabajo de personajes como Longoni, Camnitzer, Biczel, entre otros.

El conceptualismo latinoamericano, término engendrado, como hemos visto, por curadores como Mari Carmen Ramírez, y desarrollado por numerosos estudiosos, es abordado desde distintas partes del mundo. En el Perú particularmente fue trabajado por López y Tarazona, quienes investigaron las décadas antes mencionadas y, gracias a ello, entraron en contacto con Burga. No podemos entonces deslindar la tendencia curatorial de visitar las décadas de 1960 a 1980 y, particularmente, analizar entre las vanguardias latinoamericanas al conceptualismo latinoamericano, del resurgimiento de la presencia de Burga en la escena artística local y mundial. El conceptualismo latinoamericano es, en conclusión, parte importante en los motivos que dieron un nuevo rumbo a la obra de la artista Teresa Burga.

Contribución de la autora

Micaela Ruiz Pataro ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

Fuente de financiamiento

La investigación fue autofinanciada.

Conflictos de interés

No existen potenciales conflictos de interés con respecto a la publicación del artículo.

Trayectoria académica

Micaela Ruiz estudió Ciencias de la Comunicación con mención en Comunicación Audiovisual en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente desarrolla su tesis para la maestría de Arte con mención en Historia del Arte Peruano y Latinoamericano de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Referencias bibliográficas

- Acha, J. (1981). Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina. En V. Manrique (Ed.), *Memorias del primer coloquio latinoamericano sobre arte no objetual y arte urbano* (pp. 77- 88). Fondo Editorial Museo de Antioquia.
- Biczel, D. (2015). Palabras generativas y cuerpos subyugados en las “propuestas” de Teresa Burga 1969-1971. En A. Pérez Rubio y M. López (Eds.), *Teresa Burga. Estructuras de aire* (pp. 53- 67). Fundación Eduardo F. Costantini.
- Buntinx, G. (2018). Subdesarrollo y vanguardia. Juan Acha y la crítica de arte en el ocaso del Perú oligárquico (1958-1971). En *Coloquio internacional Juan Acha, en el centenario de su nacimiento. Práctica de la imaginación crítica 1916-2016*. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap).
- Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- Camnitzer, L. (2010). *Luis Camnitzer*. [Catálogo de exhibición]. Daros Museum, Zürich.
- Castrillón, A. (1981). Reflexiones sobre el arte conceptual en el Perú y sus proyecciones. En V. Manrique (Ed.), *Memorias del primer coloquio latinoamericano sobre arte no objetual y arte urbano* (pp. 137-145). Fondo Editorial Museo de Antioquia. https://issuu.com/jorgeloperag/docs/texto_coloquio_arte_no-objetual_pluralidad_y_escri
- Castrillón, A. (2001). *¿El ojo de la navaja o el filo de la tormenta?* Universidad Ricardo Palma.
- Davis, F. (2008a). El conceptualismo como categoría táctica. *Ramona*, 82, 30-40. <http://www.ramona.org.ar/node/21556>
- Davis, F. (2008b). Entrevista a Luis Camnitzer: “Global Conceptualism fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico”. *Ramona*, 86, 24-34. http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH5e10/f797a393.dir/r86_24nota.pdf
- Del Valle, A. (2007). La fiesta del no-objetualismo. En V. Manrique (Ed.), *Memorias del primer coloquio latinoamericano sobre arte no objetual y arte urbano* (pp. 33-71). Fondo Editorial Museo de Antioquia.

- Hernández, M. y Villacorta, J. (2002). *Franquicias imaginarias: las opiniones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Longoni, A. (mayo de 2007a). Conceptualismo. *Territorio teatral*. <http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/01.html>
- Longoni, A. (13 de mayo de 2007b). *Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)*. Arte Nuevo. Comentarios, notas, textos, artículos, entrevistas y colaboraciones sobre arte contemporáneo. <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/05/otros-inicios-delconceptualismo.html>
- López, M. y Tarazona, E. (2007). *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones/ happenings/ arte conceptual (1965-1975)*. Centro Cultural de España.
- López, M. y Tarazona, E. (2011). *Teresa Burga: informes, esquemas, intervalos 17.9.10*. Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- López, M. (2010). ¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?. *Afterall Journal*, 23.
- López, M. (2011). Conceptualismos ‘fallidos’. Extravíos estéticos y pulsaciones políticas en la obra de Teresa Burga. En M. López y E. Tarazona (Eds.), *Teresa Burga: informes, esquemas, intervalos 17.9.10*. Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Malba. (19 agosto de 2015). *Conversatorio con Teresa Burga. Algunos ejemplos de estructuras posibles*. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2qqJF7Exb40&t=44s>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Ramírez, M. C. y Speranza, G. (2000). *Heterotopías: medio siglo sin lugar, 1918-1968: Versiones del Sur: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 12/XII/00-27/II/01*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Pérez Rubio, A. y López, M. (2015). *Teresa Burga. Estructuras de aire*. Fundación Eduardo F. Costantini.
- Pérez Rubio, A. (2015). Teresa Burga: del olvido y el azar. En A. Pérez Rubio y M. López (Eds.), *Teresa Burga. Estructuras de aire*. Fundación Eduardo F. Costantini.
- Ramírez, M. C. (1993). Blueprint circuits: Conceptual art and politics in Latin America. En E. Ferrer, W. Rasmussen y F. Bercht (Eds.), *Latin American Artists of the Twentieth Century*, 156-167.
- Ramírez, M. C. (2001). Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina. En Museo Centro de Arte Reina Sofía, *Heterotopías, medio siglo sin-lugar 1918-1968*.

- SAPSLATALLERA. (31 de marzo de 2014). *Sala de Arte Público Siqueiros: Entrevista a Teresa Burga*. [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=dZEXzCjoW_o
- Tarazona, E. (2011). La contra-producción del presente. Algunas ideas sobre la obra-archivo de Teresa Burga. En M. López y E. Tarazona (Eds.), *Teresa Burga: informes, esquemas, intervalos 17.9.10*. Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Varas Alarcón, P. (2013). *Cartografía crítica del conceptualismo en América Latina (1960-1980)*. [Tesis doctoral en Historia, Teoría y Crítica de las Artes, Universidad de Barcelona]. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/399648>
- Villacorta, J. (2018). Visual arts and its discontents in Lima in Teresa Burga's time. En M. Heike (Ed.), *Teresa Burga. Aleatory structures*. Migros Museum.
- Vera, R. (2017). *Un lugar para ningún objeto: las Esculturas subterráneas de J. E. Eielson*. Meier Ramirez.
- Vivid Radical Memory. (S. f.). *Radical Conceptual Art revisited: A social and political perspective from the East and the South*. <http://www.vividradicalmemory.org/>

