

**PONTIFICA UNIVERSIDAD**

**CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Cuerpos de plástico: Gloria Gómez Sánchez y Teresa Burga  
Reproducción y resistencia en Arte Nuevo (1966-1968)

Tesis para obtener el grado académico de Maestro en Estudios  
Culturales que presenta:

*Marcelo Villanueva Legoas*

Asesor:

*Alejandro Mijail Mitrovic Pease*

Lima, 2024


## Informe de Similitud

Yo, Alejandro Mijail Mitrovic Pease, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada “Cuerpos de plástico: Gloria Gómez Sánchez y Teresa Burga. Reproducción y resistencia en Arte Nuevo (1966-1968)”, del autor Marcelo Villanueva Legoas, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 2%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 09/02/2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 14 de febrero del 2024

Apellidos y nombres del asesor: Mitrovic Pease, Alejandro Mijail	
DNI: 45953660	Firma: 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0002-9232-5472">https://orcid.org/0000-0002-9232-5472</a>	

## RESUMEN

El objetivo de este trabajo es reflexionar acerca de la producción de tres obras pop de mediados de los años 60 creadas por las artistas peruanas Gloria Gómez Sánchez y Teresa Burga. Las piezas que analizaremos en este texto fueron elaboradas durante su participación como miembros del grupo Arte Nuevo, vanguardia artística que fue posible gracias al proceso de industrialización y a la emergente cultura de masas que se estaba desplegando en el Perú de los 60. La propuesta de estas artistas fue de renovación, pues con sus innovaciones técnicas el campo artístico se amplió y abrió el camino a nuevas posibilidades en el mundo del arte. La implementación de nuevos recursos, como materiales industriales y elementos reciclados catalizaron el propósito de sacar a la luz la condición de la mujer peruana en el espacio urbano. *Muñecones*, *Corbata* y *Objetos* fueron las primeras obras que abordaron contenido de género, ya que hicieron énfasis en las representaciones de la corporalidad femenina. En este texto, plantearemos una ruta de análisis que considere todas las determinaciones de estas obras de arte, desde su contenido material hasta su sentido representacional. Para ello, nos serviremos de los criterios de la Teoría Social del Arte, en específico, de aquello que proponen Néstor García Canclini y Mirko Lauer para señalar las determinaciones que permitieron que estas tres obras existan socialmente.

**Palabras clave:** Artes visuales, vanguardia, industrialización, Perú, Gloria Gómez Sánchez y Teresa Burga.

## ABSTRACT

The objective of this work is to reflect on the production of three pop works from the mid-60s created by Peruvian artists Gloria Gómez Sánchez and Teresa Burga. The pieces that we analyze in this text were made during their participation as members of the Arte Nuevo group, an artistic avant-garde that was possible thanks to the industrialization process and the emerging mass culture that was unfolding in Peru in the 1960s.

The proposal of these artists was one of renewal, because with their technical innovations the artistic field expanded and opened the way to new possibilities in the world of art. The implementation of new resources, such as industrial materials and recycled elements, catalyzed the purpose of bringing to light the condition of Peruvian women in urban space. Muñecons, Corbata y Objetos were the first works that addressed gender content, since they emphasized the representations of female corporality. In this text, we will propose an analysis route that considers all the determinations of these works of art, from their material content to their representational meaning. To do this, we will use the criteria of the Social Theory of Art, specifically, what Néstor García Canclini and Mirko Lauer propose to point out the determinations that allowed these three works to exist socially.

**Keywords:** Visual arts, avant-garde, industrialization, Peru, Gloria Gomez Sanchez and Teresa Burga.

## ÍNDICE

	<b>Pág</b>
RESUMEN	i
ABSTRACT	ii
ÍNDICE	iii
ÍNDICE DE FIGURAS	v
INTRODUCCIÓN	1
<b>CAPÍTULO I: VÍSPERAS DE UN REVOLUCIÓN</b>	<b>9</b>
1.1. Industrialización forzada	11
1.1.1. Expansión del campo artístico	16
1.2. Experimentalismo de los 60	21
1.2.1. Colores del pop	22
1.2.2. Movimiento de lo nuevo: Cultura de masas	31
<b>CAPÍTULO II: CORPORALIDAD DE PLÁSTICO</b>	<b>38</b>
2.1. Gloria Gómez Sánchez	41
2.1.1. <i>Muñecons</i> 1966: Cuerpo femenino monstruoso	46
2.1.2. <i>Corbata</i> 1968: Empoderamiento y dominación del cuerpo	52
2.2. Teresa Burga	65
2.2.1. <i>Objetos</i> 1967: Objeto aplastado, cuerpo en el espacio doméstico	72
2.3. Dos artistas de vanguardia: ¿Preámbulo del cambio?	77

CONCLUSIÓN	87
BIBLIOGRAFÍA	91
ANEXO	101



## ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1. Ambientación en Mimuy. *Sin título*, 1965, Mario Acha, Miguel Malatesta y Efraín Montero, (*Con cachivaches hacen muestra de Pop Art en Lima*, 1965).
- Figura 2. Mujer cama en la ambientación de Teresa Burga. *Objetos*, 1967, Teresa Burga, (López y Weiss, 2014, p. 57).
- Figura 3. Gloria Gómez Sánchez junto a su obra, Muñecones. 1966, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2015, p. 112).
- Figura 4. Obra de arte abstracto de Szyszlo. Puka Wamani XXVII, 1967, Fernando de Szyszlo, (Toro et al., 2021, p. 7).
- Figura 5. Joven junto a una ambientación en Mimuy. *Sin título*, 1965, Mario Acha, Miguel Malatesta y Efraín Montero, (Meza, 1965).
- Figura 6. Catálogo de la exposición de Arte Nuevo. *Sin título*, 1966, Arte Nuevo, (Tarazona, 2015, p. 116).
- Figura 7. Comercial de Relojes Silvana. *Sin título*, 1960, Relojes Silvana, (Usuariouniko, 2012, 2m38s).
- Figura 8. Comercial de Inca Kola. *Sin título*, 1960, Inca Kola, (Usuariouniko, 2012, 5m10s).
- Figura 9. Ensamblaje de Gloria Gómez Sánchez. *La muerte de la pintura*, 1960, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2015, p. 90).
- Figura 10. El sublime Yllomomo del amor. *Sin título*, 1965, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2015, p. 102).

- Figura 11. *Muñeques* en El Ombligo de Adán. *Muñeques*, 1966, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2015, p. 115).
- Figura 12. Detalle de un personaje. *Muñeques*, 1966, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2015, p. 113).
- Figura 13. Gloria Gómez Sánchez junto con su obra. *Muñeques*, 1966, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2015, p. 114).
- Figura 14. *La máscara* de Gloria Gómez Sánchez. *La máscara*, 1966, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2015, p. 126).
- Figura 15. Objeto de Gloria Gómez Sánchez. *Buzo Azul*, 1967, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2015, p. 139).
- Figura 16. Obra de Víctor Humareda. *Arlequín*, 1967, Víctor Humareda Gallegos, (Álvarez, 2015).
- Figura 17. *Corbatas* de Gloria Gómez Sánchez. *Corbatas*, 1967, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2015, p. 131).
- Figura 18. Detalle de la ambientación. *Corbata*, 1968, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2014, p. 161).
- Figura 19. Obra pop disidente. *Corbata*, 1968, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2014, p. 160).
- Figura 20. Obra de serie Lima Imaginada de Teresa Burga. *Sin título*, 1965, Teresa Burga, (Tarazona, 2017, p. 17).
- Figura 21. Rostro de Teresa Burga. *Autorretrato. Estructura. Informe. 9. 6. 72*, Teresa Burga, (Tarazona, 2011, p. 53).



- Figura 22. Personaje en la ambientación. *Objetos*, 1967, Teresa Burga, (López y Weiss, 2014, p. 56).
- Figura 23. Teresa Burga junto a la mujer cama. *Objetos*, 1967, Teresa Burga, (López, 2021, p. 12).
- Figura 24. Afiche pop ahorado de Jesús Ruíz Durand. *No pagues por la justicia*, 1970, Jesús Ruíz Durand, (Sánchez, 2016, p. 47).
- Figura 25. Afiche de la Reforma Agraria. *Jatariy*, 1969, Jesús Ruíz Durand, (Sánchez, 2016, p. 40).
- Figura 26. Catálogo del IAC de la exposición de Fernando Vega y Gloria Gómez Sanchez (tapa). *Sin título*, 1960, Fernando Vega y Gloria Gómez Sánchez, (IAC, 1960). (Fotografía del autor)
- Figura 27. Catálogo del IAC de la exposición de Fernando Vega y Gloria Gómez Sanchez (contratapa). *Sin título*, 1960, Fernando Vega y Gloria Gómez Sánchez, (IAC, 1960). (Fotografía del autor)
- Figura 28. Catálogo de IAC de la exposición de Siegfried Laske (tapa). *Sin título*, 1964, Siegfried Laske, (IAC, 1964). (Fotografía del autor)
- Figura 29. Catálogo de IAC de la exposición de Siegfried Laske (contratapa). *Sin título*, 1964, Siegfried Laske, (IAC, 1964). (Fotografía del autor)
- Figura 30. Catálogo de IAC de la exposición de Sabino Springett (tapa). *Sin título*, 1967, Sabino Springett, (IAC, 1967). (Fotografía del autor)
- Figura 31. Catálogo de IAC de la exposición de Sabino Springett (contratapa). *Sin título*, 1967, Sabino Springett, (IAC, 1967). (Fotografía del autor)

## INTRODUCCIÓN

Mario Belaúnde Guinassi (1966) señaló que fue admirable ver cómo artistas tomaron rumbos insólitos a partir de la primera exposición de Arte Nuevo<sup>1</sup>. Agrupación que buscó renovar el arte local de la época. Su propuesta reflejó el cambio de actitud de artistas jóvenes frente al uso de recursos de un nuevo contexto que estaba empezando a establecerse en Latinoamérica y que dominaba el mundo entero, la cultura de masas y los medios tecnológicos. La institución arte en el Perú se amplió gracias a la innovación de estos artistas que en un primer momento se mostraron críticos frente a lo oficial. La renovación del lenguaje artístico de mediados de los 60 fue una etapa olvidada que pretendemos sacar a la luz dada su importancia dentro de la historia del arte de nuestro país.

En el presente trabajo nos dispondremos a analizar la existencia social de tres obras: *Muñeques* y *Corbata* de Gloria Gómez Sánchez (en adelante GGS) y *Objetos* de Teresa Burga (en adelante TB). La intención que resguardaremos en este análisis será mostrar todas las determinaciones sociales que involucraron su producción y recepción, puesto que consideramos que las obras pop de estas mujeres develaron rasgos importantes del espacio social peruano de esa época. Nos enfocaremos en dos cuestiones. En primera instancia, reflexionaremos sobre la innovación formal de sus producciones determinada por la aparición de nuevos recursos gracias a la “industrialización”, y, en segunda instancia, analizaremos el contenido de género que sus obras expresaron en virtud de generar una crítica a la producción y configuración del cuerpo femenino en el espacio urbano.

El Perú de los 60 estaba viviendo el preámbulo de su modernización, momento lleno de tensiones y contradicciones. El impulso a la industrialización generado por Manuel Prado durante su segundo mandato en 1959 tuvo resultados limitados y no fue de gran alcance como en otros países de Latinoamérica. Se

---

<sup>1</sup> Los miembros de Arte Nuevo eran: Luis Arias Vera, GGS, TB, Jaime Dávila, Víctor Delfín Emilio Hernández Saavedra, José Tang, Armando Varela y Luis Zevallos Hetzel .

produjeron conflictos entre las clases de poder, pues los viejos sectores económicos no estaban abiertos al cambio y el sector industrial presionaba al Estado en virtud de imponer políticas acordes a intereses particulares, sumado esto a las diversas movilizaciones sociales, levantamientos campesinos y a la acción de las guerrillas del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN). En 1963 el gobierno de Belaúnde Terry formuló un programa político buscando construir discursos que resolvieran las contradicciones del capitalismo y de la herencia colonial que determinaban el espacio social. Es relevante aquí considerar lo que Matos Mar señaló:

El primer gobierno de Belaúnde aceleró la emergencia de la economía capitalista. Los sectores medios urbanos evolucionan hacia el surgimiento de un nuevo empresariado y tecnocracia, estimulado por el auge de la industria pesquera, de la minería, de la industria de la construcción. Al tiempo que se acentúa la dependencia frente a los capitales internacionales, el desarrollo expansivo de la exportación consolida y promueve sectores modernizadores. (1984, p. 36)

Durante esos años el abstraccionismo fue lo que dominaba el campo artístico y Fernando de Szyszlo<sup>2</sup> era el artista cumbre de la época al conciliar la oposición entre las tendencias que estaban en disputa dentro de la plástica peruana. Según Mirko Lauer (1976) universalistas y localistas fueron las tendencias que operaban en nuestro contexto. Durante esos años aumentó el interés hacia lo artístico. Se crearon galerías, hubo más exposiciones y artistas peruanos accedieron a premios internacionales. Asimismo, surgieron elementos determinantes como el crítico, el teórico, el coleccionista, etc. Por otro lado, nuevos vientos modelaban el espacio cultural. La emergencia de la cultura de masas, la sociedad de consumo y las nuevas tecnologías estaban transformando el espacio social urbano que no fue ajeno al arte. Nuevas tendencias y sobre todo el arte pop de hegemonía estadounidense se volvió influencia en muchos artistas de nuestra región.

---

<sup>2</sup> Es importante tomar a consideración la afirmación de Mirko Lauer, quien comentó que “el proceso del no figurativismo, con sus elementos de búsqueda del abstraccionismo y reversión a un expresionismo de esencia figurativista a través de la Teoría de las Raíces, tiene su microcosmos en la obra de Fernando Szyszlo” (1976, p. 162).

Szyszlo en 1963 introdujo al Perú el debate artístico sobre el pop criticando de forma negativa la obra *Floor Burger* de Oldenburg que visitó en su viaje a Estados Unidos. Posición que compartió con la crítica Marta Traba que vio en este tipo de arte una afirmación de la sociedad de consumo que se estaba desplegando por todas partes y a la cual había que hacerle resistencia. Sin embargo, los jóvenes artistas buscaban escapar del conservadurismo del arte y trabajar con nuevos elementos generando nuevas aproximaciones a la producción artística. En virtud de ello, se produjeron obras que trasgredieron los estándares de lo hegemónico del campo artístico. Obras informalistas de GGS tituladas *La muerte de la pintura* y *Funerales de un pincel*, obras pop de Eduardo Moll y 3 exposiciones realizadas en 1965: la exposición *Mimuy* en el IAC, GGS en Solisol y Luis Arias Vera en La Galería Cultura y Libertad.



**Figura 1.** Ambientación en Mimuy. *Sin título*, 1965, Mario Acha, Miguel Malatesta y Efraín Montero, (*Con cachivaches hacen muestra de Pop Art en Lima*, 1965).

Es en este contexto en el que surge la agrupación Arte Nuevo como afirmación de los nuevos aires que se estaban desplegando y como respuesta al Festival Americano de Pintura de 1966. Juan Gris (1966) señaló que este grupo tuvo una actitud rebelde. Su innovación fue cambiar el soporte, se utilizaron materiales ajenos al mundo del arte como tubos de PVC, desechos, material reciclados,

látex, nordex y triplay. El factor común de la propuesta de los miembros de Arte Nuevo fue el diálogo que gestaron con aquello que los rodeaba directamente y la decisión de expresarse libremente y ponerse al día con las innovaciones artísticas que estaban sucediendo.

Juan Acha vio en Arte Nuevo y en su experimentalismo un elemento crucial para cuestionar concepciones hegemónicas de lo artístico y abrazar nuevos recursos como lo tecnológico y los medios de comunicación. Él sobrevaloró nuestro contexto, pues confiaba que la difusión de los medios masivos que sustentaban la estética vanguardista permitiría a las sociedades latinoamericanas salir de la precariedad. No obstante, los medios con los que se identificaban estas tendencias no operaban en nuestro contexto, mas que ser la expresión de una cultura industrializada fue una manifestación de la hegemonía estadounidense. El proceso de industrialización en nuestro país fue impotente con respecto a otros países de la región. La burguesía industrial peruana buscó la dependencia internacional antes que el desarrollo industrial.

Juan Acha señaló que cuando visitó la exposición de este grupo percibió “un espíritu renovador” (1966, párr. 1). Las obras de evidente influencia internacional (hard edge, op, pop y ambientaciones) generó que el campo artístico se modificara, pues abrió la posibilidad de dejar de lado el “endémico romanticismo, tan adicto a la expresión lírica de carácter intuicionista y autobiográfico” (1966, párr. 1). Es importante tomar en cuenta las relaciones que determinaron a Arte Nuevo. Alfonso Castrillón (2014) mencionó que los artistas que venían de la burguesía acomodada tomaron como referentes a la vanguardia de Europa y que los jóvenes artistas vinculados con la pequeña burguesía urbana encontraron inspiración en los nuevos movimientos. La burguesía industrial urbana fue el sostén social e ideológico de la vanguardia de los 60. No obstante, existió una dislocación entre las relaciones de producción y el arte. Mirko Lauer afirmó que “el pop y otras tendencias aparecen como irreflexivas, espontáneas y acrílicas” (1976, pp. 44-45). Es decir, inorgánicas, no vinculadas directamente a un proyecto nacional que debió ser sostenido por la burguesía industrial.

Sin embargo, en este texto buscaremos analizar un grupo de obras que consideramos que sí tuvieron un carácter crítico e interpelaron a la sociedad para

confrontar los discursos hegemónicos. Las obras que analizaremos son las siguientes: *Muñeques* (1966), *Corbata* (1968) de GGS y *Objetos* (1967) de TB. La aproximación a estas piezas requiere indicar con qué herramientas metodológicas y con qué fuentes trabajaremos. Queremos observar cuáles son los procesos sociales que se ocultaron detrás de estas obras de arte, pues nos interesa la concreción del hecho artístico, es decir, tomando en consideración las ideas de Néstor García Canclini (1979) nos preguntaremos: ¿De qué manera los cambios en la estructura socioeconómica y su despliegue en el proceso artístico hicieron posible que ocurriera la renovación de la vanguardia?



**Figura 2.** Mujer cama en la ambientación de Teresa Burga. *Objetos*, 1967, Teresa Burga, (López y Weiss 2014, p. 57).

Para ello, utilizaremos como marco teórico la perspectiva de Néstor García Canclini (1979) para servirnos de las herramientas que propone y así poder analizar los macrocondicionamientos que el arte recibió de la sociedad y los microcondicionamientos de la estructura interna del campo artístico. Es relevante saber que para comprender las innovaciones estéticas en Latinoamérica debemos tomar en cuenta los cambios de representación de la sociedad y las transformaciones que fueron generadas por las empresas que produjeron nuevos materiales durante los 60.

Buscaremos responder a las siguientes preguntas: ¿Por qué las artistas utilizaron nuevos materiales? ¿De dónde provienen esos materiales? ¿Cómo

esa disrupción transformó la producción artística? La misión de descubrir qué aspectos del modo de producción hicieron posible estas obras de arte no es una tarea fácil. Reconstruir aquellas determinaciones que hicieron posible su existencia nos conducirá a escudriñar en las relaciones sociales que existieron entre el modo de producción general y el arte. La información sobre este aspecto es inexistente. Los críticos y teóricos de la historia del arte en el Perú no han desarrollado esta relación. Debido a ello, hemos observado en distintos catálogos de exposiciones del MAC y del MALI, así como en los pocos trabajos académicos sobre esta época, quiénes fueron los marchantes, quiénes auspiciaban eventos y qué empresas o dueños de empresas tuvieron algún vínculo con el campo artístico. De esa manera podremos extrapolar qué tipos de relaciones existieron entre el arte y el aspecto industrial en nuestro país. Por lo tanto, el recorrido empezará de lo más general hasta lo más particular, es decir, desde el ámbito productivo hasta el contenido representacional de las obras, pues solo así se entenderá la existencia total de estas obras de arte. Esta perspectiva se sostiene en la postura que afirma que toda “obra de arte es una realidad histórica determinada” (Miró Quesada, 2022, p. 73).

Comprender el aspecto social de una obra de arte es comprender las relaciones que condicionan externa e internamente los elementos del campo artístico, pues cada obra es el resultado de este y “la inserción de este campo en el conjunto de la producción simbólica y de la producción simbólica en la totalidad social” (García Canclini, 1979, pp. 37-38). El concepto de totalidad que nos servirá de herramienta metodológica será explicado en el primer capítulo. Por otro lado, el término producción simbólica señala que las obras de arte persiguen el fin de producir sentido, y, para desocultar los sentidos de las tres obras que trabajaremos tenemos que prestar atención a los procesos de producción y circulación en la que estos objetos participaron, ya que es ahí donde se constituyeron sus significaciones. Sabemos que *Muñecons*, *Corbata* y *Objetos* fueron obras efímeras y poco valoradas. Por ello, es menester recuperar los sentidos que estas obras buscaron constituir. Hemos revisado críticas y análisis elaborados por Juan Acha, Mirko Lauer, Marta Traba, Alfonso Castrillón, Miguel López, Emilio Tarazona y Mijail Mitrovic que fueron los únicos académicos que trabajaron sobre el arte durante esa época, pero sin profundizar mucho al

respecto, salvo Miguel López y Emilio Tarazona que escribieron libros y *papers* sobre GGS Y TB.



**Figura 3.** Gloria Gómez Sánchez junto a su obra. *Muñecones*, 1966, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2015, p. 112).

Con la finalidad de profundizar acerca de los sentidos de las piezas y señalar sus aspectos concretos vamos a “tomar en cuenta los procesos de producción, distribución y consumo que constituyen una parte específica del proceso general de reproducción de una forma de producir particular” (Lauer, 1982, p. 57). Mirko Lauer llamó a las obras objetos plásticos y afirmó que están conformadas simultáneamente por un soporte material y una representación, aspectos de concretud que articulan a las piezas artísticas. A pesar de que la propuesta de este autor tuvo como punto de partida las obras de arte y la de Néstor García Canclini el contexto histórico particular, ambas perspectivas coincidieron en un análisis de base superestructura que nos permitirá ver todas las determinaciones de las obras a analizar.

La economía no explica la totalidad de un objeto ni sus consecuencias, sino más bien sus raíces. La base económica da forma a la institución arte. Por ello, es relevante indagar sobre cómo la producción socioeconómica determinó las condiciones de producción del arte. “El arte no solo representa las relaciones de



producción; las realiza” (García Canclini, 1979, p. 73). Por lo tanto, la producción artística dada su condición superestructural permite el despliegue de la base económica. Este enfoque nos permitirá realizar la otra misión del proyecto, a saber, cuestionarnos acerca de cómo estas obras nos permiten reflexionar sobre el cuerpo y la condición de la mujer en el Perú. Tanto GGS y TB elaboraron estrategias creativas “como un ejercicio de defensa y contestación que subraya cómo las prácticas artísticas producen significados sobre nuestros cuerpos” (Tarazona, 2019, p. 30). Barbara Kruger (1989) afirmó que el cuerpo es un campo de batalla difícil de limitar. Lugar donde percibimos el mundo y lo producimos, este se encuentra sometido a diferentes dispositivos que lo van modelando y lo transforman constantemente (el cuerpo es productor y producto). El cuerpo es una máquina de deseo, conjunto de relaciones funcionales que reproduce y resiste a las redes de poder en la que se encuentra. Nuestros cuerpos y sus representaciones nos interpelan todo el tiempo. Según la artista Johana Hamman (2005) el cuerpo no es un un lugar familiar, es un espacio de secreto y reserva, y desde donde se despierta la percepción de algo que debemos descubrir. Por lo tanto, revelaremos qué aspectos de la corporalidad femenina manifiestan estas obras de arte para así poder observar mejor cuáles fueron las condiciones de las mujeres en el espacio urbano de mediados de los 60.

## CAPÍTULO 1

### 1. VÍSPERAS DE UNA REVOLUCIÓN

Este capítulo pretende reflexionar sobre el arte en virtud de su configuración como fenómeno tanto de base como de superestructura. Lo que buscamos es construir un marco de análisis que nos permita tener una comprensión sobre el aspecto social del arte no cayendo en abstracciones ni idealismos. Para ello, vamos a situarnos en la perspectiva de la Teoría Social del Arte, la cual, busca rescatar la totalidad social tomando en consideración la relación dialéctica con lo individual, pues cada manera de producir determina un tipo específico de “existencia social de la producción plástica y una particular configuración de sus elementos” (Lauer, 1982, p. 58). Esta teoría se enfoca en analizar el carácter social de la producción, distribución y consumo de los objetos artísticos. Debido a esto, es relevante definir el concepto de totalidad, término trabajado por la tradición marxista y rescatado por Lukács para capturar todos los elementos de lo social como una articulación. Las categorías de producción, distribución y consumo no deben ser pensadas como elementos aislados, sino que están interrelacionados y determinan la reproducción económica. Este concepto es una herramienta metodológica relevante porque “da las más importantes proporciones de la sociedad capitalista, sin discusión posible y destruye la representación inmediata del capital como objetividad cosificada, muestra al capital en tanto relación, cuyo modo de ser consiste en ser un proceso ininterrumpido” (Lukács, 2007, p. 111). Para este autor el conocimiento de la sociedad como totalidad es hacia donde se dirige un análisis de enfoque marxista, ya que “el punto de vista de la totalidad no determina solamente al objeto, también determina al sujeto de conocimiento” (1970, p. 60). En la Teoría Social del Arte Mirko Lauer y García Canclini utilizaron este término para dejar de lado la perspectiva de la estética burguesa y ahondar en todas las determinaciones que configuraron el proceso de existencia social de las obras de arte.

Dentro de esta posición García Canclini elaboró un análisis para observar el surgimiento de las vanguardias argentinas durante los 60. García Canclini (1979) partió de la hipótesis de una relación entre perspectivas económicas vinculadas al desarrollismo y a la ideología estética de la vanguardia, para las cuales el desarrollo de la industria configuró nuevas condiciones en las que los artistas pudieron utilizar nuevos materiales y transformar el ámbito artístico. El autor argentino indicó que hay que analizar la relación entre el arte y la estructura socioeconómica y también las condiciones particulares de producción de las obras de arte. La hipótesis mencionada la formuló en función de lo que observó en países más avanzados, pues a partir de los años 50 la modernización industrial tornó favorable la renovación del mundo del arte, fenómeno análogo en Latinoamérica, pero que no tuvo el mismo impacto.

Por este motivo, consideramos central seguir los pasos del análisis de García Canclini para observar el contexto peruano de los 60 desde una perspectiva orgánica que nos permita ahondar en los procesos que determinaron la vanguardia artística de los 60. La primera parada será el proceso de industrialización en el Perú, sus problemas, su impacto y su relación con el arte.

## 1.1. Industrialización frustrada

La industria en el Perú a diferencia de otros países de Latinoamérica no tuvo un buen impacto ni una buena proyección a causa de la dependencia extranjera y la debilidad para constituirse como un elemento importante en el desarrollo estructural del país. En 1940 el presidente Manuel Prado promulgó una ley que fomentó la industrialización. Hubo protección y estimulación hacia la industria a través de la exoneración de impuestos y derechos arancelarios. Entre 1940 y 1959 se generaron algunas industrias y se modificaron varias actividades artesanales. Chumacero señaló que “aparecieron las primeras fábricas de conserva de pescado (1940), leche evaporada (1942), papel de bagazo (1939), aparatos sanitarios (1948), vidrio plano (1947), algunos productos químicos básicos (1945) y otras industrias como la farmacéutica (1943) y de pintura (1945)” (2012, p. 17). Esta ley no fue lo que se esperaba, ya que en la práctica los reales beneficiarios fueron las empresas de la familia Prado y algunas empresas extranjeras.

El estado intentó renovarse y adquirió mayor capacidad para la creación de instituciones públicas y administrativas. Matos Mar (1990) señaló que en la década de los 40 y los 50 la gran migración provinciana se movilizó, aumentó las exportaciones y hubo una expansión industrial importante generándose una estructura social más compleja. La ley de Promoción Industrial N° 13270 promulgada en 1959 por Manuel Prado fue el primer instrumento relevante en promover la industria. Según Chumacero (2012) la estructura productiva previa a esta ley no estaba orientada a satisfacer las necesidades de la población dado el alto nivel de dependencia y la concentración de las propiedades. Durante esos años la mayoría de países latinoamericanos estructuraban sus relaciones económicas a partir del desarrollismo que se imponía en la región. En el caso peruano se otorgó beneficio, sobre todo, a firmas ya constituidas prevaleciendo relaciones de compadrazgo, es decir, corrupción. Los beneficios según Thorp y Bertram “incluían la completa exoneración de las tarifas aduaneras de importación a toda la industria básica y el derecho a invertir libre de impuestos de 30 a 100 por ciento” (1985, p. 407).

Surgió un sector manufacturero importante, pero “faltó desarrollar una industria local de bienes de capital, de insumos y tecnología; en articular la economía y el mercado interno; y, en modificar la composición del comercio exterior” (Jiménez, 1997, p. 10). ¿Qué es lo que generó que el proceso de industrialización sea deficiente? De acuerdo con Fritz Wills (1979), fueron las condiciones sociopolíticas, sobre todo la debilidad de la autoridad principal en el país y la concurrente privatización del poder público. Los límites de la industrialización giraron en torno a la falta de apoyo y a los constantes conflictos entre los grupos de poder. Por ello, “la industrialización no estaba asociada con la formación de un estado nación” (Wills, 1979, p. 68).

El fracaso de la industria se expresó en la imposibilidad de generar una estructura sólida que alimentara el desarrollo del país. El afán y la ambición de los industriales se movió en torno a obtener mayor riqueza. Sus metas fueron banales constituyendo un campo frágil que no fortaleció el despliegue de la producción. Los industriales locales no tuvieron punto de comparación con los inversionistas extranjeros que manejaron más recursos y mejor tecnología. Para Wills “en estas condiciones no hubo lugar para una burguesía industrial nacional” (1979, p. 39). A pesar del despliegue extranjero la institución industrial no progresó y el impacto en los ciudadanos fue mínimo. No se mejoraron las condiciones laborales y se desplazó a muchos artesanos. No hubo una relación adecuada entre la empleabilidad y el aumento demográfico. Frente a ello CEPAL afirmó que:

El proceso de industrialización del Perú debe ser caracterizado como incipiente, revelándose sobre todo en una estructura poco integrada y equilibrada con una dependencia muy alta en el exterior para obtener tanto los bienes de capital como los bienes intermedios requeridos para hacer funcionar este tipo de industrialización. Si se tuviera que calificar el proceso de industrialización peruano, podría decirse que es fundamental una industrialización basada en la importación de insumos. (1966, p. 189)

La industria no advirtió la importancia de una economía exportadora. No se sacó ventaja a los recursos materiales que el Perú generaba. Sin embargo, se

consideró que los industriales tenían una misión importante para el país. Se esperó que estos promovieran reformas estructurales y contribuyeran a una real modernización del Perú. Es evidente que la experiencia occidental demostró que la industrialización ha sido tanto un avance como una amputación. La paradoja del avance tecnológico y sus efectos se desplegó en función de la adecuada aplicabilidad de sus procesos. En virtud de esto Durand afirmó que “la industria al no ser exclusivamente nacional, el factor nacional no fue lo más importante” (1982, p. 174). Los industriales en el Perú no se arrojaron al cambio, muchos de ellos eran conservadores y las políticas que los determinaban durante el gobierno de Belaúnde fueron limitadas. Julio Cotler (2005) indicó que entre 1963 a 1966 el gasto público se duplicó, se aumentó las exoneraciones tributarias y se favoreció a la acumulación imperialista en el sector industrial. Hasta mediados de 1968 se evidenció el fracaso de la industrialización en nuestro país.

¿Cómo se vinculó el proceso industrial con el campo artístico? La base económica moldea la superestructura, no la explica en su totalidad, pero sí sus raíces. La producción artística, al ser parte de la superestructura, no la hace un reflejo de la base. Es una estructura en sí misma que debe ser comprendida con sus propias leyes. García Canclini (1979) señaló que la forma en que se organizó la economía en general determinó la producción artística. Reflexionar sobre esta relación nos conduce a pensar sobre los nuevos recursos que utilizaron los artistas de los 60. Estos elementos propios de la cultura industrial fueron objetos que antes no eran considerados como parte del mundo del arte. En el Perú, el uso innovador de estos materiales no fue el reflejo de una cultura industrial exitosa. Los artistas al traer estos elementos a sus producciones expresaron el anhelo de un proceso de industrialización efectivo y el deseo de ponerse al día con las innovaciones que en las artes plásticas venían sucediendo en todo el mundo.

Cuando García Canclini escribió sobre la renovación artística por parte de las vanguardias en Argentina y Latinoamérica la enmarcó dentro de la configuración de un proceso social que correspondió a una situación histórica determinada. Momento en el que el desarrollismo estaba penetrando Latinoamérica y las

empresas industriales fomentaron cambios en la producción plástica. García Canclini sostuvo que:

Para actualizar el arte latinoamericano, en relación con Europa y Estados Unidos, la metalúrgica Matarazzo en San Pablo, el instituto Di Tella e industrias Kaiser en Buenos Aires, General Electric en Montevideo, Acero del Pacífico en Chile, la Esso en Colombia, ofrecieron a los artistas plásticos, a conjuntos teatrales y musicales, amplias salas de exposición, premios y prestigio, bienales con jurados de Nueva York, Londres y París. (1979, p. 107)

El caso peruano fue distinto porque las empresas industriales no tuvieron una labor análoga en el arte como en los países mencionados. No patrocinaron talleres para el uso de nuevos recursos<sup>3</sup>, pero sí hubo algunas empresas que financiaron concursos como Teknoquímica, Adela Investment, IPC, IEMSA, Interamerican Service e Hiddrandina. Por otro lado, hubo empresas comerciales que apoyaron a la realización de diversas exposiciones: Eternit Peruana S.A, W.R. Grace, Joyería Vasco, I.B.M, Banco de Crédito del Perú, Banco del Progreso, Banco de la Industria de la Construcción, Marcona Minnig C.O, Empresas Eléctricas Asociadas, Compañía Petrolera Lobitos. Asimismo, hemos podido encontrar algunos nombres de empresarios e intelectuales que estaban vinculados con el espacio del arte: Manuel Mujica Gallo, Pedro Bentín, Carlos Ferreyros, Guillermo Picasso, Felipe Thorndike, Manuel Ulloa, Luis Carlos Rodrigo y los miembros del Patronato de las Artes<sup>4</sup>.

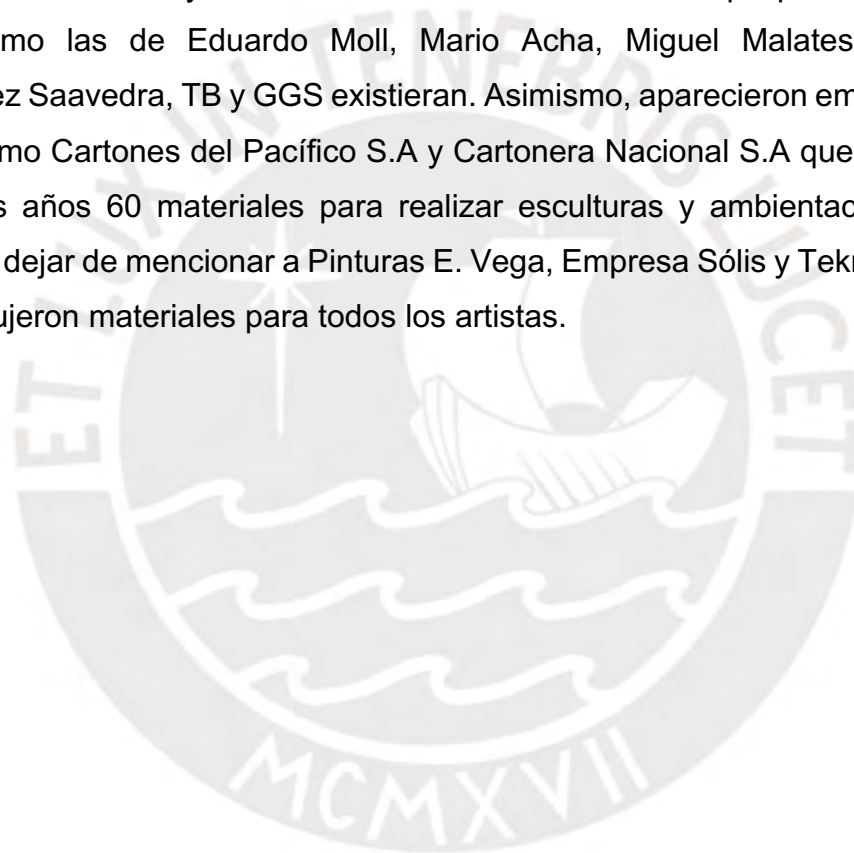
---

<sup>3</sup> Es relevante considerar aquí lo que señaló García Canclini (1979) que en 1966 se dictó en Argentina un taller para que 55 artistas aprendieran a manipular plástico organizado por la Cámara Argentina de la Industria Plástica.

<sup>4</sup> Los miembros principales del Patronato de las Artes eran:

Alfredo Álvarez Calderón Roel, Jorge Basadre Grohmann, Jaime Bayly Gallagher, Myriam Kropp de Beltrán, Fernando Berckemeyer Pazos, Manuel Cisneros Sánchez, Héctor García Ribeyro, Signe Gildemeister Becker, Mariano Iberico Rodríguez, Juan Landázuri Ricketts, José Antonio de Lavelle y García, Aurelio Miró Quesada Sosa, Alejandro Miró Quesada Garland, Francisco Moncloa Fry, Miguel Mujica Gallo, Pedro de Osma Gildemeister, Mariano Peña Prado, Raúl Porras Barrenechea, Javier Prado Heudebert, Jorge Remy Barúa, Ricardo Rivera Schreiber, Waldemar Schröder y Mendoza, Manuel Solari Swayne y Héctor Velarde. (MALI, s.f.)

Los jóvenes artistas de los 60 utilizaron diversos materiales innovadores con la intención de ampliar el lenguaje formal de las artes. El uso de plástico, papel, triplay y materiales reciclados eran elementos de la cotidianidad que se volvieron herramientas en la producción plástica. No tenemos la certeza de que las empresas que produjeron estos elementos hicieran donaciones al campo artístico, de lo que sí estamos seguros es que la posibilidad de producir nuevas obras fue gracias a que hubo empresas que fabricaron insumos para los jóvenes artistas. Desde el año 1958 empezaron a surgir empresas dedicadas a la producción de plástico: Plásticos Industriales fundada en 1958, Politetileno del Perú fundada en 1959 y Plásticos técnicos fundada en 1964 que permitieron que obras como las de Eduardo Moll, Mario Acha, Miguel Malatesta, Emilio Hernández Saavedra, TB y GGS existieran. Asimismo, aparecieron empresas de cartón como Cartones del Pacífico S.A y Cartonera Nacional S.A que brindaron desde los años 60 materiales para realizar esculturas y ambientaciones. No podemos dejar de mencionar a Pinturas E. Vega, Empresa Sólis y Teknoquímica que produjeron materiales para todos los artistas.





### 1.1.1. Expansión del campo artístico

Según García Canclini (1979) el campo artístico determina la relación entre la sociedad y las obras de arte. Allí encontramos a todos los individuos y a todas las instituciones que se relacionan con el mundo del arte, desde los galeristas, los curadores, los inversionistas, críticos, museos y los artista. El autor argentino afirmó que:

El campo artístico es una de las mediaciones principales entre la base económica global de la sociedad y las representaciones del arte. Decía Benjamin que el problema clave no es cómo se ubica una obra de arte ante las condiciones de productividad de una época sino como se ubica en ella. (1979, p. 73)

El campo artístico en el Perú se empezó a transformar con el proyecto de modernización del arte que se inició en 1947 con la creación de La Galería de Lima. Esta galería promocionó a artistas de tendencias disímiles a la dominante, el indigenismo. La galería fue dirigida por Francisco Moncloa, Jorge Remy y Juan Pardo de Zela. Mirko Lauer señaló (1976) que los principales exponentes de la galería eran Alberto Dávila, Fernando de Szyszlo, Emilo Rodríguez Larraín, Carlos Aitor Castillo, Sabino Springett, Jorge Piqueras y Benjamín Moncloa.

Los defensores y compradores de las nuevas obras fueron la nueva élite que estaba surgiendo. La mayoría de ellos eran los miembros de La Agrupación Espacio. Esta agrupación reunió artistas plásticos, arquitectos e intelectuales<sup>5</sup>. Su afán fue el de promover la modernización del país a través del arte y la arquitectura. Para ellos el atraso en el que el Perú estaba sumergido no sólo se debió a las ineficientes políticas públicas y al proceso de industrialización frustrado, sino también, al poco interés en el arte. La afirmación (1947) de que en el Perú no existió la arquitectura expresó su posición crítica y radical.

---

<sup>5</sup> Los miembros de La Agrupación Espacio eran: "Samuel Pérez Barreto, César de la Jara, Xavier Abril, Jorge Eduardo Emerson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo, Jorge Piqueras, Raúl Deústua, Carlos Alejandro Espinoza, Emilio Herman, Leopoldo Chariarse, Miguel Grau Schmidt, Joao Luiz Pereira, Luis León Herrera" (Zarria, 2019, p. 124).

Mijail Mitrovic (2019) nos cuenta que Szyszlo en 1951 realizó una declaración análoga a la posición de este grupo. Para el pintor el arte abstracto era la verdadera pintura. Perspectiva crítica frente al establecimiento del indigenismo como arte oficial desde que José Sabogal fue anunciado como director de la Escuela de Bellas Artes en 1933. Para Szyszlo no había pintores en el Perú. Este artista se volvió el representante más importante de la modernización del arte a través de la pintura abstracta. Al respecto, Lauer señaló que :

En el Perú no se podría afirmar que la llegada del no figurativismo haya constituido una revolución, y menos que el arte abstracto haya sido o sea reflejo fiel del siglo, o siquiera de la época en la que apareció y mantuvo vigencia dentro del mercado. Si efectivamente ha correspondido a un nivel de desarrollo tecnológico (en la medida en que nuestra industrialización y urbanización pueden ser así consideradas), ha sido al mismo tiempo víctima del carácter errático e incipiente de este. No podría entre nosotros hablarse de la descomposición de un sistema capitalista, es decir de decadencia, sino por el contrario de esfuerzos casi pioneros por la construcción de un capitalismo en el Perú, ya que no del Perú. Aquí el no figurativismo ha sido sobre todo la llave que abrió las puertas a una legitimización de todas las tendencias pasadas y presentes a partir de un momento dado, y en este sentido ha sido y es todavía una presencia artística en el medio. Pero el abstraccionismo propiamente dicho fue solo un momento de tránsito entre la restauración universalista protagonizada por Ricardo Grau, y el corto verano del constructivismo y el pop art de los años 60. (Lauer, 1976, pp. 144)

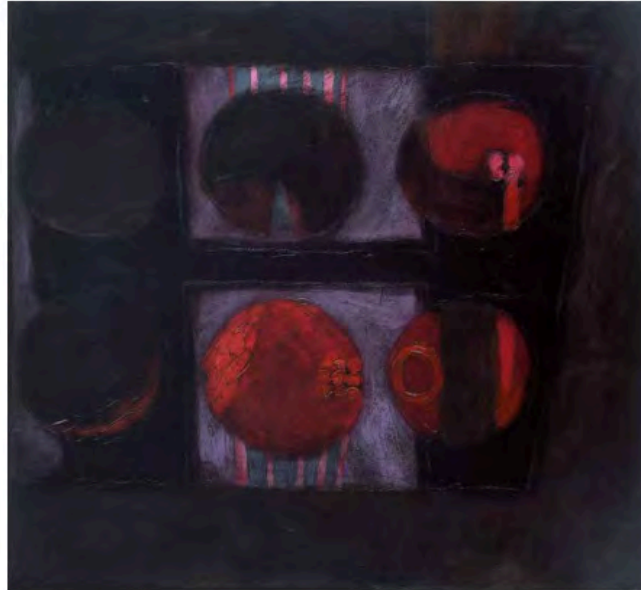
Durante estos años de expansión del abstraccionismo surgió una polémica que giró en torno a las posiciones sobre el arte y la literatura. Luis Miró Quesada Garland, defensor del abstraccionismo, discutió con Sebastián Salazar Bondy, detractor de esa tendencia. El contenido de esta polémica no la vamos a abordar en este trabajo. Lo que nos interesa mencionar es que en esa época aparecieron nuevas figuras que ampliaron el espacio artístico permitiendo que haya más dinámica en el campo artístico. En los años 50 y 60 surgen los coleccionistas, los marchantes de arte y aumentaron las exposiciones. "Es el momento de la

expansión del mercado plástico: de menos de 30 muestras en 1950, se pasa a más de 60 en 1953 y en 1956 a un centenar” (Lauer, 1976, p. 153).

En 1955 La Galería Lima cerró y se transformó en El Instituto de Arte Contemporáneo, IAC, fundada por Francisco Moncloa. A la cabeza se encontraban varios miembros de La Galería Lima como Vicente Zauñy Peralta, Manuel Checa y Angelia de Moncloa que junto con varios integrantes del Grupo Espacio, que se había desintegrado ese mismo año, se propusieron promover el lugar. La sede del IAC no fue en el mismo lugar que La Galería Lima. La nueva sede fue una casona cedida por la familia Mujica Gallo.

La ausencia de un museo de arte resonó durante muchos años. Por ello, esta galería impulsó las tendencias de la época que luego se volvieron oficiales. El éxito del arte abstracto cuyo mayor representante fue Fernando de Szyszlo tuvo excelentes críticas durante la exposición del Primer Salón de Arte Abstracto en 1958. Según Carlos Aitor Castillo (1958) la mayoría de expositores no mostraron obras de gran relevancia porque fueron impotentes e improvisados. La pintura de Szyszlo fue de las pocas valorables porque demostró dinamismo y su mundo personal.

Para Mirko Lauer (1976) este pintor fue el que concilió las dos tendencias que se venían figurando durante la historia del arte en nuestro país desde mediados del siglo XIX (universalistas y localistas). La teoría de raíces nacionales (TRN) fue la síntesis entre estos dos ámbitos que fue desarrollado y formalizado por Szyszlo “con una obra estructurada a partir de un repertorio de símbolos prehispánicos que, bajo su pincel, encontraron su universo ideológico en la integración nacional y el reformismo” (Mitrovic, 2019, p. 36).



**Figura 4.** Obra de arte abstracto de Szyszlo. *Puka Wamani XXVII*, 1967, Fernando de Szyszlo, (Toro et al., 2021, p. 7).

En el año 1959 se inauguró El Museo de Arte de Lima gracias a la iniciativa del Patronato de las Artes cuyo presidente era Carlos Neuhaus. Es relevante señalar que el campo artístico se articuló económicamente a partir de la clase dirigente del Perú, familias de la oligarquía y de la burguesía industrial estaban interesadas en modernizar el país y la cultura<sup>6</sup>. Una pintura propiamente peruana era lo que se buscaba imponer dentro del campo artístico. La Teoría de las Raíces Nacionales logró cobrar hegemonía, pues fue una pintura que combinó la tendencia internacional con los símbolos de nuestro pasado precolombino y con el sostén ideológico que lo acompañaba. Con la llegada de Belaúnde Terry al poder se configuró un proyecto político que abrazó el descubrimiento de nuestro pasado ancestral en virtud de reconocer al Perú profundo.

El belaundismo asume la forma de un populismo ciertamente paternalista, mientras que las más altas esferas de nuestra plástica consolidan la TRN como ejemplo perfecto de la operatividad ideológica del arte, al brindar un lenguaje simbólico al proyecto reformista que

---

<sup>6</sup> Es relevante aquí considerar a las siguientes familias: La familia Benavides de la Quintana, Los Mujica Gallo y Los Miró Quesada Garland.

aparecía como una alternativa segura ante la radicalidad del movimiento campesino y guerrillas. (Mitrovic, 2019, p. 37)

Mientras que el abstraccionismo se estableció como la nueva perspectiva, Szyszlo a inicio de los 60 “logró cierto estatus en la cultura capitalina y se atempera y sosiega: de vanguardista pasa a convertirse en académico cuando las dos escuelas de arte de Lima lo acogen y propician” (Castrillón, 1985, p. 25). Se continuó legitimando el éxito de Szyszlo con los premios Teknoquímica en 1962 y el Concurso ESSO de Artistas jóvenes financiado por la ONU y la IPC. Juan Acha señaló que:

Para los años 60, Szyszlo era indiscutidamente uno de los artistas más representativos del movimiento abstracto en la pintura peruana (...) Si bien es evidentemente el mejor, la consolidación de su obra lo convierte en el joven menos joven, en el de menos promesas y ambiciones artísticas, y no realizaciones. Fue un rebelde hace 13 años, pero capitalizó su rebelión y por decirlo así vive de la plusvalía. (1964, p. 10)

Los 60 fueron años de renovación cultural gracias a los logros de la revolución cubana, la consolidación del *mass media* y los avances tecnológicos. En el plano artístico el arte pop y el arte conceptual fueron una nueva etapa asumida por jóvenes en diferentes partes del mundo que veían el arte académico como la manifestación de una élite que no se abría hacia lo nuevo. El surgimiento de las neovanguardias en el Perú generó un terremoto en el campo artístico. Esto va a quedar claro con la aparición de Arte Nuevo, que fue la expresión de una nueva atmósfera generada a partir de prácticas artísticas influenciadas por la cultura de masas y la sociedad de consumo.

## 1.2 Experimentalismo de los 60

Arte Nuevo apareció en 1966 y se dio a conocer a través de su exposición en El Ombligo de Adán. La muestra fue un momento clave en la historia del arte nacional porque en ella se hizo frente al arte académico y a las instituciones que la promovían. Los integrantes de Arte Nuevo<sup>7</sup> eran jóvenes que recibieron las nuevas tendencias provenientes de Estados Unidos a diferencia del arte académico que seguía manteniendo como referentes el arte de Francia y Europa. Esta agrupación denotó un cambio de actitud frente al objeto. Su apertura al uso de nuevos materiales como plástico, materiales reciclados, desechos, tubos de PVC, látex, nordex, pintura con pistola de aire comprimido, entre otros productos los acercó a la vida cotidiana. Su propuesta fue la de un arte que recogía aquello que los rodeaba, un mundo con sus nuevos paradigmas donde la tecnología, el consumo y la publicidad era lo que se establecía.

Arte Nuevo fue realista en palabras de Juan Acha porque “el arte se acerca a la realidad ya que está se nos presenta actualmente más insólita y atrevida que nunca” (1967, p. 524). Sumergirse en la cotidianidad fue la intención de estos jóvenes que intentaron desmitificar el arte para realizar una renovación formal y para generar estímulos críticos y cuestionadores al espectador. Según Luis Arias Vera (2008) durante esos años el público de arte en Lima era muy pasivo, su relación con las obras y el valor que resguardaban giraban en torno a un estándar que reproducía el discurso hegemónico. Lo que Arte Nuevo buscó fue que el público al percibir sus obras reflexione, sobre sí mismos, sobre sus opciones políticas y también sobre su vida cotidiana.

---

<sup>7</sup> Sus miembros eran: Luis Arias Vera, Gloria Gómez Sánchez, Teresa Burga, Jaime Dávila, Víctor Delfín Emilio Hernández Saavedra, José Tang, Armando Varela y Luis Zevallos Hetzel.

### 1.2.1. Colores del Pop

El arte pop fue un movimiento artístico que surgió como respuesta al arte de élite de la época, a saber, el expresionismo abstracto. Fue una corriente que se inspiró en la cultura popular y la vida cotidiana. La cercanía con la realidad que buscaba transmitir generó perplejidad y permitió un cambio en la forma de pensar el arte respecto del ámbito de lo social. El pop expresó la conquista del mundo tecnológico y de la cultura de masas, articulado por un capitalismo que avanzaba y buscaba imponer su modelo al resto del mundo. Por eso, en este tipo de arte no hay un solo referente, “sino que las jerarquías han sido rotas y todas las experiencias son igualmente válidas (...) lo cotidiano es reivindicado y nuestro propio entorno puede ser factible de ser vivido de manera distinta” (Miró Quesada, 2022, p. 214).

En el año 1963 Szyszlo regresó a Perú luego de ser invitado por la Universidad de Cornell y se quejó de las nuevas tendencias que estaban apareciendo en Estados Unidos, reclamó que se había perdido interés por el expresionismo abstracto y que se empezó a prestar atención a la nueva figuración realista del pop. Szyszlo criticó la nueva adquisición del MoMA, la obra *Floor Burger* de Oldenburg, elaborada de cartón y piedra. “En mi opinión no hay nada ni muy bueno ni muy nuevo en ello” (1963, p. 10). Es evidente que este pintor al ser el mayor representante del arte de élite en nuestro país rechazó aquello que no estaba adscrito al internacionalismo institucional que tenía como centro en el Perú el IAC. Esta institución legitimaba la TRN y la perspectiva artística europea.

El pop fue recepcionado en nuestro país con una mesa de discusión sobre esta corriente y sobre el acontecer del arte en nuestro contexto. Allí participó el pintor mencionado junto a Manuel Ugarte Eléspuru y Juan Acha. El simposio en el Art Center tuvo posiciones contrarias en virtud de las perspectivas ideológicas de los participantes. Szyszlo cuestionó al pop como una moda transitoria y Juan Acha al inicio tuvo un poco de reticencia hacia el pop, pero luego transformó su postura con la aparición de nuevas tendencias y de Arte Nuevo.

En 1964 hubo varios puntos de inflexión en nuestro contexto, la exposición de Joseph Albers, artista de la Bauhaus, iniciada por el MoMA se realizó en el IAC “dejando una impronta en varios artistas que, en esos años, centrarían su interés en la racionalidad perceptiva del color” (Tarazona, 2015, p. 34). Acha visitó la tercera edición de Documenta en Kasell y la XXXII edición del festival de Venecia. En ese festival ganó Robert Rauschenberg, primer norteamericano en ganar ese premio, que puso al arte pop en boga alrededor del mundo. Acha señaló que en el “pop hay una revaloración plástica de objetos, materiales y procedimientos que permite re ajustar la visión, pensar los presupuestos y tomar en cuenta los problemas que genera la producción contemporánea” (1964, párr. 1). En ese mismo Año, Eduardo Moll realizó la primera exposición de pop en nuestro país en la Galería Antiquariato. Este artista dio un cambio a su trabajo porque en años anteriores fue un importante promotor del arte abstracto. Su exposición utilizó objetos cotidianos y banales, como ruedas de bicicleta, embudos, afiches, entre otros. El pop empezó a surgir en nuestro país con el afán de experimentación de jóvenes que querían hacerle frente a la perspectiva dominante.

A estas se sumaron las exhibiciones de arte occidental que llegaban desde los centros de arte más reputados de Europa y Estados Unidos. Fue así que Lima pudo ver el trabajo de los estadounidenses Adja Yunkers, Homer Weiner, Jack Squier y Conrad Marca-Relli, así como los ingleses Alan Davie, Eduardo Paolozzi, Henry Moore, Lynn Chadwick y Josef Albers. La muestra de Albers, Homenaje al Cuadrado, de setiembre de 1964, fue ampliamente comentada por Acha. De hecho, es posible situar en este momento el abandono de su posición modernista inicial para apostar por nuevas ideas que co- menzarían a girar en torno a un discurso sobre los *mass media*, que apelaba al medio como mensaje y a un consumo de masas. Este discurso fue inspirador para los grupos de arte que empezaban a desarrollarse en nuestro medio, que después se conocerían como colectivos artísticos. (Pajuelo, 2020, p. 144)

El espíritu de renovación se expresó con el uso de materiales que no eran considerados por la mayoría de artistas. Posición que se legitimó con la visita del crítico argentino Romero Brest en 1965, figura importante y promotor de la



vanguardia Argentina. Brest fue director del Instituto Di Tella que estuvo apoyado y financiado por empresas industriales, como la Fundación Ford y la Fundación Rockefeller, que transformaron el campo artístico argentino. El crítico realizó varias conferencias en Lima donde:

Insiste en una transformación en curso de las prácticas artísticas que implica una disolución de la diada “imagen-símbolo” que había dominado la historia del arte, sustituida por los “(...) ‘objetos’, ‘muñecos’, ‘monstruos’, ‘máquinas’ y ‘aparatos luminosos’, ‘happenings’ y ‘ambientaciones’, validos precisamente porque intensifican la experiencia y no perduran. (Tarazona, 2015, p. 35)

A partir de la visita Romero Brest surgieron agrupaciones que fueron el preámbulo de Arte Nuevo, estas arrojaron los nuevos discursos sobre la hegemónica relación occidental de los medios tecnológicos y de la cultura de masas. La agrupación Señal conformada por Luis Arias Vera, Hernández Saavedra y Jaime Dávila expusieron por primera vez en la Galería Solisol, luego en Talara y en 1966 en el IAC. Señal fue la semilla de Arte nuevo.

Asimismo, tres exposiciones se realizaron en 1965 que fortalecieron los vientos de cambio que estaban aconteciendo, *Mimuy* de Mario Acha, Miguel Malatesta y Efarín Montero en el sótano del IAC, Luis Arias Vera en la Galería Cultura y Libertad y GGS en Solisol. Estas muestras utilizaron desechos reciclados, objetos participativos, ensamblajes, muñecos de yeso, tela y alambres. La escena emergente causó sorpresa e interés en la crítica.



**Figura 5.** Jóven junto a una ambientación en Mimuy. *Sin título*, 1965, Mario Acha, Miguel Malatesta y Efraín Montero, (Meza, 1965).

Acha (1965) declaró que los jóvenes artistas ya no querían pintar, buscaban un cambio de superficie, el cuadro ya no era suficiente. “Prefieren concluir a su manera en el espacio lo que antes pintaban en la tela. Y si no construyen, seleccionan objetos de uso diario, los aíslan, los ensamblan y acumulan” (Acha, 1965, p. 3). La exposición en Solisol fue sorprendente, el ambiente lúgubre e inesperado que GGS construyó con desechos y materiales reciclados que recogió de sus antiguas obras informalistas le permitió dar vida a varios de sus muñecones. El nombre que la artista escogió para ese espacio fue *Ylomomo*, término de origen boliviano que refiere al fango o al pantano, vinculando su propuesta a un principio regenerativo debido a la nueva vida que le estaba dando a los materiales recogidos. Emilio Tarazona afirmó que :

El reciclaje se hace aquí una noción sostenible de revalorización de lo supuestamente deleznable —y de reverberaciones tanto ecológicas como inesperadamente sociológicas— donde, como sostiene Acha en un artículo, reforzando las ideas que incluye en la presentación que hace de la artista en el impreso que acompaña la muestra, aquel “engrandecimiento de los desperdicios” contraviene una idea de utilidad

que empuja los prejuicios neutralizando todo juicio dentro de una escala de valores previamente establecidos. La artista parece así procurar una suerte de dinamismo abocado a revertir esos valores introduciendo un agente activo y altamente corrosivo; como sugiere la consigna enunciada por el químico y biólogo decimonónico Antoine Béchamp, “Nada es presa de la muerte, todo es presa de la vida”, y acaso la podredumbre es solo un mal nombre asignado a un crucial momento para esa transición. (2015, p. 38)

La cristalización de estas nuevas propuestas se dio con la aparición de Arte Nuevo, agrupación que surgió en respuesta al Primer Festival Americano de Pintura de 1966, también conocido como la I Bienal de Lima o la Bienal de la Feria del Pacífico, organizada por el IAC con la colaboración de la Asociación Artística y Cultural “Jueves” y la Feria Internacional del Pacífico. Exhibición que se desarrolló entre el 22 de octubre al 22 de noviembre, primero en las instalaciones de la feria y luego en el local del IAC. Este festival fue criticado por Arte Nuevo, pues se promocionó como un evento que iba a estar enfocado en mostrar lo nuevo de la escena peruana; sin embargo, se demostró poco interés porque no se invitó a tiempo a los artistas jóvenes y la conocida preferencia en reconocer la trayectoria de artistas que representaban la élite como Szyzyslo y el chileno Roberto Matta, a quien se le otorgó el premio del evento.

Arte Nuevo realizó su muestra el 24 de Octubre de 1966 en una tienda abandonada de letreros cerca de la Plaza Mayor. Hicieron una reconfiguración del local y lo llamarón “El Ombligo de Adán”. La exhibición reunió obras pop, op art y ambientaciones. Estas piezas fueron la solidificación de los experimentalismos que surgieron durante años anteriores. El reclamo de los artistas por haber sido excluidos de la Bienal estuvo materializado en un manifiesto que se entregó durante la muestra donde criticaron al IAC por ser la entidad que no representaba adecuadamente la promoción del arte contemporáneo en el país, así como de aprovecharse de muchos de ellos porque en sus momentos de crisis económica los artistas otorgaban sus obras para ser expuestas.



**Figura 6.** Catálogo de la exposición de Arte Nuevo. *Sin título*, 1966, Arte Nuevo, (Tarazona, 2015, p. 116).

Mijail Mitrovic (2019) señaló que Arte Nuevo apostó por una renovación del arte local que estaba dominado por la TRN. Por ello, en la exposición primó el pluralismo. Según Lopez y Tarazona (2006) Luis Arias vera mostró sus primeras pinturas de sobres aéreos, GGS exhibió cuadros informalistas y sus muñecones similares a los de *Ylomomo*, TB trabajó superficies planas cortadas creando estructuras op y mostró pinturas figurativas con elementos textuales, Armando Varela presentó esculturas de metal industrialmente pintadas, José Tang elaboró pinturas geométricas de cuadrados yuxtapuestos, Víctor Delfín presentó una mural elaborado con tubos de PVC, Luis Zevallos Hetzel círculos concéntricos pintados con pistola de aire que también fue utilizada por Emilo Hernández para realizar una pintura de curvas de colores que salen del propio cuadro. El evento se inauguró con un *happening* donde el actor Felipe Buendía realizó una imitación del presidente del Perú dando un discurso irónico y sarcástico mientras se repartían helados D´onofrio a los asistentes.

El impacto que ocasionó Arte Nuevo llevó a que el campo artístico se expandiera, las instituciones empezaron a tener apertura con las nuevas tendencias, hubo una coexistencia de estilos y el IAC buscó replantear sus políticas y renovarse. Pajuelo nos comentó que:

Luis Carlos Rodrigo Mazuré, reconocido abogado nacional y socio del IAC, viajó al Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), del cual también era socio, para revisar sus estatutos y proyectarlos en la renovación de los estatutos del IAC. Estos fueron reelaborados en una sesión de consejo del 21 de diciembre de 1966. Ello conllevó que un año después se realice una reestructuración de la dirección ejecutiva. El puesto recayó en la gestora cultural Élide Román, quien se hizo cargo del desarrollo de las actividades en los siguientes dos años arrojando una visión más amplia de lo contemporáneo. (2020, p. 168)

Arte Nuevo fue asimilado institucionalmente, su segunda exhibición en el MALI no era una protesta, fue la afirmación de que la institución arte se expandió. En ese evento se presentó un manifiesto donde mostraron premisas de carácter universalista, abrazando el nuevo contexto global marcado por la sociedad de consumo y la tecnología. Ellos plantearon una nueva relación entre el arte y la sociedad. El texto señaló que:

Ante un mundo tecnológico desconcertante y maravilloso, nos toca renacer: volver a ser niños. Así, nuestras manos se desasirán de los valores que la sociedad nos ha inculcado en su defensa, y nuestra imaginación- libre ya-sabrá aprovechar las copiosas posibilidades de la creación artística, cuyas vivencias queremos compartir aquí con el espectador.

La sociedad ha vertido en nuestras venas incontables tabúes y una versión interesada del pasado. Pero en ellas también germina el futuro que nos enseña a razonar, con libertad y universalidad, nuestras percepciones, hasta tomar una nueva conciencia de la materialidad del color, de la elementalidad de los objetos y formas, y de la realidad de los acontecimientos cotidianos. Futuro que han venido fraguando los artistas del pasado. Ellos son los que nos hacen abrir puertas, hasta ahora cerradas por los prejuicios de nuestro medio (Arte Nuevo, 1966).

Arte Nuevo al asimilarse al campo artístico lo fortalece, mientras ellos trabajan, las tendencias previas siguieron su curso. El desarrollo de esta agrupación generó que la Galería Cultura y Libertad ofreciera espacio a diversas exposiciones individuales de los miembros del grupo. Asimismo, se originó en

ese mismo año una entidad gremial, la Fundación para las Artes, que realizó su primera exhibición en el MALI en noviembre, institución que estuvo presidida por el pintor Herman Braun e integrada por Alberto Dávila, Gastón Garreaud y Armando Varela.

No podemos negar que la expansión del campo artístico hacia las nuevas tendencias se dio gracias a la recepción del fenómeno pop que venía conquistando la cultura occidental desde inicios de los 60. La consolidación del pop en nuestro país empezó con Arte Nuevo y tuvo su clímax en 1969 con el Concurso de Pintura en el II Festival de Ancón donde ganó Luis Zevallos Hetzel con una obra que reprodujo una imagen de las motocicletas *Hurley Davidson* de la revista *Hot-rod* de 1968. Juan Acha fue un fiel acompañante del pop en nuestro país porque sostuvo ideológicamente a Arte Nuevo y defendió años más tarde la obra de Zevallos que fue acusada de plagio. “Para el crítico el pop buscaba una desnaturalización del signo comercial o cultural, a fin de reestablecer su dimensión ideológica velada” (López y Tarazona, 2008, p. 5). Juan Acha comentó en 1967 sobre Arte Nuevo y afirmó que:

Con Arte Nuevo se consolida la diversidad de tendencias y aparece el vanguardismo. Diversidad que es decisiva, pues al calor de los contrarios se fragua hoy mejor el fenómeno artístico; además, ella constituye una identificación con la heterogeneidad del mundo actual e implica dar libre curso a la diversidad humana, el vanguardismo, finalmente, revela el despunte de una nueva mentalidad. No sólo es la primera vez que la pintura, como arte visual, llega a actualizarse de veras en el Perú, sino que los jóvenes adoptan tendencias que controvierten, de parte a parte, lo que suponemos es nuestra idiosincrásica manera de ser y ver el arte (...) Así, los jóvenes que lo integran vienen a rebelarse contra toda mística purista y sentido magnífico de la vida y del arte; son conscientes de la temporalidad de su obra. Para ellos, lo importante es el cambio artístico. (Acha, 1967, como se cita en Mitrovic, 2019, p.44)

Mirko Lauer (1976) no vio con buenos ojos el desarrollo del pop, lo anunció como una expresión poco crítica que se orientó a las tendencias internacionales, aspecto que compartió con la crítica Marta Traba que analizó las tendencias

internacionales que se estaban adoptando en Latinoamérica a través de su teoría de la estética del deterioro<sup>8</sup>. Para ella la posición que asumió Arte Nuevo y su defensor Acha fue entreguista porque la apertura al imperialismo promovió una actitud de dependencia que alejó toda posibilidad de resistencia. Traba (2005) señaló la incompatibilidad entre vanguardia y subdesarrollo, ya que las importaciones de la vanguardia no se sostenían en contextos como el nuestro. Este punto es central, pues como hemos observado en nuestro contexto la industrialización fracasó y el proceso de expansión del *mass media* no fue como en otros lugares de Latinoamérica. Pensar que las obras pop buscaron reflejar aquello que ocurrió en nuestro contexto es un error.

No nos interesa reflexionar sobre la pertinencia del pop como espejo de la realidad peruana, ni si estas tendencias abordaron los problemas que el devenir de la historia del arte demanda, sino de reflexionar sobre los sentidos que las obras expresaron para pensar las diferentes relaciones sociales que existieron y que aún persisten en nuestro contexto. Debido a ello, las tres obras que analizaremos (*Muñeques, Objetos y Corbata*) permitirán desocultar aquellos elementos que no fueron vistos durante muchos años.

---

<sup>8</sup> Es relevante considerar aquí la perspectiva de Facundo Gómez sobre Marta Traba, quien comentó que:

Al caracterizar el arte estadounidense, la autora propone la noción de “estética del deterioro”, cuyo fundamento reside sobre el estrecho vínculo entre la sociedad de consumo norteamericana y las obras de sus creadores. Traba apela a un esquema especular de raigambre marxista y sentencia que las artes plásticas de la gran potencia occidental expresan la orientación y torsiones de su cultura alienada. (2016, p.74)

## 1.2.2. Movimiento de lo nuevo: Cultura de masas

El espacio social en nuestro país estuvo marcado por el contexto desarrollista que imperó en Latinoamérica para modernizarla y al constante conflicto debido a las injusticias sociales de nuestra estructura de herencia colonial. Frente a ello, es imposible concebir una cultura moderna como las que había en Europa y Estados Unidos. Los procesos de modernización que allí se ejecutaron fueron en virtud de la industrialización y de la sociedad de consumo, expresiones del avance del capitalismo que se expandió como fuerza globalizante. La cultura de masas fue el principal medio por el cual el capital ha logrado su mayor éxito. Adorno y Horkheimer afirmaron que “el mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural” (1994, p. 171). Para estos autores la racionalidad instrumental fue fundamental y fue lo que llevó a que se desarrollen distintos dispositivos culturales que permitieron que la sociedad de consumo conquiste y genere alienación más allá del ámbito del trabajo. Este fenómeno se expandió gracias a la globalización que junto con el capitalismo reforzaron condiciones de desigualdad y precariedad en países de Latinoamérica.

En países como el nuestro donde se está muy lejos de un desarrollo de la ciencia y la técnica, además, donde prevalecen condiciones muy precarias respecto a las obras de infraestructura: carreteras, puentes y sistemas de servicios públicos, las telecomunicaciones avanzan a un nivel de desarrollo cuyos resultados contrastan notoriamente con la gratificación de tales necesidades. Eso significa que, así como el mayor consumo de medios no garantiza la ilustración de las personas, tampoco su acceso masivo se convierte en señal clara de mejores niveles de bienestar, pues más allá de la facilidad con que las personas en sociedades no desarrolladas adquieren los diversos bienes culturales, es claro que las desigualdades sociales y económicas no solo persisten, sino que, incluso, se han agudizado. Por ello, la masificación de los productos culturales no puede entenderse en tal caso como un proceso de igualdad social de los hombres, sino como la forma en la cual los diversos grupos sociales son susceptibles de ser igualmente sometidos a las mismas formas de control y dominio. (Valencia y Zúñiga, 2015, p. 111)



Adorno y Horkheimer señalaron (1994) que las industrias culturales estuvieron articuladas con la totalidad del sistema capitalista, la dependencia de lo superestructural de la base económica fue evidente. No podemos negar que muchos de los objetos de las industrias culturales no fueron un reflejo de lo económico, pero reprodujeron ideas y valores de grupos dominantes que participaron en la base económica. En nuestro país dada la dependencia internacional y el despliegue del capitalismo, los diversos grupos sociales consumieron aquello que en su mayoría las industrias culturales importaron de los países desarrollados y de las sociedades de consumo. Durante los años 60 la industria cultural que más se consumió en el Perú fue la radio, su impacto fue muy relevante desde lo político hasta lo social. En el año 1957 se estableció el Reglamento General de Telecomunicaciones donde se empezó a distinguir las emisoras radiales en tres grandes tipos: estatales, comerciales y culturales. Se pudo observar la influencia de ideas y valores occidentales en la emisión de música y radionovelas. Este medio de comunicación se fortaleció con el pasar de los años a pesar de que al final de los 50 e inicio de los 60 surgió la televisión y mucho dinero de la radio pasó al nuevo medio.

La radio fue un dispositivo cultural que impactó a todo el país, a diferencia de la televisión que en sus inicios fue consumida en el espacio urbano y burgués. Los principales dueños de las emisoras radiales fueron los pioneros de la televisión en el Perú. Nicanor Gonzáles y José Antonio Umber crearon el canal 4 a partir de Radio América. Esto fue posible gracias al convenio que tuvieron con la NBC, cadena de radio y televisión estadounidense que se ha expandido por diferentes partes del mundo. El desarrollismo encontró en la televisión otra forma de establecerse imponiendo su carácter comercial:

Con excepción del canal del Estado, la televisión comercial se desarrolló bajo el modelo norteamericano de producción, como empresas privadas financiadas por publicidad y —al contar con mucha gente que provenía de la radio—, por lo que se trasladaron algunos de los géneros y formatos de ese medio hacia la televisión. (Dettleff et al., 2021, p. 256)

La televisión siguió el modelo hegemónico y en sus inicios se presentó con un tono elitista. Inmediatamente al descubrir que la televisión estaba destinada a ser un dispositivo de masa se empezó a transmitir programas de concursos, sketches de humor y telenovelas. En el año 1961 el censo mostró que en el Perú existían 72399 televisores, una cifra mucho menor a las 455267 radios que habían. No obstante, la televisión empezó a abarcar la mayor cantidad de publicidad y fue cada vez más relevante como dispositivo ideológico, ya que este medio por ser novedoso y al poseer imágenes y sonidos como recursos desplazó a la radio como instrumento principal para la comunicación entre el estado y los ciudadanos. “En países subdesarrollados los medios hacen un gran servicio a los gobiernos: colaborar a través de la comunicación en la integración y el desarrollo, tres conceptos inseparables en todas las teorías desarrollistas que entran en boga en los sesenta” (Vivas, 2017, p. 69).

La televisión modificó muchas de las costumbres de la sociedad urbana, desde ser un elemento que acompañó a las familias en momentos de compartir, así como, en las prácticas de los jóvenes de clase social media y alta que gracias a la influencia de la música en inglés empezaron a consumir productos y asumieron nuevas identidades acorde a la sociedad de consumo (casacas de cuero, motos, *rock n roll*, *twist* y nueva ola). La televisión fue un arma poderosa para la construcción de un nuevo individuo encerrado entre el consumo masivo y el control-represión de los nuevos discursos que se configuraron a través del enclave desarrollista. Las imágenes que la televisión transmitió reprodujeron modelos hegemónicos modulando actitudes, transformando valores y configurando el cuerpo. Se empezó a instaurar un nuevo régimen, el de la imagen, que tuvo su preámbulo con las revistas y el cine, pero que con la televisión logró consolidarse. Las imágenes que los medios masivos produjeron fueron elementos que estaban justificando el éxito del sistema capitalista y de la globalización.



**Figura 7.** Comercial de Relojes Silvana. Sin *título*, 1960, Relojes Silvana, (Usuariouniko, 2012, 2m38s).

Con la fuerza y el éxito de la televisión reconocemos dos características que articularon el contexto social y cultural de la mayoría de sociedades occidentales desde los 60. La causa tecnológica y la sociedad del espectáculo. Acha en sus conferencias sobre el *mass media* en 1969 señaló que estamos en un mundo tecnológico, idea que recogió de Giedion y Mumford sobre la tesis tecnológica de que la causa de los cambios sociales “es la conquista de la técnica” (Acha, 1969, p. 22). El mundo se ha tornado tecnológico y las artes plásticas han cambiado gracias a su avance, la fotografía, la reproducción en serie y el uso de nuevos materiales como los utilizados por Arte Nuevo configuraron de otra manera el ámbito artístico. El constante bombardeo de información visual de los nuevos medios generó que la institución arte pierda estabilidad. Nuevas propuestas surgieron a partir de las reflexiones que ocurrieron en torno a la relación del arte con el nuevo contexto occidental. Nuevas actitudes frente a la actividad artística permitieron que emerjan expresiones artísticas innovadoras como el arte tecnológico, ambientaciones, arte conceptual y arte pop. Es en este clima de cambio que artistas jóvenes en nuestro país realizaron prácticas y cuestionamientos artísticos que venían ocurriendo en varios lados del mundo.

La televisión nos develó el establecimiento de la sociedad del espectáculo, concepto elaborado por Guy Debord (1998), quien señaló que la sociedad moderna tiene como rasgo determinante la producción y el consumo de imágenes, es decir, las relaciones sociales son mediatizadas por imágenes. El régimen del espectáculo refiere a una visión del mundo que se ha vuelto hegemónica. La sociedad se ha estructurado a partir de la apariencia, de imágenes que promueven a los individuos a consumir. Nos encontramos ante la constatación de la victoria del capitalismo. En la sociedad del espectáculo las personas se empiezan a sentir desconectadas del mundo que los rodea, se pierde conexión con la realidad. La sociedad de consumo y del *mass media* está constantemente promoviendo un estilo de vínculo con la realidad que insta a los individuos a vivir adormecidos.



**Figura 8.** Comercial de Inca Kola. *Sin título*, 1960, Inca Kola, (Usuariouniko, 2012, 5m10s).

Este nuevo contexto impactó en el campo artístico, la cultura del espectáculo fortaleció la mercantilización del arte y las obras dada su condición de objeto estético y mercancía promovieron que artistas tuvieran nuevas apuestas en su producción. Aparecieron obras efímeras, ambientaciones, arte pop y arte conceptual.

En virtud del sistema represivo de la sociedad de consumo, el artista toma conciencia, mejor dicho, encuentra un apoyo teórico para lo que

desde hacía tiempo venía presintiendo y experimentando: el comercio del arte, convertido en poderosa fuerza internacional, ejerce dominación sobre las Bienales, concursos y crítica. Las informaciones artísticas son manipuladas, los valores fabricados y el consumo de arte se aristocratiza e identifica con la clase pudiente. Los artistas jóvenes reaccionan: ocupan y sabotean Bienales y algunos de ellos se declaran en huelga de brazos caídos, o sea, se deciden por la resistencia pasiva al no aceptar ser cómplices de la sociedad de consumo. Otros se deciden por el activismo: confeccionan obras invendibles o realizan actos en lugar de obras. ¿Cómo subsistir sin vender? He aquí la interrogante que tienen por delante. Los resultados les son adversos como es de suponer en una sociedad de consumo. (Acha, 1969, p. 47)

El arte al ser pensado desde su vínculo con lo social siempre ha sido una respuesta a su contexto inmediato y global. Durante los 60 el capitalismo instaurado en toda la realidad social generó que nuevas propuestas emerjan para hacerle frente a lo establecido. El arte se volvió más reflexivo al pensarse a sí mismo y abrió sus posibilidades al utilizar nuevos recursos acorde a la cultura de masas, la industrialización y la tecnología. Lo tecnológico y el espectáculo que orientan a la cultura de masas fue asumido con menor intensidad en países del tercer mundo como el nuestro. No podemos negar que el Perú a partir del deseo de modernizarse por obra y gracia de las élites y burgueses importaron prácticas y productos hegemónicos. El impacto de esta cultura se dio en su mayoría en el espacio urbano y fue consumido por individuos que tenían acceso a los diversos dispositivos tecnológicos. El fenómeno moderno de la cultura de masas fue poco a poco recepcionado a través de los medios, al inicio su consumo fue por las clases medias y altas, lugar donde se encontraban la mayoría de artistas.

Los artistas abrazaron el sentir (de renovación) global, que condujo a libertad de pensamiento y a la toma de postura frente a las nuevas relaciones que surgían en el arte (mercantilización del arte). Asimismo, el arte se convirtió en un dispositivo para cuestionar el status quo, desafiar lo convencional y promover cambios sociales. La agrupación Arte Nuevo expresó en su manifiesto que era momento de que los artistas sean más libres y rebeldes:

Ante un mundo tecnológico desconcertante y maravilloso nos toca renacer: volver a ser niños. Así, nuestras manos se desasirán de los valores que la sociedad nos ha inculcado en su defensa, y nuestra imaginación-libre ya- sabrá aprovechar las copiosas posibilidades de la creación artística. (Arte Nuevo, 1966)

Los jóvenes artistas se sentían cosmopolitas, universales, conscientes de lo hegemónico que poco a poco se establecía en el Perú. Por ello, reprodujeron ideas, formas y contenidos del sistema para reflexionar sobre ellos. Las artistas que vamos a trabajar en el segundo capítulo: GGS y TB miembros fundadores de Arte Nuevo tuvieron acceso a estudios de arte. TB estudió en la PUCP y GGS en talleres y en otro país. A pesar de ello, fueron artistas marginales debido a su condición de mujer y por las prácticas innovadoras que ejecutaron. Sus obras influenciadas por la cultura de masas y sociedad de consumo fueron objetos de estilo pop y ambientaciones que utilizaron elementos que aparecían en los medios. Ellas reprodujeron la estética del contexto hegemónico para criticarlo. Por otro lado, el grado de responsabilidad que tuvieron las mujeres que accedieron a estudios y a realizar arte “desafiaron los patrones y expectativas moldeados por la hegemonía patriarcal” (López, 2019, p. 31). La cultura de masas elaboró imágenes sexistas donde la dominación del régimen masculino representó los espacios domésticos y a las mujeres como “lugares de control, explotación y violencia naturalizada” (López, 2019, p. 32). Las obras que vamos a trabajar nos interpelan a reflexionar sobre el cuerpo, la mujer y la dominación por parte del sistema hegemónico.

## CAPÍTULO 2

### 2. CORPORALIDAD DE PLÁSTICO

A partir de 1960 en el arte global ocurrió una transformación iconográfica respecto a la valoración y representación del cuerpo. “El cuerpo oculto e inmutable, el cuerpo acosado por estereotipos o incluso por tabúes vinculados a las estructuras patriarcales del modernismo heterosexual y normativo, fue intensamente cuestionado e investigado” (Giunta, 2017, p. 30). Muchos artistas produjeron obras que hicieron retumbar las representaciones tradicionales del cuerpo. Johanna Hamann (2013) indicó que el cuerpo es una construcción simbólica, una categoría histórica creada por el imaginario colectivo o impuesta por las clases dominantes vigentes. El cuerpo al no ser una realidad estable es producida por diversos dispositivos de control. Es por ello, que en este capítulo se reflexionará sobre la representación artística del cuerpo para observar aquellas determinaciones materiales que configuraron la corporalidad femenina en el Perú durante los 60.

En nuestro país, tierra de la misoginia, dos artistas integrantes del grupo Arte Nuevo elaboraron obras que buscaron repensar la relación entre arte y vida centrando su preocupación en temas vinculados al cuerpo y a la sexualidad. GGS y TB “exploraron las políticas de representación del cuerpo femenino reutilizando los muebles de sus propias casas. Las obras desmantelaban el régimen masculino de la mirada, subrayando las formas de regulación de los cuerpos y cómo se produce socialmente el género” (López, 2017, p. 32). Las obras que presentaremos innovaron formalmente la escena y criticaron la hegemonía patriarcal. *Muñeques*, *Objetos* y *Corbata* no tuvieron una recepción adecuada, la crítica no reflexionó sobre su contenido y no abordó la problemática de género hasta las investigaciones de Miguel López y Emilio Tarazona en el 2006.

La misión de este capítulo es poner en evidencia ciertas relaciones de dominación y resistencia dentro de la sociedad peruana y del mundo artístico. Descubrir el sentido oculto de estas obras nos llevará a reflexionar sobre cómo

dos mujeres artistas buscaron poner en discusión la problemática del cuerpo femenino. Para realizar ello, utilizaremos la perspectiva de la Teoría Social del Arte trabajada por Néstor García Canclini y Mirko Lauer. Estas herramientas nos permitirán sacar a la luz las distintas determinaciones de estas obras. La estrategia de *La producción simbólica* de Canclini que ha sido utilizada en el primer capítulo señaló que para entender una obra de arte hay que partir de las determinaciones más generales de su contexto histórico.

Las tres obras que mostraremos expresaron un sentido extraviado. GGS y TB a través de innovaciones formales como el uso de materiales cotidianos, reciclaje, colores llamativos y nuevas técnicas interpelaron el discurso hegemónico patriarcal. Las artistas buscaron develar las diferentes formas en las que el cuerpo resiste y reproduce la estructura del sistema. Por lo tanto, se pretende indicar de qué manera el proceso económico del Perú se vinculó con la producción de *Muñecons, Objetos y Corbata*. Y reflexionar sobre la representación de la corporalidad femenina con ímpetu de liberar valores establecidos que siempre han sometido a la mujer, volviéndola un objeto, un monstruo y un sujeto capaz de ser fragmentado. El otro recurso que utilizaremos para comprender mejor la existencia de estas obras es el concepto de objeto plástico elaborado por Mirko Lauer. El objeto artístico debe ser enfocado dentro de las dimensiones de representación y soporte material. Estas dimensiones permiten observar las obras de arte dentro de la totalidad social. Con esta perspectiva queremos mostrar la concreción de la plástica, ya que la realidad de una obra de arte está configurada por sus determinaciones y sus relaciones que tiene entre sí. Es por eso, que, al desocultar los diferentes elementos que están alrededor de las tres obras entenderemos mejor cómo están inscritas dentro del campo artístico y de la realidad social peruana. El esquema que presenta Lauer contiene 4 campos, el soporte material (2) y la representación (2). En primer lugar, el soporte material es “toda la materialidad presente en el objeto plástico con la cual se organiza los aspectos, en relación con la cual se organizan los aspectos inmateriales de la creación” (Lauer,1982, p. 63) y el soporte físico (aquello con lo que está fabricado la obra). En segundo lugar, la representación “viene a ser la particular configuración de la inmaterialidad en la obra (o eventualmente en el proceso) en relación con su materialidad” (1982, p. 63).



Como señaló Mitrovic (2019) esta herramienta metodológica supera las perspectivas de la sociología del arte y de la estética marxista, pues cada una le presta atención a una de las dos dimensiones. Este mismo autor nos indica al respecto que:

En buena cuenta se trata de introducir el modelo base- superestructura esbozado por Marx al interior del propio objeto plástico, para contravenir la desaparición de sus múltiples determinaciones en la forma final- aparente u observable- que este asume. Lejos de que la determinación en última instancia del objeto plástico por su soporte material nos lleve a reducirlo a su dimensión económica, se trata de reconocer que la realización de la representación depende de su aspecto material, es decir, de los procesos que lo posibilitan. (Mitrovic, 2019, pp. 558-559)

*Muñeques, Objetos y Corbata* fueron obras radicales, su participación en el campo artístico fue efímero, ya que no fueron pensadas para el mercado del arte, sino que buscaron sucumbirlo. Propusieron una nueva relación para su consumo, esperando que el espectador se sintiera interpelado por los sentidos que las obras expresaron y que reflexione sobre la representación del cuerpo femenino. El poco interés que se le ha prestado a estas piezas generó que fueran olvidadas por muchos años negándoles el espacio que se merecían dentro de la historia del arte en el Perú. Sin embargo, estas obras fueron la manifestación de que el experimentalismo de los 60 sí tuvo contenidos críticos y que lamentablemente no fue valorado siendo juzgado como “entreguista” hacia las tendencias norteamericanas.

## 2.1. Gloria Gómez Sánchez

La artista GGS es una piedra angular en el vacío de la historia del arte en el Perú, la amplitud de su obra no ha sido reconocida ni archivada. Las múltiples transformaciones que realizó han sido poco estudiadas. El devenir de la obra de esta artista fue diverso, desde ser la primera artista informalista en el Perú, su paso por el pop, hasta realizar arte conceptual. GGS se consideró una artista de vanguardia, su trabajo fue innovador ya que recogió el mensaje de su tiempo. La diversidad de su obra expresó una nueva relación que el arte trajo al contexto local, la relación arte-vida. Su trabajo agrupó diversos recursos considerados marginales, propios de la nueva cultura de masas, con ello, pretendió acercar más la vida cotidiana a la producción plástica. Esta búsqueda reflexiva sobre la materialidad la llevó a reciclar diversos elementos. El no dejar morir las cosas, re utilizar aquello que fue pensado para algo diferente fue una característica de su obra.

Sus constantes mutaciones y su apertura hacia lo nuevo la puso como una mujer revolucionaria. Ella fue una artista que no recibió educación superior, tomó clases en los talleres de Cristina Gálvez, Ricardo Grau, Ángel Chávez y Germán Suárez-Vértiz, artistas reconocidos que promovieron que GGS se aleje del formalismo clásico y que empiece con el experimentalismo pictórico. Su experimentación inicial que puede ser entendida como un tipo de abstracción centrada más que en los colores y en las formas; en lo material, como las texturas y la densidad de los recursos utilizados. Esta práctica se recondujo hacia el informalismo gracias a que en el año 1958 vivió por unos meses en Argentina y tuvo contacto con el informalismo que estaba en ascenso.

La mixtura de materiales hasta entonces empleados —acuarela, pintura a látex, materias calcáreas, cortadas, o sobre las que bien se han provocado quemaduras con ácidos o incitado la combustión— se convierte en un intenso campo de experimentación que Gómez Sánchez no es alentada a exhibir hasta abril de 1960, en el Instituto de Arte Contemporáneo – IAC, entonces dirigido por Sebastián Salazar Bondy. Sin embargo, a partir de su encuentro con la escena argentina, la artista

asume también la designación de informalismo para el trabajo que venía realizando, aun cuando, a diferencia del contexto porteño, en Lima ella inscribe la tendencia en solitario. (Tarazona, 2015, p. 29)

El informalismo de GGS fue la expresión de su búsqueda por abandonar los soportes tradicionales de la pintura, sus obras fueron una crítica hacia lo establecido que no dio pie a nuevos formatos. Ella quería disolver todo aquello que estaba contenido en los cuadros, desde los contornos, las figuras, hasta el sentido. Por esa razón, en su exposición de 1960 presentó obras tituladas *La muerte de la pintura* y *Funerales del pincel*, ensamblajes de diversos materiales como baldes metálicos, brochas, madera y mallas de metal.



**Figura 9.** Ensamblaje de Gloria Gómez Sánchez. *La muerte de la pintura*, 1960, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2015, p. 90).

Los objetos montados unos a otros, manifestaron el despliegue de la obra de arte hacia lo efímero, hacia su desaparición. Una evocación a que la pintura estaba en tela de juicio. Las obras presentadas rompieron con la disposición del mercado del arte, fueron objetos que no podían ser vendidos, ya que fueron

elaborados para no ser conservados (dada su forma de ensamblaje) y tampoco fueron nombrados. Fernando de la Presa sostuvo la apuesta de la artista e indicó que:

Por ese camino podía consumarse la ruina total de la pintura y sugerir como posibilidad una plástica futura que pueda ser (...) una emulsión de pintura, escultura y arquitectura, mientras anunciaba para el cuadro de caballete la extinción o constataba que se encontraba, al menos, dando su aletazo final. (De la Presa, 1960, como se cita en Tarazona, 2015, p. 30 )

Muchos de los elementos de sus obras informalistas fueron utilizados para futuras piezas, la idea de reciclaje estuvo presente desde ese momento, pues en sus siguientes trabajos recicló diferentes materiales y desperdicios recogidos de botaderos para darles nuevamente vida. “Los objetos no son ya objetivos, sino solidificaciones incidentales, tránsitos en curso dentro de un proceso continuo de transfiguraciones” (Tarazona, 2015, p. 37).

En el año 1965 se realizaron tres exposiciones que fueron la condensación del clima de cambio de la escena artística en el Perú. Exposiciones de artistas internacionales en Lima, los conversatorios de Romero Brest<sup>9</sup>, el auge del arte pop y la aparición del arte conceptual. Una de las exposiciones fue la de GGS en Solisol, *Yllomomo*. La muestra tuvo obras de su etapa informalista, collages de desperdicios, objetos quemados en un mismo cuadro y muñecos. Un culto o engrandecimiento a los desperdicios señaló Juan Acha que reconoció la “actitud artística de legítimo temple, exaltando los efectos transformadores de las fuerzas físicas, ya sea encauzándolos hacia una dimensión expresivo pictórica o encuadrando objetos que los hayan sufrido con intensidad” (1965, párr. 6).

El uso del fuego y la forma de ensamblar los materiales para crear collages o muñecos fue novedoso para la escena artística. Uno de sus ensamblajes

---

<sup>9</sup> Es relevante considerar aquí la perspectiva de Tarazona, quien comentó que:

Romero Brest insiste en una transformación en curso de las prácticas artísticas que para el crítico implica una disolución de la diada “imagen-símbolo” que había dominado la historia del arte, sustituida por los “(...) ‘objetos’, ‘muñecos’, ‘monstruos’, ‘máquinas’ y ‘aparatos luminosos’, ‘happenings’ y ‘ambientaciones’, validos precisamente porque intensifican la experiencia y no perduran (2015, p. 35).

efímeros, llamado por la crítica *El sublime Yllomomo del amor*, fue una ambientación de tela con un cartel que respondió a la ambientación presentada unos días antes en la exposición *Mimuy*, una caseta en la que se veían piernas por debajo que invitaba al espectador a mirar por un orificio y que al realizarlo se observaba un crucifijo en un espacio rosado. GGS rechazó la ironía realizada en *Mimuy* y produjo una ambientación donde la idea de transformar la materia en desuso evocó un movimiento desde la “basura” hacia “lo divino”. Es interesante como esta obra nos formula una vindicación de lo rechazado y descompuesto para orientarlo dentro de un proceso más amplio y extenderlo hacia una consideración de corte espiritual. Esta relación con lo divino se percibe mejor si comprendemos la referencia que nos da el nombre de la obra y de la muestra *Yllomomo*. Según Tarazona (2015) el nombre escogido viene del lenguaje de la nación Camba, en el oriente boliviano, que significa fango o pantano. ¿Por qué una exposición donde hubo un cúmulo de objetos incoherentes, de materiales reciclados y desperdicios llevó como nombre un término que refiere al fango o al pantano? La clave está en el principio regenerativo que expresa ese concepto. Los pantanos son espacios de agua estancada cuyo fondo es húmedo y fangoso donde crece vegetación de forma densa. Los pantanos muchas veces son considerados espacios marginales de poca belleza donde la naturaleza parece más muerta que viva. Sin embargo, son lugares donde el ecosistema es muy amplio y tienen la posibilidad de regeneración vegetal debido a los nutrientes y minerales que se producen allí.



**Figura 10.** El sublime Yllomomo del amor. *Sin título*, 1965, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2015, p. 102).

La artista análogamente encontró en materiales desechados elementos para ser regenerados y con ellos construir obras de arte. “El reciclaje se hace aquí una noción sostenible de revalorización de lo supuestamente deleznable — y de reverberaciones tanto ecológicas como inesperadamente sociológicas” (Tarazona, 2015, p. 38). *Yllomomo* fue valorada positivamente por Juan Acha, él señaló a GGS como una artista que se ha situado en la vanguardia de forma notable y que “su obra habrá que contarla entre las más importantes del movimiento plástico que se realiza en el Perú” (1965, párr. 7). Caso contrario ocurrió con la crítica realizada por Francisco Bendezú que mencionó esta exposición como vacía y reaccionaria. El crítico no valoró el culto al acto vivencial y la influencia de la sociedad de consumo, para él eso era nocivo porque se rindió “culto a la facilidad y al grosero pragmatismo que parece apoderarse poco a poco de esta deshumanizada comunidad de consumidores” (1965, p. 23). La fuerza de las obras presentadas en *Yllomomo* estuvieron en su carácter efímero que escapó su fetichización, ya que su sentido se encuentra en la relación que el espectador experimentó con ellas. El abandono de lo establecido no solo refiere a la renuncia al cuadro y a técnicas tradicionales, sino también a la nueva configuración de lo artístico que emergió al considerar al espectador como parte del todo que constituye a las obras.

### 2.1.1. Muñecons 1966: Cuerpo monstruoso

En el año 1966 GGS junto con Luis Arias Vera, a quien conoció en exposiciones realizadas un año antes, formaron un grupo con algunos miembros de la agrupación Señal, Emilio Hernández Saavedra, Jaime Dávila, Armando Varela y José Tang. Asimismo, se unieron TB, Luis Zevallos Hetzel y Víctor Delfín. Arte Nuevo surgió como respuesta al Primer Festival Americano de Pintura que debido a problemas de comunicación y difusión por parte de las instituciones organizadoras los artistas jóvenes se sintieron rechazados por no ser tomados en cuenta. Por esta razón, Arte Nuevo se auto gestionó una muestra en un lugar abandonado y en ruinas nombrado El Ombligo de Adán. La exhibición fue la expresión del espíritu de renovación que los artistas estaban tomando de los nuevos paradigmas de la sociedad occidental: La sociedad de consumo y el avance tecnológico. GGS presentó sus *Muñecons*, figuras espectrales y monstruosas elaboradas con diversos materiales que siguieron expresando el culto hacia los desperdicios y el reciclaje, pero esta vez con un contenido más específico que los ensamblajes de *Yllomomo*. Consideramos que *Muñecons* nos permite reflexionar sobre la representación del cuerpo femenino como algo monstruoso.



**Figura 11.** Muñecons en El Ombligo de Adán. *Muñecons*, 1966, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2015, p. 115).

Aproximarnos a esta obra requiere enmarcarla dentro de las herramientas de análisis mencionadas al inicio de este capítulo. Desocultar los sentidos que *Muñecons* expresó sólo será posible si reflexionamos sobre todos los componentes de la obra, aspecto que no ha sido abordado ni por la crítica en ese momento (Juan Acha y Mario Belaúnde Guinassi) ni la posterior (Lauer, Castrillón, López y Tarazona). Es por ello, que estas piezas requieren ser enfocadas de una manera más amplia para no sólo considerarlas como algo innovador dentro de sus caracteres formales, ni como una continuidad de los trabajos de la exposición de 1965. Lo primero que debemos indicar a partir del esquema de Mirko Lauer es el soporte material de la obra. Hemos anunciado que este concepto no sólo refiere a los elementos con los cuales está hecho el objeto artístico, sino, de todo aquello que está alrededor de la obra y permite que emerjan “todas aquellas formas de lo social que modelan la presencia y la configuración de lo físico” (Lauer, 1982, p. 63). Los aspectos que involucró la producción de *Muñecons* fueron propios del contexto de cambios que se vivió durante los años 60 en el Perú. Saber que la artista usó materiales reciclables como alambres para las estructuras de las figuras, yute, engrudo, cola y pintura látex nos retrotrae al contexto industrial. Se anunció en el capítulo anterior que la presencia de nuevas fábricas de diversos materiales permitió que artistas puedan innovar en el uso de recursos para sus piezas. Ello no podría haber sido posible sin el pseudoproceso de industrialización que el Perú enfrentó. La creciente burguesía industrial empezó a ser el sostén ideológico de lo nuevo que apareció en la escena artística: ambientaciones y arte pop.





**Figura 12.** Muñeques en El Ombligo de Adán. *Muñeques*, 1966, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2015, p. 113).

El mercado del arte durante esa época estuvo dominado por las instituciones que legitimaban lo oficial y por los diversos marchantes que permitieron que las galerías se sostengan, que se realicen Bienales y se inviten “artistas reconocidos” a exposiciones internacionales. *Muñeques* fue una obra que no entró dentro de los estándares del mercado del arte. Se realizó con el fin de generar una experiencia vivencial a los espectadores. La ambientación no perteneció a los registros clásicos de la relación obra-espectador, pues no se trata de observar un cuadro inerte colgado en una pared, sino de arrojarse y envolverse al espacio lleno de posibles sentidos que se van creando con cada visita. Los *Muñeques*, cuerpos asimétricos con forma de humanos – monstruos, estaban erguidos y doblados sobre el suelo que se encontraban alrededor de una figura central que la artista tituló *El parto* donde puso un muñecón saliendo de otro que estaba suspendido. El lugar de la ambientación era oscuro y cerrado para crear una atmósfera particular dentro del espacio.



**Figura 13.** Gloria Gómez Sánchez junto con su obra. *Muñecones*, 1966, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2015, p. 114).

Lauer nos dijo que para hablar de la representación de un objeto plástico debemos prestar atención sobre todo a “la particular configuración inmaterial en la obra en relación con su materialidad” (Lauer, 1982, p. 63). ¿Qué podemos inferir a partir de lo icónicamente analizable? La pista que podemos obtener debemos sacarla de la representación de estos cuerpos monstruosos que rodean la figura central. La escena del parto nos hace pensar sobre la mujer, pero ¿qué tiene que ver ello con la monstruosidad de las figuras?

Con *Muñecones* GGS inauguró la perspectiva de género en su trabajo. Esta obra tuvo como sentido reflexionar sobre la feminidad y mostrar que una de sus representaciones es lo monstruoso. En un espacio tan retrógrado y conservador como el peruano la mujer siempre ha sido subyugada. Expresión de ello es que el Perú fue uno de los últimos lugares en Latinoamérica en otorgar el voto femenino (1950). Mediante su obra la artista buscó ironizar la corporalidad femenina mostrándola como algo espectral, señal de misterio y pavor. El poco interés y reconocimiento hacia las mujeres ha generado que la sociedad tenga

poco conocimiento sobre el cuerpo y los procesos que les suceden a ellas. Actos completamente naturales como el parto o la menstruación han sido muchas veces ignorados por la sociedad siendo considerados como algo tabú y monstruoso. GGS quiso poner en evidencia la desidia de la sociedad peruana invitándonos a pensar la ambivalencia de representar el cuerpo femenino como monstruo. Por otro lado, Muñeones buscó reflexionar sobre la transgresión social que lo monstruoso también manifiesta.

Abordar lo femenino como categoría vista o leída en referencia a lo monstruoso permite comprender y sumar otras lecturas médicas, religiosas y culturales que se le hacen al cuerpo de la mujer y que, a través de la historia, han sido construidas desde y por los hombres, partiendo de una posición en la que lo femenino y lo masculino constituyen dos valores opuestos. (Amaya, 2014, p. 112)

Lo femenino es una construcción social a partir de normas regidas por la hegemonía patriarcal. Los roles y aquello que se considera común en las mujeres ha sido históricamente impuesto. La mujer al ser configurada dentro de una normativa puede resistir y luchar de diferentes formas. Sin embargo, siempre ese ímpetu ha sido menguado y reprimido porque la mujer muchas veces es vista como una amenaza al orden establecido. La mujer representada de forma monstruosa es un indicador de la posibilidad de acción para poner en cuestión la estructura social. Es relevante considerar aquí la perspectiva de Rodríguez, quien comenta que:

La figura del monstruo se relaciona con las identidades reprimidas construidas socialmente: En relación al estudio del deseo femenino, la figura del monstruo adquiere un renovado interés, pues esta energía narrativa también se ha caracterizado por su identidad reprimida o invisible dentro de los esquemas de significación dominantes. La criatura monstruosa coincide con la mujer en que ambos conceptos se han construido como una contraposición, diferente y extraña, de cara al patrón cultural dominante. (2021, p.108)

Mostrar el cuerpo femenino como algo monstruoso nos lleva a esta doble consideración: sobre el misterio que está alrededor del cuerpo de la mujer y lo amenazante que puede ser para el patriarcado.



### 2.1.2. *Corbata* 1968: Empoderamiento y dominación del cuerpo

Dos años después de *Muñecones*, GGS produjo *Corbata*, obra relevante para reflexionar sobre la corporalidad femenina en el Perú. Esta pieza fue la objetivación del cambio de estilo que la artista ejecutó durante su participación en Arte Nuevo. Ella dejó de lado los ambientes oscuros y el monocromo para entregarse a una etapa pop llena de colores y formas definidas. La renovación pop fue asumida por Arte Nuevo que a través de ese estilo buscó hacer frente a lo establecido en la escena (arte abstracto) . Un mes después de la muestra en El Ombligo de Adán se organizó el 1er Salón de Pintura de la Fundación para las Artes. Allí la artista produjo un objeto – instalación llamado *La máscara*, que fue un muñecón colocado junto una superficie de triplay en la pared sostenido por dos bancos. La pieza fue pintada con dos colores, el rojo y azul. Colores contrapuestos que la artista utilizó durante su etapa pop. *La máscara* presentó un elemento que GGS utilizó en muchas de sus piezas posteriores. Ella empezó a fabricar máscaras realizadas con papel maché. Estas producciones eran máscaras con poca expresión. GGS buscó con esos rostros inmutables que el espectador descubra aquello que se esconde detrás de la máscara, la problemática de género en el Perú.



**Figura 14.** La máscara de Gloria Gómez Sánchez. *La máscara*, 1966, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2015, p. 126).

Los objetos no expresaron un género en específico y las máscaras fortalecieron aspectos de neutralidad y ambigüedad. GGS tuvo la intención de reflexionar sobre las distintas formas de aproximación al género. En tiempos donde las teorías feministas no tenían fuerza en el Perú y la problematización sobre el género era algo poco discutida. Los objetos de GGS fueron un preámbulo a muchas reflexiones de las teorías de género. Los personajes que la artista produjo “parecen a menudo dislocar las articulaciones, reacomodar la consistencia física, deformar las perspectivas y alterar continuamente los puntos de vista: como si se tratara de resituar una identidad en su lugar no unívoco ni homogéneo, sino modular y cambiante” (Tarazona, 2015, p. 45). Obras realizadas como *Mangos con lunares*, *Buzo Azul* y *Buzo rayado* todas de 1967 no dejaron en claro si los personajes refieren a algún género. Los elementos que conformaron estas piezas fueron guiños hacia ambos. Siluetas de mujeres, cabeza de hombre, zapatos de mujer y máscara de hombre.



**Figura 15.** Objeto de Gloria Gómez Sánchez. *Buzo Azul*, 1967, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2015, p. 139).

El uso de las máscaras manifestó otro aspecto central en la producción de GGS, la influencia del personaje “Arlequín”, que en un inicio utilizaba una máscara o

un antifaz. Ella sacó de esta figura elementos de su vestuario y de su movimiento corporal para introducirlos en sus collages y objetos. Tarazona en su libro sobre GGS (2015) introdujo la imagen de un Arlequín, interpretado por Ferrucho Solari de la obra *Arlecchino servitore di due padroni* Carlo Goldon de 1959. El autor no dio ninguna referencia ni explicó la relación entre el arlequín y las obras de esta artista. Se sabe que este personaje ha sido fuente de inspiración de grandes artistas como Picasso, Cézanne, Dalí y el pintor peruano Víctor Humareda Gallegos que pintó 5 cuadros de arlequines en la misma época que GGS produjo sus objetos. Los collages y las obras que GGS llevó a su exposición *Rojo Amarillo y Azul* de 1968 utilizaron muchas referencias “de los cuerpos enteros que quiebran a menudo los consensos sobre posturas o proporciones, como si algo de lo circense, de las maromas y acrobacias se extendiera sobre muchas de las representaciones, además del anunciado protagonismo de los colores primarios” (Tarazona, 2015, p. 48).



**Figura 16.** Obra de Víctor Humareda. *Arlequín*, 1967, Víctor Humareda Gallegos, (Álvarez, 2015).

En esta exposición la artista presentó la obra que vamos analizar: *Corbata*. Sin embargo, antes de sumergirnos en la existencia de este objeto tenemos que comentar una obra que se realizó un año antes que llevó como nombre *Corbatas*.

Esta ambientación era una silueta sentada en una carpeta rodeada de un escenario casi teatral donde al medio de la carpeta hay dos brazos que evocan a la maternidad. Encima los brazos hay un círculo de tiro para dardos. Las piernas del personaje tienen zapatos de mujer y el contorno de la cabeza es una silueta de cabellera femenina, una máscara con un antifaz finge de rostro. “Como máscara de la máscara: lanzada a una externalidad que hace incluso glamorosa la condición de mujer-objeto y dejando la interioridad en un espacio que parece algo inaccesible” (Tarazona, 2015, p. 46). La referencia a la corporalidad femenina era evidente, ya que a diferencia de los objetos antes mencionados el personaje no expresaba ambigüedad. Que la artista haya representado el cuerpo de la mujer deforme y que haya colocado un tiro al blanco manifiesta la crítica que quiso evocar a la forma en que la sociedad peruana se relaciona con las mujeres.

La mujer como blanco. Con las piernas enredadas y el cuerpo entrecruzado por líneas paralelas o convergentes. O un cajón en el vientre en el que salen un par de manos que parecen pedir ayuda. En fin, la mujer como ente apuñalado por el mundo y enredado consigo mismo. Todo eso se deduce de la pintura de Gloria Gómez Sánchez (*Op-Pop-Sex*, 1967, p. 55).

El cuerpo de la mujer objetivado, visto como un mueble más del hogar, moldeado a partir del sometimiento configurado por labores domésticas, recibe constantemente los dardos violentos de la sociedad misógina. “El cuerpo de la mujer siempre disciplinado, se vuelve útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido” (Foucault, 1998, p. 32). GGS quiso desocultar las relaciones naturalizadas de dominación hacia la mujer. La obra se expuso en la Galería Cultura y Libertad. La muestra recibió excelentes críticas, la revista *Caretas* señaló que la pintora fue una de las primeras “inconformistas modernas del país que ha arribado a una especie de *Op-Pop-Sex* muy propio” (*Op-Pop-Sex*, 1967, p. 55).





**Figura 17.** Corbatas de Gloria Gómez Sánchez. *Corbatas*, 1967, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2015, p. 131).

En 1968 GGS entre Abril y Mayo realizó una exhibición individual *Rojo, Amarillo y Azul* en la Fundación para las Artes con el auspicio de la Embajada de Argentina. Esta exposición fue considerada por Eduardo Moll una excelente muestra porque se observó “una artista de empuje, que no es conformista ni deja de buscar lo que quizás, ya ha encontrado: el ser humano, la más hermosa y, al mismo tiempo, cruel máquina que jamás se ha construido” (Moll, 1968, como se cita en Tarazona, 2005, p. 172). La artista se volcó hacia la reflexión de la mujer con sus diversas pinturas y objetos.

Vamos a pasar a describir a *Corbata*. Para ello, realizaremos lo mismo que con *Muñecons*. La ubicaremos dentro de las 4 dimensiones que Mirko Lauer propuso para así observar la totalidad del objeto. En primer lugar, hablaremos sobre el soporte de la obra, para luego mencionar cómo se realizó materialmente. El contexto económico y político del año 1968 fue ligeramente diferente al de 1966, estamos ante el preámbulo del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada de Velasco Alvarado. El Perú se encontraba en los últimos intentos de mejorar su economía mientras aumentaban los problemas sociales. El modelo de Alianza para el Progreso no fomentó un desarrollo adecuado, sino que agudizó la dependencia de los productos primarios y la desigualdad económica. La inversión extranjera no permitió que haya avances importantes

en la industrialización nacional, las políticas de desarrollo no contribuyeron a mejorar la falta de oportunidades y la exclusión social persistió. Ello estuvo acompañado de diversas crisis sociales como la crisis agraria, diversos conflictos laborales, movimientos estudiantiles y un clima de cambio juvenil que se venía generando en varias partes de occidente como expresión de los vientos de transformación propio de los 60.

El mercado del arte cambió, las instituciones estaban más abiertas a las nuevas tendencias y hubo mayor organización por parte de los artistas. La Fundación para las Artes promovía concursos y becas, las galerías daban mayor espacio a los artistas y aumentaron los críticos y marchantes de arte. Es evidente que la vanguardia que trajeron los jóvenes amplificó el campo artístico generando que hayan más oportunidades. Ello estuvo condicionado en virtud de las relaciones de clase en las que los artistas estaban inmersos. “Lo que ese proceso significó, fue un cambio progresivo en las maneras de pensar la relación entre arte y producción de subjetividad, lo cual implicó reconsiderar los contextos de exhibición y el sentido de las instituciones artísticas” (López, 2019, p. 30). GGS en el año 68 ya era una artista reconocida, apoyada por algunas instituciones como la Universidad San Marcos y la Embajada de Argentina, vínculos constituidos por el premio ganado en 1967 y porque fue una de las mujeres artistas más relevantes de la época.

El avance tecnológico configuró la vida social de las personas. Fue un momento de “nuevas conscripciones viralizadas crecientemente por los inicios de una era de hiper proliferación de imágenes: los cambios y efectos en la moda, el diseño gráfico y la creciente omnipresencia de la televisión” (Tarazona, 2015, p. 45). Expresión de esto fueron las obras lumínicas que la artista realizó en 1967 y después de su visita a Argentina. El contexto de la sociedad de consumo era evidente, el pop estaba ya insertado en la escena limeña. Las diferentes muestras de Arte Nuevo y sus miembros legitimaban el despliegue de esa tendencia, *Rojo, Amarillo y Azul* fue una manifestación más de ello.

*Corbata* era un objeto-ambientación elaborado con madera, triplay, recortes de revista, pintura látex y una especie de tarima similar a la utilizada en la obra

*Corbatas* de 1967. Estos recursos eran propios del proceso de desmaterialización que la artista venía ejecutando al trabajar con elementos diferentes a los que el arte académico utilizaba. Escapar de la pintura al óleo y del lienzo fue siempre la fuerza motriz de la constante experimentación de GGS. Sus obras estaban transmitiendo una nueva relación con el espacio de exhibición, por eso sus objetos pretendieron activar una experiencia diferente en la muestra.

La obra tuvo un fondo que sirvió de pequeño escenario elaborado por dos triplays que construyeron un ángulo con una tarima y un techo, el fondo fue azul y el personaje que se presentó da la sensación de salirse de la superficie, ello debido a que el elemento que se colocó como corbata en la pieza se amplificó y quedó extendido en el suelo. “La artista pasa de sus cuadros (pop) realizados desde 1967, a una suerte de libro (pop-up): la figura se despliega y desprende de la estructura bidimensional a la cual estaba confinada” (Tarazona, 2018, p. 1). El personaje era un cuerpo femenino distorsionado, las piernas puestas en los extremos de la superficie estaban abiertas. En el centro, el cuerpo estaba reducido a un polígono donde por debajo habían dos brazos con las manos entrecruzadas. No llevaba máscara, aspecto que difiere de sus instalaciones anteriores. El rostro del personaje era un recorte de revista donde estaba la cara de una modelo. La cara estaba rodeada de un collar de flores y la cabeza tenía una corona de frutas que parecen ser manzanas. La corbata extendida hasta el suelo estuvo diseñada con la estética del arlequín. La pieza fue pintada con los tres colores que dieron nombre a la exposición.

La obra era estridente, las referencias a la deformación del cuerpo femenino fueron notorias. Las piernas abiertas que funcionaban como soporte de toda la pieza expresaban sometimiento y resistencia. Señal de ello fue la representación de los pies, estos se encontraban doblados como en punta. La postura de los pies nos conduce a pensar en los movimientos acrobáticos del Arlequín, figura servil de la Comedia Italiana que denota sometimiento y astucia, rasgos que GGS enfatizó en esta obra. El elemento central de la pieza, por la cual lleva su nombre, fue la corbata cuyo uso reveló una contradicción entre la dominación y el empoderamiento femenino. La corbata, prenda de uso masculino fue

arrebatada y puesta en un nuevo contexto. Esto fue una insinuación a aquella postura que en los 60 ya se estaba desplegando, el reconocimiento hacia la igualdad de género. Por otro lado, la corbata símbolo de elegancia similar al de una medalla puede ser pensando también como expresión de disciplina.<sup>10</sup>

La ambigüedad que trajo este elemento hizo evidente aquello que estamos sosteniendo, que esta obra expresó la dominación y el empoderamiento femenino. La corbata extendida parece una lengua exhausta que cae. Esto reafirma la idea de que la resistencia hacia esa dominación y que el constante cultivo de la disciplina al que están sometidas las mujeres es agotador. Otro elemento importante de la obra fueron las manos. Ellas están colocadas de cierta forma que parece una vagina con dientes, señal de una posible amenaza a los deseos masculinos. Por ello, la obra tuvo por finalidad interpelar al espectador a través de esta doble dinámica, criticando la condición de la mujer y mostrando la normalización de su condicionamiento en virtud de los diversos dispositivos discursivos que la modelan, como el ser ama de casa, madre y personaje de deseo masculino, objetivado por la proliferación de imágenes de la cultura de masas y de consumo. Es por eso, que GGS usó el rostro de una modelo de revista.

---

<sup>10</sup> Es relevante considerar aquí la perspectiva de Tarazona, quien comentó que: “Según Felipe Ehrenberg, el término ‘cravate’ era usado en la Francia del Siglo 17 para designar a unos soldados mercenarios procedentes de Croacia que llevan en el cuello un nudo de ahorcado en señal de obediencia o disponibilidad” (2018, p. 1).



**Figura 18.** Detalle de la ambientación. *Corbata*, 1968, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2014, p. 161).

Esta obra nos permite reflexionar sobre un punto relevante que Eduardo Moll mencionó en su crítica. Él señaló que GGS descubrió al ser humano, pero lo caracterizó como una “criatura hermosa y cruel máquina que jamás se haya construido” (Moll, 1968, párr. 2). En esta declaración se afirmó dos aspectos que nos permiten seguir ahondado en la pieza. La idea de construcción y máquina. Lo primero nos dirige hacia aquellos postulados que indican que el género es una construcción social, idea que en los 60 ya se había formulado gracias a Simone de Beauvoir que en 1949 publicó *El Segundo Sexo* donde afirmó que “no se nace mujer se llega a serlo” (2016, p. 371)<sup>11</sup>. *Corbata* no reprodujo modelos que promovían ciertos roles hacia la mujer pero sí buscó ponerlos en tensión. Sabemos que la artista no sostuvo ideas conservadoras sobre la mujer a pesar de lo que se pueda pensar por haber sido siempre una persona de familia. GGS quiso hacer evidente la inscripción de la mujer en un contexto de transformación.

---

<sup>11</sup> La autora señaló que los discursos hegemónicos patriarcales imponen roles, prácticas y expectativas en virtud del sexo de los individuos al nacer y ello se normaliza. Por otro lado, el texto de Judith Butler, *El género en disputa* (1990) argumentó que el género se construye performativamente a través de ciertos actos repetidos establecidos por la sociedad.

Del mismo modo, la obra reflexionó sobre la construcción corporal al que las mujeres están sometidas. La representación del cuerpo deformado casi monstruoso como los que realizó años anteriores nos dio luces sobre cómo el cuerpo se configuró en virtud de ciertos condicionamientos. Con *Muñecones* la representación del cuerpo femenino apareció como algo monstruoso debido al misterio y a la amenaza que muchos varones sienten. La mirada masculina impuso la categoría de lo monstruoso por temor a perder su situación de privilegio. Por otro lado, con *Corbata* se observa el cuerpo de la mujer deformado, representado de esa forma debido a que la artista fue consciente de que el cuerpo se produce y modifica a partir de las actividades y roles que se le adjudican. Por ello, la corbata en la obra, expresión de disciplina puede interpretarse como aquel elemento que ahorca a la mujer para configurarla en virtud del orden establecido. “Somos manipuladas hasta tal punto que nuestro cuerpo deformado es lo que ellos llaman natural, lo que supuestamente existía antes de la opresión; tan manipuladas que finalmente la opresión parece ser una consecuencia de esta naturaleza” (Witting, 2006, p. 32).

El otro aspecto que es relevante mencionar es la categoría de máquina. ¿Por qué Eduardo Moll señaló al ser humano descubierto por la artista como máquina? Esta idea hace alusión al contexto de la época, el avance tecnológico trajo nuevas consideraciones hacia la vida humana. La inserción en un mundo cada vez más tecnológico permitió que el humano sea visto nuevamente como máquina similar a las ideas que existieron durante la época moderna con los postulados de Descartes que mencionó que el cuerpo humano opera siguiendo principios mecánicos y físicos. La referencia al cuerpo máquina nos lleva a pensar la denominación que Deleuze y Guattari (1973) postularon sobre el cuerpo como máquina deseante. Para ellos el cuerpo se entiende como una red de flujos e intensidades que producen deseos donde estos no son percibidos como deseos individuales sino como deseos que se instauran dentro de una red de interacciones del cuerpo con su entorno. Para ambos autores el cuerpo ha dejado de ser una entidad pasiva que experimenta situaciones y afectos, y ahora es señalado como una fuente de acción y transformación que produce deseos. Es obvio que esta categoría no era parte del manejo teórico de GGS ni de Eduardo Moll porque la obra de Deleuze y Guattari se publicó en 1972. Sin

embargo, esta formulación nos permite resignificar mejor el postulado de Moll para ahondar más en aquel rasgo desafiante que *Corbata* manifestó. El cuerpo femenino fue representado como máquina dominada para operar “adecuadamente” dentro de lo establecido, lo cual le generó deformaciones debido a la resistencia y al deseo de transformar aquella situación.

La doble dimensión que la obra expresó: empoderamiento y dominación fueron parte de la dinámica de muchas mujeres durante los 60. GGS fue consciente de las formas en las que el sistema dominó a las mujeres. Por lo tanto, Miguel López afirmó que la artista “puso en escena una sexualidad femenina indócil e insumisa a través de un cuerpo de mujer magnificado con una larga corbata que desafiaba el poder de la cultura masculina” (2019, p. 32).



**Figura 19.** Obra pop disidente. *Corbata*, 1968, Gloria Gómez Sánchez, (Tarazona, 2014, p. 160).

*Rojo, Amarillo y Azul* reunió obras que tuvieron la misma estética que *Corbata*, pinturas y collages donde se representó la deformación del cuerpo femenino colocando algunos elementos llamativos de la vida cotidiana como frutas, vasos y recortes de revista de rostros de modelos para enfatizar la crítica antes

mencionada. El devenir pop de la artista tuvo su cierre con esta muestra y con la disolución del grupo Arte Nuevo, ya que los diversos miembros empezaron a emigrar y el grupo no se sostuvo. La artista luego de su viaje a Argentina regresó a Perú en 1969. El contexto era distinto, el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada se había instaurado generando grandes cambios en la sociedad.

GGs participó ese año en una muestra colectiva realizada por Juan Acha *Papel y más Papel. 14 manipulaciones con papel periódico* donde 14 artistas elaboran diversas obras efímeras con papel periódico en un lugar empastado con ese material buscando reflexionar sobre el papel de los medios en el campo cultural y la fragilidad que vivían debido a las intervenciones, censuras, confiscaciones y cierres que el Gobierno estaba realizando. Días después de la muestra, el gobierno cerró la revista *Caretas*, espacio donde la artista estaba publicando algunos Collages alusivos al contexto social que se vivía. La artista reconfiguró su aproximación hacia la práctica artística posiblemente por la influencia Argentina que tuvo al estar presente durante el desencadenamiento del arte anti-institucional y la crítica a las entidades que legitimaban el arte en Argentina<sup>12</sup> y por una maduración acerca de sus intereses dentro de la escena artística. Ese año publicó en la revista *Alpha* un artículo donde se preguntó:

¿Se acabó el arte?, ¿O es que el artista al fin se identifica (como al final de un psicoanálisis) y vive las cosas de su mundo directamente, sin dejar huella, sin dejar obra, la cual a fuerza de ponerse a tono con su tiempo se desintegra? Porque nuestro tiempo es hoy, ahora. (Gómez Sánchez, 1969, párr. 1)

Este texto también fue presentando en su última exposición en 1970 donde anunció su retiro. Ella realizó una muestra de arte conceptual donde dejó toda la galería (Cultura y Libertad) vacía, colocando sólo un papel que decía: “El espacio de esta exposición es el de tu mente, haz de tu vida la obra”. El proceso de desmaterialización que empezó con sus obras informalistas llegó a su fin con

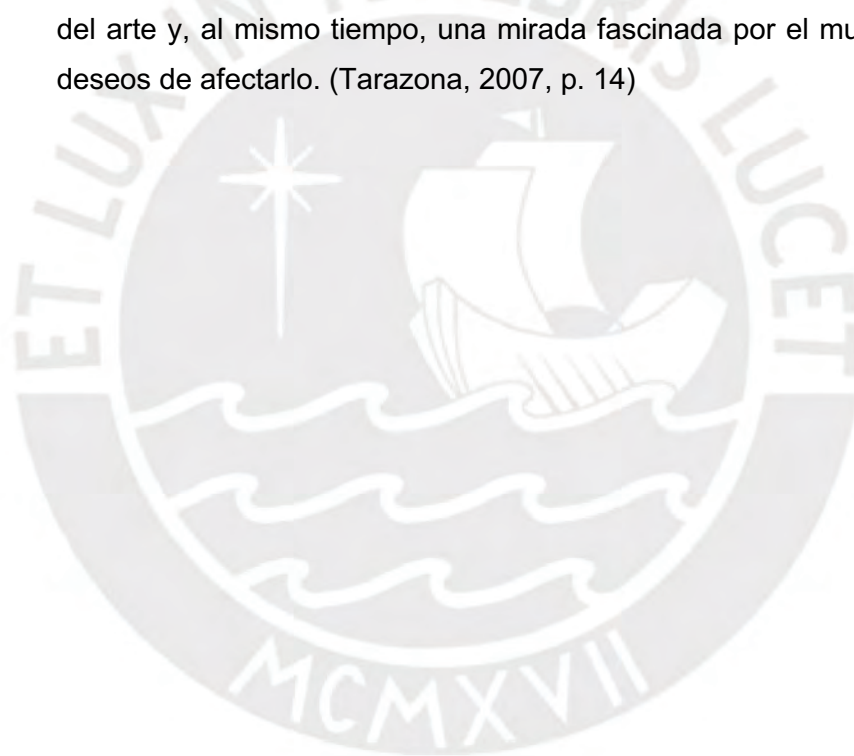
---

<sup>12</sup> Tucumán Arde de 1968 fue la expresión de la renovación de la vanguardia argentina que tomó un tono polémico y político.



esta obra conceptual. La ausencia de objetos radicalizó esa relación que tanto insistió transformar, el espectador tuvo la amplia posibilidad de llenar los límites del espacio vacío con el pensamiento. Su postura tomó un tenor espiritual. Abandonó la producción plástica para dedicarse a su familia y se volvió cristiana en un momento donde el contexto político empezaba a transformar el campo artístico.

Un repliegue que la artista interpreta como una opción personal, “que cambia la estética por la ética”, afirmando de este modo que su abandono decidido de las exposiciones es una suerte de Pop- entendido como “cosificación” de los elementos pictóricos- en el orden espiritual”: un interés que se inclina por la vida y por la realidad misma en detrimento del arte y, al mismo tiempo, una mirada fascinada por el mundo ya sin deseos de afectarlo. (Tarazona, 2007, p. 14)



## 2.2. Teresa Burga

TB fue una artista disidente. Desde el inicio de su carrera mostró rebeldía frente a los estándares del arte académico. Su obra fue poco entendida y valorada. Por esos motivos dejó la actividad artística por más de 30 años para trabajar como funcionaria pública. El trabajo de esta artista fue redescubierto en el año 2006 por Miguel López y Emilio Tarazona como parte de las investigaciones para la muestra *Persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965 – 1975)* del 2007. En esa exhibición se presentaron varias obras de la artista de distintos momentos de su producción: obras pop, ambientaciones e instalaciones cibernéticas. Es desde ese momento que ella empezó a recibir el reconocimiento que se merece y se la consideró un hito extraviado dentro de la historia del arte en el Perú. Miguel López señaló que “su obra buscó no solo transformar el campo artístico, sino intervenir críticamente en su propio contexto. Sus hazañas creativas tienen, además, el doble mérito de haber ocurrido en un escenario profundamente desigual para las mujeres” (2018, p. 13). Muchos de los trabajos de TB fueron investigaciones sobre la condición de la mujer. Ella al igual que GGS fue precursora en producir obras que reflexionaron sobre la representación del cuerpo femenino y sobre el género. Ambas “desafiaron los patrones y expectativas moldeados por la hegemonía patriarcal” (López, 2019, p. 31). En este apartado queremos enfocarnos en un momento inicial de la carrera de esta artista. En su producción pop, que fue el inicio de su trabajo radical que la llevó años después a ser pionera en el arte tecnológico y arte conceptual.

TB estudió arte en la Universidad Católica donde egresó en 1964. Ella comentó en una entrevista del 2015 que desde la universidad estaba medio en pleito con la Católica debido a que las prácticas que ella realizaba eran cuestionadas y rechazadas por los profesores de la Escuela de Arte<sup>13</sup>, ya que veía como una pérdida de tiempo armar la paleta de colores al óleo. TB le comentó a Miguel López en esa entrevista que:

---

<sup>13</sup> Es relevante aquí considerar la perspectiva de Villacorta, quien comentó que: “La Escuela de Arte de la PUCP durante esa época tuvo una enseñanza con enfoque espiritual del expresionismo en la pintura, con una paleta Cezariana (2018, p. 12).

Yo no tenía paciencia para estar esperando a que seque ese óleo para ponerle recién la segunda mano, se ensuciaba todo. Entonces agarré unas latas de pinturas látex para pared marca “Tekno” y con eso empecé. ¡Qué rapidito pintaba! (López, 2015, párr. 6)

Sus primeros trabajos fueron pinturas expresionistas y grabados. En el año 1965 ella integró un grupo de jóvenes artistas que se juntaban a trabajar en un departamento ubicado en la Av. Arequipa, El Taller 406<sup>14</sup>, donde se realizaron exposiciones “para intercambio directo con la escena, saltando toda mediación de marchante, galerista o comentario crítico” (Tarazona, 2011, p. 23). Ese mismo año publicó una serie de grabados de linóleos “Lima imaginada” donde mostró representaciones de la ciudad que guardaba en su mente a partir de su experiencia en ella. La artista comentó que durante esa época su obra fue bien recibida:

En ese primer momento todo se vendía bastante bien, era bastante aceptada, salía mucho en la prensa. Pero en el momento en que me empecé a alejar de las artes tradicionales para hacer lo que yo quería ya no era tan simpática. Cuando empiezo a romper lo figurativo, a poner papeles, recortes de periódico en el lienzo y lentamente me voy al objeto, ahí ya dejo de ser tan encantadora para un sector del ámbito artístico. (López, 2015, párr. 4)

---

<sup>14</sup> El grupo Taller 406 estuvo conformado por TB, Zevallos Hetzel, Winifredo Claphal, Rene Pereira y Edith Sachs.



**Figura 20.** Obra de serie Lima Imaginada de Teresa Burga. *Sin título*, 1965, Teresa Burga, (Tarazona, 2017, p. 17).

Su nueva aproximación a la creación artística se dio cuando integró el grupo Arte Nuevo. La innovación de técnicas y recursos estuvo acompañada del contenido crítico y reflexivo sobre la situación de la mujer en el Perú. No hay imágenes ni existe una crítica sobre el trabajo presentado de TB en El Ombligo de Adán. Juan Acha en la publicación que realizó sobre la exhibición señaló que la artista “toma elementos geométricos de procedencia realista y los repite en estructuración “op”, insertando en ellos, como contraste una desdibujada figura o desnudo de gran carga expresionista” (Acha, 1966, párr. 4). Las obras inéditas presentadas en esa muestra que luego se expusieron en el MALI fueron la expresión del clima de renovación que los artistas jóvenes estaban abrazando debido al cambio global en la cultura y la sociedad. Según Miguel López TB fue una de “las artistas que más lejos llevó la crítica desde el pop en aquellos años” (2019, p. 87). Su trabajo le permitió ahondar en temas de género y en el rol de la mujer, así como, en reflexiones sobre la autoría y formas de producción plástica. Ambos aspectos dinamizaron toda su obra a partir de ese momento.

Su posición crítica frente a la dominación patriarcal se presentó en sus pinturas de 1966 y 1967. Estas pinturas con colores estridentes buscaban hacer evidente los roles y prácticas que se le adjudicaban a la mujer dentro del espacio privado, así como, el cansancio y la incomodidad que las mujeres padecieron al estar

sometidas. Algunas representaciones que la artista realizó muestran cuerpos desnudos con posturas evidentemente incómodas. En la obra *Hastió* (1966) pintó a una mujer sentada en un rincón con el rostro triste y encima de ella con letras rojas la palabra Bah “señal de una declaración de desprecio” (López, 2019, p. 91). *La Llamada* (1966) fue una pintura que presentó a una mujer hablando por teléfono haciendo la señal de alto y con el rostro perturbado y sorprendido, el fondo de la pintura tuvo tonos rojos violentos. Esta obra mostró aquella problemática que siempre ha estado presente en la sociedad patriarcal, la violencia de género y el feminicidio. Perú, tierra de misoginia, ha sido siempre un espacio hostil para las mujeres. Si en la actualidad los índices de violencia hacia la mujer son altos, podemos imaginar lo superior que fue durante los 60. La violencia normalizada era aquello que la artista buscó hacer evidente. TB expresó muchas formas de violencia hacia la mujer. En *Ventana* (1967) presentó a una mujer encerrada al interior de su casa. TB quiso representar el espacio doméstico como mecanismo de control donde las mujeres deben cumplir ciertos roles establecidos como ser madres, esposas y amas de casa.

Estas pinturas reunieron ideas que TB formuló en su ambientación presentada en la Galería Cultura y Libertad llamada *Objetos* donde fabricó espacios con personajes femeninos para retratar de forma crítica los diversos estereotipos de la mujer dentro del espacio doméstico. Antes de sumergirnos en esta ambientación debemos mencionar la segunda dimensión que determinó su devenir como artista, su posición frente a la producción individual y a la autoría. La artista en una entrevista en el 2015 señaló que ella no realizó sola sus obras. Desde 1967 sus obras eran trabajos que elaboró con sus amigas o las mandaba hacer. Su perspectiva artística desafió los cánones establecidos, pues no estaban siendo pensadas para el mercado del arte. Su producción anunció nuevas formas de modelar la figura del artista. Por ello, su trabajo ha sido una contra producción, ya que los métodos y recursos utilizados fueron rupturas dentro del campo artístico que no supo valorar su trabajo y quedó en el olvido por muchos años.

El trabajo de TB fue visionario. En el año 1968 ganó la beca Fullbright para realizar estudios en el School of the Art Institute of Chicago (SAIC) hasta 1970

donde tuvo contacto con la escena de arte experimental y conceptual de Estados Unidos. Ello influenció mucho en los futuros trabajos de la artista que realizó obras de arte conceptual utilizando diversos medios tecnológicos, investigaciones sociológicas, sistematizaciones matemáticas, esquemas y formulaciones complejas. El fulgor de la vanguardia cesó a su retorno, aquellas primeras expresiones de arte conceptual<sup>15</sup> que se dieron en la ciudad fueron poco a poco apagadas por la nueva configuración del campo artístico determinado por el discurso político del gobierno. La artista le comentó a López que ella regresó al Perú porque el país la necesitaba, cuenta la anécdota que en una reunión en Washington el ministro de Educación de Colombia le ofreció un puesto de trabajo en una universidad, de pronto un delegado ministerial peruano dijo:

¿Cómo es posible que te quieras llevar a Teresa cuando el Perú la necesita?. Ella respondió: Pero si en el Perú no me van a dar trabajo, no me van a dar nada como artista. En cambio, él me está ofreciendo ingresar a una universidad seria y a un sitio de investigación. No Teresa, te equivocas, apenas llegues me hablas. (López, 2015, párr. 10)

TB señaló que nunca le respondió a su retorno. Este desplante fue la manifestación de la constante negativa que siempre recibió por parte del gobierno, a pesar de que en el año 1972 en la inauguración de su muestra conceptual *Autorretrato. Estructura. Informe. 9. 6 .72* en el ICPNA acudieron varios ministros, la esposa del presidente Velasco y más familiares suyos. Un año después cuando la artista pidió espacio para exhibir *Estructura-Informe-Códigos-Comprensión* recibió la negativa del SINAMOS porque su obra no era de “temática peruana”. Sin embargo, el abordaje de sus obras siempre puso en reflexión su contexto. El regreso de la artista fue para interpelar a la sociedad acerca de cómo los diversos medios tecnológicos determinaron al cuerpo. Su obra de 1972 fue una aproximación científica sobre ella misma. El análisis médico fue una instalación que presentó documentos y diagramas como un

---

<sup>15</sup> Durante los 70s exposiciones como las de Mario Acha, *Iniciación al cinematógrafo*; Emilio Hernández Saavedra, *Galería de Arte*; Consuelo Rabal y ambientaciones lumínicas fueron la expresión de un arte radical que prometía su despunte.

electrocardiograma, fono cardiogramas, informes sobre su sangre y su rostro. *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” (López y Weiss, 2014, p. 56). La reflexión sobre la mujer en esta obra se presentó como una búsqueda de ampliar su identidad dentro de nuevos discursos y de pensarse a sí misma como un elemento para una obra de arte. La instalación estuvo expuesta sólo dos semanas a pesar del aparente éxito en su inauguración.



**Figura 21.** Rostro de Teresa Burga. *Autorretrato. Estructura. Informe. 9. 6. 72*, Teresa Burga, (Tarazona, 2011, p. 53).

TB en el año 80 se juntó con Marie-France Cathelat para realizar un proyecto completamente innovador *Perfil de la mujer peruana* (1981), obra que fue una investigación sociológica sobre la condición de la mujer peruana de clase media entre 25 y 29 años donde se realizaron encuestas sobre su situación política, económica, religiosa, racial, jurídica y sexual. Como señaló Miguel López (2021) esta obra quiso observar el lugar de la mujer dentro del contexto social en el retorno de la democracia. En 1980 Fernando Belaúnde Terry ganó las elecciones tras 12 años de Gobierno Militar. El proyecto fue completamente político, se buscó reflexionar sobre las demandas y problemáticas que las mujeres tenían para interpelar las agendas públicas y ponerlas en discusión. Esta obra que fue

una investigación sociológica feminista fue una forma de respuesta creativa frente al orden hegemónico de dominación hacia la mujer. Es relevante comentar que no fue realizada solo por la artista y la investigadora, este trabajo reunió la colaboración de “24 empresas, 18 académicos intelectuales, y 5 instituciones” (López y Weiss, 2014, p. 58). La forma de proceder de TB siempre fue desafiante, su búsqueda de reconfigurar el campo artístico e interpelar la sociedad poniendo en discusión la condición de la mujer la volvió una artista revolucionaria. Su espíritu creativo nunca se detuvo a pesar de abandonar la actividad artística “oficial” por más de 30 años.





### 2.2.1. Objetos 1967: Objeto aplastado, cuerpo en el espacio doméstico

En el año 1967, TB presentó una ambientación desafiante para el contexto, *Objetos* en la Galería Cultura y Libertad, como parte de las exhibiciones individuales de los miembros del grupo Arte Nuevo. La obra nos interesa por la doble dimensión que expresa. La crítica hacia las diversas maneras de regular y determinar a la mujer dentro del ámbito privado a través de representaciones que parecen parodias de imágenes propias de la publicidad y el innovador uso de materiales que buscaron resignificar la práctica artística. Analizar esta obra implica descubrirla a partir de las 4 dimensiones antes utilizadas con *Muñeones* y *Corbata*. El soporte material de la obra fue el mismo que hemos abordado páginas atrás. La creación del grupo Arte Nuevo, proyecto de jóvenes artistas que por el deseo de renovación utilizaron recursos propios del contexto industrial y del avance tecnológico.

Sabemos que las distintas reformas en el Perú de los 60 no modificaron mucho el contexto, sino que agudizaron ciertas relaciones de poder y de dependencia que venían operando desde inicios de siglo (dependencia europea y dominación de monopolios). Las pocas oportunidades laborales a lo largo del país generaron mayor aumento de población en la ciudad y con ello grandes cambios sociales, culturales y urbanos. Dentro de ese contexto el arte se mantuvo como una labor desempeñada por personas de clase media y alta. El mercado del arte luego de 1966 se había expandido, las instituciones que regulaban el campo artístico estaban siendo más abiertas hacia las nuevas prácticas y la nueva burguesía “que respondía al modelo de consumo transnacional de las clases medias y altas fue el sustento social y económico de la vanguardia” (López, 2019, p. 88).

*Objetos* fue una ambientación elaborada con materiales reciclados, TB reutilizó algunos muebles de su propia casa y uso “madera, temperas, pintura látex, papel maché y telas recicladas” (López, 2011, p. 92). Como hemos mencionado, estos materiales fueron recursos que los miembros del grupo Arte Nuevo estaban manejando, su aproximación a estos elementos trajo consigo la aplicación de nuevas técnicas y nuevas relaciones hacia la producción artística. Durante esos años los artistas emplearon sopletes, pintura al duco, plantillas y pintura látex.

Asimismo, ellos ya no estaban sujetos a realizar sus obras de forma individual, sino que producían muchas veces colectivamente o las mandaban hacer. La autoría de las obras era algo que se estaba poniendo en cuestión porque dentro del campo artístico la firma del autor era aquello que le daba valor a su trabajo. Lo especial de la ambientación de TB fue que el trabajo colectivo realizado se puede entender como una fuerza grupal de mujeres “que es una respuesta a una esfera pública controlada por los hombres” (López, 2019, p. 88). La ambientación mostró diferentes muñecas dentro de dos espacios domésticos: un baño y una habitación. La ambientación del baño presentó el área de una ducha, el espacio para bañarse que estaba forrado con papel maché celeste con un diseño propio de un baño y un colgador con una toalla de color rosado intenso que contrastó con el forrado de la pared color verde. En esa ambientación se presentó a una muñeca, semidesnuda tapada con una toalla, sentada en una banquita. “Una escena a medio camino entre la actividad cotidiana y la fantasía erótica de un anuncio comercial” (López, 2019, p. 89).

En la otra ambientación TB fabricó una habitación donde se exhibió a una mujer objeto representada con la forma de una cama. La silueta del personaje estaba mimetizada con la sábana de la cama y la cabeza estaba pintada en la cabecera. El cuerpo de la mujer semidesnuda fue representado como una persona de piel blanca, de rasgos similares a las mujeres que la publicidad utilizaba. El personaje en ropa interior presentó las uñas pintadas como señal de sensualidad y empoderamiento. Aspecto que no fue tomado en cuenta por la crítica que solo le prestó atención al uso de nuevos materiales.



**Figura 22.** Personaje en la ambientación. *Objetos*, 1967, Teresa Burga, (López y Weiss, 2014, p. 56).

La exposición fue arriesgada. Las muñecas representadas “teatralizan sarcásticamente relaciones de poder tanto en lugares familiares e íntimos, así como lugares públicos” (López y Weiss, 2014, p. 54). La ambientación fue recibida de forma incompleta. La crítica de la época no reflexionó sobre la problemática que la obra buscó expresar, es decir, sobre cómo la sociedad subordina a la mujer. ¿Qué aspectos nos revela esta producción en virtud de la doble dimensión que estamos considerando? Es evidente que la reproducción del sistema patriarcal presentó “la objetivación de la mujer como objeto de consumo, como objeto de deseo y como objeto de posesión” (López, 2019, p. 89). Asimismo, la estética pop de la obra expresó una crítica hacia el propio sistema hegemónico que proyectó a las mujeres en estos roles y buscó configurar su cuerpo a partir de los deseos y fantasías masculinas.



**Figura 23.** Teresa Burga junto a la mujer cama. *Objetos*, 1967, Teresa Burga, (López, 2021, p. 12).

TB invitó a reflexionar sobre la determinación corporal dentro del espacio doméstico. Hemos mencionado que los diversos dispositivos hegemónicos expresaron diferentes formas de disciplinar el cuerpo a través del sometimiento, imponiendo prácticas y roles donde las mujeres realizaron ciertas tareas de cuidado y satisfacción masculina que se han normalizado históricamente y que con el capitalismo se fortalecieron gracias a los diversos medios e imágenes que reforzaron estos estereotipos. El trabajo de TB exhibió aspectos sin resolver que son vigentes hasta ahora “por eso pone en tela de juicio el tiempo de la productividad industrial neoliberal, que tantas vidas consume en el contexto actual” (Salazar, 2018, p. 12). Las relaciones de poder que se ejercen dentro del espacio del hogar, concebido como un espacio privado, tuvo como efecto “que las mujeres están privadas en él de privacidad” (Collin, 1994, p. 235). La mujer cama apareció como un cuerpo aplastado porque el espacio doméstico “no pone a las mujeres en posesión de sí mismas, sino de los demás” (1994, p. 235). Los cuerpos de las mujeres son construidos no para el disfrute de ellas mismas, sino para ser entregados. Aquella violencia fue desafiada con esta ambientación.

TB fue una artista que trajo consigo el espíritu de su tiempo, su ambientación recuperó preguntas primordiales para reflexionar sobre la construcción del género femenino. Acercarse a la realidad fue un aspecto que la artista en su etapa pop elaboró con eficacia, este impulso la llevó a seguir ahondando sobre estas preocupaciones. Sus preguntas sobre la mujer se materializaron y se volvieron obra de arte años después con *Perfil de la mujer peruana* (1981).



### **2.3 Dos artistas de vanguardia: ¿Preámbulo del cambio?**

Regresar sobre estas piezas es relevante para contribuir a la reconstrucción de la historia del arte en el Perú desde una perspectiva más amplia donde los aspectos materiales y sociales son tomados en cuenta para visualizar mejor las relaciones que determinaron la producción y recepción del arte. En este caso, el de la vanguardia de mediados de los 60, develamos las relaciones materiales del intento de industrialización que vivió el Perú y que permitió que la creciente clase burguesa se interese y tenga injerencia en el campo artístico, así como la posibilidad por parte de los jóvenes artistas a utilizar nuevos materiales para la producción plástica. Ello estuvo acompañado del contexto de la sociedad de consumo y de masas que la hegemonía estadounidense exportaba. Esto sirvió de influencia para los trabajos del grupo Arte Nuevo que al asumirse como vanguardia intentó hacerle frente a la institución arte a través de una renovación formal que amplificó la escena y puso al pop como un dispositivo reflexivo que más adelante, durante GRFA, fue utilizado con rasgos nacionales para la propaganda revolucionaria.

El pop de GGS y TB manifestó una situación que no fue tomada en cuenta por mucho tiempo, pero que expresa un aspecto oculto para la sociedad peruana: La condición de la mujer en la sociedad urbana, la construcción del cuerpo femenino y el status de la mujer artista. En el transcurso de este texto se ha pretendido mostrar cómo las obras de estas mujeres durante su periodo pop reprodujeron y resistieron al sistema, ya que se valieron de diversos elementos de la sociedad de masas para criticar ciertos modelos sobre la representación de la mujer que los medios utilizaban para legitimar el sistema patriarcal. La recepción e implementación de las innovaciones del pop fue expresión del deseo de estos jóvenes de participar en esa nueva atmósfera cultural que vinculó la industria cultural con la vanguardia y que buscó poner en cuestión lo establecido en la vida y en el arte. Por lo tanto, es menester reflexionar un poco más sobre cómo estas obras analizadas se inscriben dentro del proceso de vanguardia y de qué manera se establecen como un preámbulo a la vanguardia nacionalista que se realizó durante el gobierno de Velasco. Para poder ahondar en esto, es importante recordar un prejuicio que la crítica formuló y que en este trabajo

hemos puesto en discusión. La afirmación de Mirko Lauer y de Marta Traba acerca del pop y sobre todo del grupo Arte Nuevo, considerados poco reflexivos, con obras espontáneas, sin contexto y que no asumen elementos de carácter nacional se entregaron a las tendencias de hegemonía estadounidense. “Estética del deterioro” señaló Marta Traba (2005) para hablar de las nuevas formas de producción artística que desde mediados de los 50 aparecieron en Estados Unidos y se expandieron a Latinoamérica: el pop, minimalismo y arte conceptual pusieron en tensión a la “estética tradicional” avalada por la institución arte y por ese supuesto rechazo y alejamiento a la industria cultural.

Consideramos que las obras de Arte Nuevo y sobre todo el trabajo de GGS y TB sí tuvieron elementos que interpelaron a la sociedad de forma crítica. Como hemos desarrollado en todo este trabajo, las innovaciones técnicas fueron la manifestación de querer hacer evidente la relación del arte con la vida. Esta perspectiva en la época solo fue apoyada por Juan Acha. El pop para este autor desde mediados de los 60 fue un dispositivo importante para acercarnos a la vida cotidiana y a los objetos diarios que estaban modulados por la sociedad de consumo para reflexionar sobre la vida, el arte y la sociedad. Juan Acha responde a los críticos del pop:

Algunos tal vez objeten que el pop no corresponde a la realidad peruana. Confunden aspectos nacionales con lo que incumbe directamente al arte. Porque si los modos artísticos constituyen lo substancial, ¿qué tiene que ver el modo de escribir de Vargas Llosa con la realidad peruana con mayoría? El modo pop de pintar de Liechtenstein tampoco tiene que ver con la realidad rural y provincial de Norteamérica, su país. La realidad urbana es lo decisivo. Hoy el pintor Limeño está rodeado de casi los mismos objetos que su colega neoyorquino. (Acha, 1969, p. 38)

El trabajo de estas artistas fue minimizado por la crítica, ya que sus reacciones fueron ínfimas<sup>16</sup> y solo abordaron cuestiones formales que no mencionaban las preguntas y problematizaciones sobre la condición de la mujer que fue aquello

---

<sup>16</sup> Los pocos escritos y análisis de las obras pop develan el poco interés que se le prestó a esta corriente en comparación con otras tendencias, como el abstraccionismo. La obra previa de GGS, el informalismo, recibió mayor atención de los diversos críticos de la época.

que las artistas querían poner en discusión. Ambas artistas, como hemos puesto en evidencia, buscaron reflexionar sobre la construcción del cuerpo femenino que ha sido disciplinado y modelado a partir de los diversos roles que la sociedad le adjudicó como propiedades intrínsecas: como la maternidad, el ser trabajadora doméstica y la capacidad de satisfacer sexualmente al hombre. *Muñeques*, *Corbata* y *Objetos* fueron obras que valen la pena ser estudiadas para reflexionar sobre cómo estos roles eran asumidos como naturales y, por lo tanto, determinantes para la mujer urbana en el Perú de los 60. Asimismo, estas obras nos permiten estudiar los estereotipos y las problemáticas que aún sufren las mujeres. Por ello, señalar que las obras pop de la vanguardia de los 60 en nuestro país fueron producciones superficiales es un error. Los sentidos olvidados demuestran que las obras pop de GGS y TB eran revolucionarias y reflexivas.

Hemos anunciado que estas obras inauguraron el arte desde una perspectiva de género, ya que las preguntas abordadas fueron las mismas que las teorías feministas y el arte feminista trabajaron. Por ejemplo, la obra conceptual de Mierle Laderman Ukeles y la teoría de Silvia Federici reflexionaron sobre el trabajo de mantenimiento y el trabajo doméstico afirmando que ambos sostienen al sistema capitalista. Los análisis por parte de ambas fueron una teorización de las mismas preguntas planteadas por parte de GGS y TB, sin tener relación ni contacto alguno, el feminismo analizó el condicionamiento de la mujer y la construcción del cuerpo femenino en distintos espacios sociales, uno de ellos el espacio doméstico. Ukeles en 1969 realizó una obra conceptual que se trató de una propuesta de exposición *Manifesto For Maintenance Art 1969! Proposal for an Exhibition "CARE"* donde produjo un manifiesto que reflexionó sobre el cuidado y mantenimiento de las cosas para que puedan operar y realizar sus funciones adecuadamente, es decir, ella reflexionó sobre la importancia de aquellas personas que se encuentran detrás de la escena y permiten el sustento, cuidado y preservación de diferentes labores y actores. También reflexionó sobre el trabajo de la maternidad y lo vinculó con el del mantenimiento. Por otro lado, Federici es una teórica feminista que analizó el trabajo doméstico y de cuidado. Ella postuló (2018) que ese trabajo produce a los trabajadores para el capital.



Cuando Marx dice que la fuerza de trabajo se debe producir, que no es natural, como hemos visto antes, a nosotras nos pareció muy acertado, pero pensamos «sí, es el trabajo doméstico el que produce la fuerza de trabajo». Ese trabajo no se reproduce solo a través de las mercancías, sino que en primer lugar se reproduce en las casas. Y empezamos una labor de reelaboración, de repensar las categorías de Marx, que nos llevó a decir que el trabajo de reproducción es el pilar de todas las formas de organización del trabajo en la sociedad capitalista. (Federici, 2018, p.18)

El trabajo reproductivo ha sido invisibilizado y no es remunerado. Ello genera que muchas mujeres sean sometidas a la dependencia del ingreso económico de los hombres. Federici (2018) presentó el término patriarcado del salario para anunciar esta relación jerárquica que se da entre el poder del salario y el trabajo no pagado que realizan muchas mujeres en casa. Detrás de cada trabajo se oculta el trabajo de mujeres que producen la fuerza de trabajo de cada empresa, mina, escuelas, etc. Se pretende desarticular la naturalización de la identidad de la mujer que se ha convertido en sinónimo de ama de casa. “Esta es la razón por la que el tipo de empleo femenino es habitualmente una extensión del trabajo reproductivo y que el camino hacia el trabajo asalariado a menudo nos lleve a desempeñar más trabajo doméstico” (Cox, 2018, p. 35).

Los trabajos de TB, como hemos presentado, cuestionaron la naturalización de ciertos roles femeninos. Sus pinturas y ambientaciones pusieron en evidencia cómo el cuerpo de la mujer estuvo objetivado y sometido, ya que las mujeres son encarceladas a ciertas experiencias. *La mujer cama*, parte de la ambientación *Objetos*, puso en discusión la representación de la mujer como soporte del espacio doméstico. Podemos observar que la cama apareció como aquel elemento que permite descanso y placer al hombre. TB lo representó mostrándonos a una mujer aplastada hecha cama. No sabemos si la artista teorizó sobre su obra, ni si existe información sobre qué tipo de ideas tenía TB sobre el feminismo, lo que sí podemos afirmar es que sus obras pop y en sus trabajos conceptuales quiso representar aquello que ella veía y vivía como mujer. Del mismo modo, GGS, al ser madre y esposa, reflexionó sobre cómo su propio cuerpo se constituía a partir de los roles que asumió. GGS “colocó preguntas

agudas sobre los modelos sexistas de representación del cuerpo y la organización social del mundo del arte que ninguno de los artistas hombres de su generación ni siquiera arañó” (López, 2016, p. 6).

Para Miguel López y Emilio Tarazona la vanguardia de mediados de los 60 e inicios de los 70 se detuvo con la llegada de GRFA, ya que el gobierno vio en el arte un dispositivo ideológico y decidió involucrarlo dentro del proyecto revolucionario. Con ello, el campo artístico se transformó, muchos artistas empezaron a participar en el proyecto político, otros dejaron el país, las instituciones artísticas perdieron fuerza y el gobierno se volvió el gestor de la institución arte. Estos autores consideraron que el fulgor de la vanguardia perdió su orientación. Sin embargo, consideramos esta afirmación equivocada porque en esta etapa la innovación artística adquirió un nuevo sentido. El contenido nacional se volvió más evidente y se expandió la distribución de obras en busca de una mayor participación popular. Durante esos años TB y GGS desaparecen de la escena. TB se fue a estudiar a Chicago y cuando volvió solo pudo realizar dos exposiciones apoyadas por el ICPNA y no por el gobierno. Las obras pop de GGS de clara influencia estadounidense no dejaron de lado aspectos de la problemática social, pero sus elementos visuales no tuvieron esa carga nacional que sí tuvo las obras realizadas por los nuevos artistas en años posteriores. Entonces, ¿por qué hemos señalado que la vanguardia de los 60 fue un preámbulo al desarrollo artístico durante el GRFA? Si queremos responder adecuadamente esta pregunta y criticar la “discontinuidad” que propone López y Tarazona debemos reflexionar sobre el concepto de vanguardia para entender cómo se vinculó el contexto de mediados de los 60 con el arte durante el velasquismo.

La vanguardia de los 60 fue diferente a la de inicios de siglo. Peter Bürger (1987) señaló que la vanguardia histórica se determinó como rechazo a la institución arte configurada por la burguesía. El proyecto vanguardista del arte como posibilidad de transformación revolucionaria de la vida fracasó, ya que las vanguardias históricas perdieron su fuerza en Europa con el ascenso de los gobiernos totalitarios y con el avance de la industria cultural. En la otra vanguardia, la de los 60 o neovanguardia, el potencial crítico y político se había

desvanecido porque prevalecía la fuerza de la industria cultural. Por ello, este autor consideró que las neovanguardias no eran inauténticas. Este punto de vista se fortalece con la afirmación de Lauer y Traba que indicaron que las obras pop de Arte Nuevo fueron la recepción de la moda estadounidense. Sin embargo, para otros autores como Hal Foster (2001) y Hyussen (2006) las neovanguardias completaron el proyecto de las vanguardias “y lo adaptan a una nueva realidad del capitalismo tardío” (Mitrovic, 2019, p. 22). El pop abrió nuevas posibilidades dentro de la escena artística al hacer evidente las relaciones entre vida cotidiana y arte, pues sacó a la luz nuevas configuraciones en las que los humanos estaban inmersos: el impacto de la sociedad de consumo fue un tema de reflexión y de crítica. La protesta del pop al modernismo y a la sociedad de consumo se suscribió dentro de los límites que la propia base material determinó. Según Hyussen (2006) el pop liberó al arte del aislamiento que la sociedad burguesa impuso, pero esta corriente se legitimó por la propia sociedad burguesa que amplió sus cadenas para reconocer al pop como una práctica oficial dentro del campo artístico. Recordemos que en el año 1964 Rauschenberg ganó el gran premio de la bienal de Venecia con su obra pop.

Como se ha descrito, la recepción del pop en el Perú se dio gracias a la intención de jóvenes artistas que buscaron sentirse parte de la nueva atmósfera cultural que invadió al tercer mundo a través de la globalización. La crítica que estos artistas plantearon fue en los mismos términos que se realizó en Estados Unidos. El clima durante los 60 fue crítico y combativo hacia el alto modernismo en distintos lados del mundo, Buenos Aires, Berlín, Nueva York y Lima. La tesis que planteó Andrea Giunta (2020) sobre las vanguardias simultáneas perdió de vista la influencia que las vanguardias recogieron. La crítica al canon que se realizó en diferentes lugares se dio porque el alto modernismo ha sido mundializado por Estados Unidos. Por lo tanto, las obras de GGS y TB cuestionaron lo dominante a partir de las propias herramientas del imperialismo. Los colores estridentes, el uso de la tecnología, así como aspectos de la publicidad fueron algunos recursos que las autoras se sirvieron para sus producciones. Por otro lado, estas artistas a partir de su experiencia como mujeres recogieron ciertos contenidos locales para sacar a la luz algunas relaciones sobre la condición femenina. Sin embargo, los contenidos utilizados no fueron elementos iconográficos ni simbólicos de

índole nacional como ocurrió con el pop durante el gobierno de Velasco. A pesar de ello, queremos indicar que las obras pop de esta época sí fueron un preludio al pop realizado años más tarde.



**Figura 24.** Afiche pop achorado de Jesús Ruíz Durand. *No pagues por la justicia*, 1970 Jesús Ruíz Durand, (Sánchez, 2016, p. 47).

El pop quiso ser el reflejo de su tiempo. Las obras de esta corriente expresaron las condiciones de un nuevo contexto que anheló ser industrial, tecnológico y capitalista. Asimismo, los artistas pop intentaron que el consumo del arte no se restringiera a las clases altas que eran las que sostenían el campo artístico. En el Perú, la visita a los museos y galerías no fue una actividad de consumo popular, la mayoría de personas indenticaban el arte como algo lejano, de poca relevancia y encapsulado a esferas de clase social media y alta. Con el pop se buscó democratizar un poco más el acceso al mundo del arte. Por ello, Arte Nuevo utilizó elementos de la vida cotidiana en la producción de sus obras. Los artistas pretendieron generar un consumo diferente y disidente. Recordemos que ellos alquilaron una vieja casona para realizar su primera muestra donde criticaron la falta de interés de las instituciones del arte hacia las nuevas tendencias. Allí se presentaron las primeras ambientaciones, happening, obras efímeras, etc.

Arte nuevo no tuvo la fuerza ni las herramientas políticas para poder cambiar la sociedad. La agrupación fortaleció a la institucionalidad y con ello, la esperanza de una revolución cultural fue imposible. Sin embargo, con la llegada de Velasco el arte se reorientó a ser una herramienta ideológica. El arte se utilizó para legitimar el discurso revolucionario. Uno de los elementos más importantes para la comunicación masiva fueron los afiches pop. Estos afiches fueron distribuidos en diferentes localidades del Perú porque se buscó que su consumo sea popular. Se intentó “crear una nueva forma de política igualitaria y de movilizar al pueblo a partir de identidades sociales, étnicas o regionales particulares” (Cant, 2012, p. 26). Las clases populares y los proletarios eran a los que iba dirigido estas nuevas producciones. Los artistas que realizaron estos afiches fueron José Bracamonte, Emilio Hernández y Jesús Ruiz Durand que utilizaron la estética pop acompañada de simbolismos y contenidos locales para generar mayor conexión con ciertos sectores de la sociedad en busca de legitimar el discurso del gobierno. En este texto no vamos a discutir si fue exitoso o no el proyecto de comunicación popular que se buscó con estos afiches. Lo que queremos señalar es que el arte pop de estos afiches, llamado “pop achorado” por Jesús Ruiz Durand, manifestó una nueva aproximación estética a sectores antes limitados al mundo del arte.

Por primera vez en la historia pictórica del Perú, el campesino, tal como lo sugiere la categoría del pop achorado, no solo era representado, sino que esta representación, resumida en su postura iconográfica, lo ubicaba como actor principal rebelde e insurgente de un proceso de revolución y de cambio social. (Sánchez, 2016, p. 37)



**Figura 25.** Afiche de la Reforma Agraria. *Jatariy*, 1969, Jesús Ruíz Durand, (Sánchez, 2016, p. 40).

Se buscó democratizar el mundo del arte. Para ello, se realizaron diversos eventos. Los festivales Contacta e Inkarrí tuvieron la intención de “acercarse más estrechamente al público y hacerlo participar del acto creativo” (Mariotti, como se cita en Mitrovic, 2019, p. 75). La institución arte en ese momento dio un vuelco, buscó que el arte se acerque al pueblo y que se libere de sus cadenas burguesas, esto tuvo asidero con la intervención del gobierno. “En el Perú, la modernización velasquista permitió que la vanguardia y la cultura de masas se percibieran no como dos formas de producción cultural históricamente sucesivas y excluyentes sino como dos vías complementarias para la transformación de la sociedad” (Mitrovic, 2019, p. 93). El impulso pop que apareció en el Perú a mediados de los 60 fue un elemento que sí permitió nuevas posibilidades dentro del campo artístico. Si bien es cierto que las artistas que hemos trabajado no fueron partícipes de la escena durante el GRFA, ellas fueron radicales porque trajeron el pop a nuestro contexto para mostrar lo evidente, que el arte es parte de la vida y que no tiene que estar encerrado dentro de las esferas más altas de la sociedad.

Del mismo modo, ellas utilizaron este estilo para reflexionar sobre la corporalidad femenina, elemento que dentro de la historia del arte ha sido recogido desde una

perspectiva completamente patriarcal. El cuerpo femenino, fuente de inspiración, usualmente ha sido representado con características estereotipadas que legitimaron relaciones de poder entre géneros. GGS y TB pusieron en escena representaciones femeninas del cuerpo para criticar estas características que históricamente han sido fortalecidas por la sociedad y el propio campo artístico. Durante los años 60 e inicio de los 70 el cuerpo fue un tema central para las vanguardias, muchos artistas empezaron a utilizarlo como soporte para sus propuestas. El *body art*, *performances* y *happenings* aparecieron en la escena. Esto conllevó a que haya una mayor valorización del cuerpo y de sus posibilidades. Asimismo, el arte con temática de género y el arte feminista emergió gracias al nuevo contexto de liberación y concientización de los roles de género. El cuerpo fue un elemento primordial para presentar sus preguntas y develar las diversas condiciones en las que se encontraba la mujer. GGS y TB fueron pioneras en las reflexiones sobre la corporalidad. Como hemos anunciado a ellas no las podemos llamar artistas feministas ni de género, pero como se deja en evidencia en este texto sus obras abordaron la problemática de la mujer urbana. Ellas fueron la expresión más radical de la vanguardia que apareció en el Perú porque presentaron nuevos lenguajes formales y contenidos críticos para el mundo del arte. Es una lástima que la recepción estas obras no hayan sido recogidas adecuadamente. Sin embargo, la misión de este texto fue sacar a la luz aquellos sentidos olvidados de *Muñeques*, *Corbata* y *Objetos* para reflexionar sobre ellos y demostrar que estas dos artistas fueron hitos importantes dentro de la historia del arte del Perú con la esperanza de no volverlas a olvidar y promover su reconocimiento e investigación.

## CONCLUSIÓN

La investigación realizada nos deja varias reflexiones sobre los elementos que determinaron la existencia de las siguientes obras de arte: *Muñecones, Corbata y Objetos*. Nuestro punto de partida fue pensar la relación entre el campo artístico y el aspecto económico. Señalamos que el proceso de industrialización impotente en nuestro país influyó indirectamente en la renovación artística de la neovanguardia. En primer lugar, los jóvenes artistas buscaron innovar la producción artística utilizando nuevos materiales que eran fruto del contexto industrial en todo el mundo. Estos nuevos recursos aparecieron debido a que las nuevas fábricas produjeron cartón, plástico y pintura látex. Los nuevos artistas arrojaron el contexto industrial porque veían en el proceso de industrialización la expresión del cambio y de lo nuevo. En segundo lugar, la nueva burguesía industrial tuvo interés en el campo artístico y apoyó en la realización de exposiciones y concursos. La clase burguesa en nuestro país siempre sostuvo al campo artístico, a través de los primeros marchantes contribuyeron a la creación de la Escuela de Bellas Artes, el MALI, La Galería Lima, el IAC, etc. Las diversas relaciones económicas que sustentaron el mundo del arte siempre estuvieron abiertas a recibir nuevos benefactores y ello se pudo observar con el aumento de empresas que contribuyeron al IAC durante los 60.

Arte Nuevo se presentó con un espíritu de renovación y rebeldía frente a la institución arte. Sin embargo, su crítica no buscó retumbar los aspectos determinantes del campo artístico, es decir, las relaciones económicas que la sostenían. Esta agrupación criticó los estilos y contenidos artísticos que la institución continuaba legitimando, un arte oficial que giraba en torno al abstraccionismo. El pop de Arte Nuevo fue asimilado rápidamente por la institución arte, a los pocos meses de su aparición le ofrecieron el MALI para realizar una exposición.

La crítica a las obras de Arte Nuevo por parte de Lauer y Traba no observaron la complejidad de estas. Ellos señalaron que esas obras no eran reflexivas y no correspondían al contexto peruano. Cuando observamos la totalidad de las



piezas de Arte Nuevo y damos cuenta de que ellas se determinaron a partir de distintos elementos del nuevo contexto global, somos conscientes del aspecto crítico que estas obras expresaron. En primer lugar, al utilizar nuevos materiales y otras superficies cuestionaron la tradición técnica del arte. En segundo lugar, buscaron reflexionar sobre la sociedad, en el caso de las obras analizadas, la situación de la mujer en el espacio urbano y la construcción de su corporalidad. Este aspecto como se ha mencionado no fue trabajado hasta el año 2006 cuando Miguel López y Emilio Tarazona rescataron las obras de GGS y TB. Estas artistas fueron radicales porque durante los 60 reflexionaron sobre problemáticas que aún son vigentes.

Las obras pop de GGS y TB fueron producciones que recogieron elementos de la cultura de masas y de la sociedad de consumo. Las artistas debido a su condición social tuvieron acceso a diversos elementos que se exportaron como revistas de moda, publicidad y televisión. Ellas utilizaron estos recursos para criticar su contexto inmediato. Asimismo, como mujeres fueron conscientes de cómo los discursos hegemónicos continuaban reproduciendo la perspectiva patriarcal. Las mujeres en el Perú no han sido visibilizadas en toda su dimensión, siempre han estado determinadas a los patrones propuestos por los hombres. Por ello, estas artistas utilizaron el arte para reflexionar sobre esa problemática.

Hemos demostrado que *Muñeques*, *Corbata* y *Objetos* sí fueron obras con contenidos críticos y reflexivos. Estas obras fueron pioneras en el uso de nuevos materiales y en reflexiones sobre el género. *Muñeques* de GGS nos presentó la representación del cuerpo femenino como algo monstruoso. Esta obra buscó poner en evidencia lo misterioso y amenazante que fue la mujer para el orden establecido. La artista pretendió interpelar la perspectiva misógina que configuró el espacio social donde la mujer fue vista como un sujeto desconocido. La menstruación y el embarazo, procesos naturales femeninos, no han sido comprendidos adecuadamente. Lo monstruoso fue expresado a través de esa fuerza intimidante y misteriosa para el patriarcado. El desconocimiento de las posibilidades que tiene la mujer aterra a los hombres. Por eso históricamente la mujer ha sido negada y condenada. Esta pieza fue la primera obra que invitó a tomar en cuenta la problemática de la mujer desde una perspectiva de género.

GGG fue una artista que innovó mucho durante su carrera artística. Un rasgo esencial de sus obras fue la reutilización de materiales. *Muñeques* tuvo elementos que han sido utilizados durante su etapa informalista y, del mismo modo, piezas de los *Muñeques* sirvieron para la producción de sus obras pop. Esta artista en su etapa pop siguió tocando temas relacionados a la mujer y al cuerpo.

*Corbata* fue una obra que puso en cuestión la deformación del cuerpo femenino debido a distintos condicionamientos. Estos condicionamientos fueron reforzados por la cultura de masas y la sociedad de consumo. La obra presentó varios elementos que expresaron renuencia frente a lo hegemónico, ya que fue una obra-objeto de tipo pop-up donde la estructura de la pieza pasó de ser 2D a 3D. La obra fue un objeto efímero, pues no buscó ser vendida. Asimismo, *Corbata* expresó la resistencia y la dominación del cuerpo femenino. La artista reinterpretó la corbata en virtud de esta doble dinámica y puso este elemento como señal del empoderamiento femenino. Ella pretendió poner en tensión consideraciones establecidas que se le adjudicaban a cada género. Para la artista las mujeres deberían situarse en lugares que históricamente han sido negadas.

*Objetos* de TB, la última obra analizada en este trabajo, fue una ambientación que puso en evidencia cómo el cuerpo de la mujer se modificó en los espacios domésticos y fue reducido a un mero objeto utilitario. En 1965 y 1966 la artista estuvo trabajando distintos cuadros donde pintó a mujeres inconformes, desganadas y encerradas en áreas del hogar. En 1967 produjo esta ambientación donde utilizó materiales reciclados y recibió la ayuda de sus amigas que escogieron los colores y ciertos detalles de la obra. *Objetos* fue una obra efímera que escapó de las determinaciones hegemónicas del arte. Al mostrar a la mujer como un objeto dentro del espacio doméstico buscó interpelar a la sociedad para reflexionar sobre el rol de la mujer dentro de ese espacio. Eso se pudo observar en una parte de la ambientación, *La mujer cama*, donde se presentó a una mujer aplastada siendo parte del dormitorio, expresión del sometimiento hacia la mujer.

Las tres obras trabajadas abordaron preguntas sobre la condición femenina y el cuerpo que en años posteriores las teorías feministas desarrollaron. GGS y TB, sin ser feministas, asumieron la responsabilidad de hacer visible la problemática que en esa época se vivía y que todavía es vigente. Es relevante señalar que el análisis realizado en este trabajo fue posible gracias a la metodología que recogimos de la Teoría Social del Arte. Esta perspectiva nos dio herramientas para poder investigar estas piezas en su totalidad, ya que las obras al ser realidades históricamente situadas dependen de todas las determinaciones que las rodean, desde el ámbito económico, aspectos ideológicos, materiales, etc. La visión de esta teoría nos ha permitido desocultar aquellas relaciones que configuraron la existencia social de *Muñeques*, *Corbata* y *Objetos*.

Este texto pretende ser el inicio de futuras investigaciones utilizando esta perspectiva metodológica, ya que como se ha presentado, una obra de arte tiene que ser observada desde las distintas variables que atraviesan su producción, distribución y consumo. Asimismo, queda pendiente profundizar más las relaciones económicas de la época industrial y su vínculo con el campo artístico, saber cuánto dinero cada marchante o empresa donó y qué pidieron a cambio. Por otro lado, es relevante investigar más a las artistas presentadas porque GGS y TB han sido trabajadas poco en el espacio académico, los textos sobre ellas no profundizaron mucho en el contenido de sus obras ni en las relaciones económicas que las determinaron. Por último, considero importante reflexionar más sobre la corporalidad femenina desde el arte para poder descubrir nuevos sentidos ocultos de la sociedad y comprender mejor el devenir de nuestra historia.

## BIBLIOGRAFÍA

Acha, J. (1964). La Documenta III. *Cultura Peruana* (193-4), s. p.

Acha, J. (1964). La Bienal XXXII- Venecia. *Cultura Peruana* (193-4), s. p.

Acha, J. (29 de junio de 1964). Obra simple y madura: Szyszlo en Antiquariato. *El Comercio*, p.10.

Acha, J. (2 de noviembre de 1965). Ambientaciones y muñeques. *El Comercio*, p.3.

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1142445#?c=&m=&s=&cv=&xywh=853%2C50%2C4425%2C2476>

Acha, J. (15 de noviembre de 1965). Actitud legítimamente artística: Gloria Gómez Sánchez en Solisol. *El Comercio*, s.p.

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1142867#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>

Acha, J. (9 de noviembre de 1966). Espíritu renovador : exposición del Grupo Arte Nuevo, *El Comercio*, s. p.

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1142771#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>

Acha, J. (1967). El vanguardismo en la pintura. *Eco*, tomo XIV/5, p. 524.

Acha, J. (1969). Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: mass media, lenguajes, represiones y grupos. *Temas de Arte Peruano* 3, pp. 20-50. URP.

Acha, J. (25 de Mayo de 1969). Arte pop: Procedimientos y finalidades. *El Comercio*, s. p.

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1107517#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C119%2C6551%2C3666>

Adorno, T., y Horkheimer, M. (1994). *Dialéctica de la Ilustración* (Juan José Sánchez, Trad). Editorial Trotta. (Obra original publicada en 1944)

Agrupación Espacio. (15 de mayo de 1947). Expresión de principios de la Agrupación Espacio. *El Comercio*, s. p.

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1126309#?c=&m=&s=&cv=&xywh=410%2C226%2C2483%2C1923>

Álvarez, P. (23 de julio de 2015). El arlequín: fuente de inspiración. *Big Ben Antigüedades y Coleccionismo*.

<https://bigbenantiguedades.wordpress.com/2015/07/23/el-arlequin-fuente-de-inspiracion/>

Amaya, N. (2014). Lo femenino y lo monstruoso. *Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, Vol 1, pp. 111-124.

Basombrío, I. (1983). La industria en el Perú 1960-1970. *Apuntes. Revista De Ciencias Sociales*, N.13, pp. 47-57.

Beauvoir, S. (2016). *El segundo sexo* (Alicia Martorell, Trad). Ediciones Cátedra (Obra original publicada en 1949)

Belaúnde, M. (1966). La pintura se fue de feria: happening vs bienal. *Oiga*, N.197, s. p.

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1142737#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>

Belaúnde, M. (1966). La nueva imagen del IAC. *Oiga*, N.191, s. p.  
<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1142594#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-668%2C127%2C4549%2C2546>

Buntix, G. (1983). ¿ Entre lo popular y lo moderno? Alternativas pretendidas o reales en la joven plástica peruana. *Hueso Húmero*, N.18, pp. 61-85.

Buntix, G. (1987). La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belaudismo. *Márgenes*, N.1, pp. 52-98.

Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia* (Jorge García, Trad). Ediciones península. (Obra original publicada en 1974).

Butler, J. (2001). *El género en disputa* (M. Antonia Muñoz, Trad). Paidós. (Obra original publicada en 1999).

Cant, A. (2012). "Land for Those Who Work It": A Visual Analysis of Agrarian Reform Posters in Velasco's Peru. *Journal of Latin American Studies*, N. 44, pp. 1-37.

Castillo, A. (27 de enero de 1958). Primer Salón de Arte Abstracto. *La Prensa*.  
<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1137342#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>

Castrillón, A. (1985). Reflexiones sobre el arte conceptual en el Perú y sus proyecciones. *Letras*, 48, pp, 21-29.

Castrillón, A. (1986). Premisas para una historia de la crítica de arte en el Perú. *Letras*, 90, pp. 66-70.

Castrillón, A. (2003). *La generación del 68: entre la agonía y la fiesta de la modernidad*. ICPNA.

Castrillón, A. (2014). *Tensiones generacionales*. Editorial Universitaria URP.

Chumacero, J. (2012). Industrialización en el Perú: 1930–1975. *Pensamiento crítico*, Vol.17, N.2, pp. 9-26.

Collin, F. (1994). Espacio doméstico. Espacio público. Vida privada. En *Ciudad y Mujer: Seminario Permanente*, pp. 231-237.

*Con cachivaches hacen muestra pop en Lima*. (5 de noviembre de 1965). *Última Hora*, s. p.

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1142819#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1319%2C554%2C4736%2C3666>

Cotler, J. (2005). *Clases, estado y nación en el Perú*. IEP.

Cox, N. (2018). Contratacando desde la cocina. *El patriarcado del salario*, pp. 26-46.

Debord, G. (1998). *La sociedad del espectáculo* (Maldejojo, Trad). Para el Archivo Situacionista Hispano. (Obra original publicada en 1967)  
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf>

Deleuze, G., y Guattari, F. (1985). *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia* (Francisco Monge, Trad). Paidós. (Obra original publicada en 1972)

Dettleff, A., Cassano, G., Vásquez, G., y Dancuart, T. (2021). *Señal abierta. Una mirada a la televisión peruana del siglo XXI*. Fondo Editorial PUCP.

Eder, R., y Lauer, M. (1985). Ideas sobre imágenes (pensamiento social y artes plásticas). *Hueso Húmero*, N.20, pp. 3-40.

Eder, R., y Lauer, M. (1986). *Teoría social del Arte*. UNAM.

Jiménez, F. (1997). Ciclos y determinantes del crecimiento económico: Perú 1950-1996. *Economía* 20, pp. 103-164.

Federici, S. (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas* (Carlos Fernández Guervós y Paula Martín Ponz, Trad). Traficante de sueños. (Obra original publicada en 2012)

Federici, S. (2018). *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo* (María Aránzazu Catalán, Carlos Fernández Guervós y Paula Martín Ponz, Trad). Traficante de sueños. (Obra original publicada en 2018)

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Alfredo Brotons Muñoz, Trad). Ediciones Akal. (Obra original publicada en 1996)

Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad* (Juan Almela, Trad). Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1976)

García, N. (1979). *La producción simbólica. Teoría y método sociología del arte*. Siglo XXI Editores.

García, N. (1979). Praxis artística y base económica. *Hueso Húmero*, N.1, pp. 55-62.

Giunta, A. (2015). *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo?* Fundación ArteBa.

Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI Editores.

Giunta, A. (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Siglo XXI Editores.

Gómez, F. (2016). Interpretar, discutir, orientar: Marta Traba y la crítica de artes latinoamericana. *Anales de la Universidad Central del Ecuador*, pp. 69-84.



Hamann, J. (2005). *El cuerpo, un familiar desconocido*. [Tesis de maestría] PUCP.

Heredia, C. (1983). La década frustrada: los industriales y el poder 1970 - 1980 de Francisco Durand. *Debates En Sociología*, N. 9, pp. 171-180.

Hyussen, A. (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo* (Pablo Gianera, Trad). Adriana Hidalgo Editora. (Obra original publicada en 1986)

IAC. (1960). *Exposición de Fernando Vega y Gloria Gómez Sánchez*. [Catálogo]. Archivo MAC.

IAC. (1964). *Exposición de Siegfried Laske*. [Catálogo]. Archivo MAC.

IAC. (1967). *Exposición de Sabino Springett*. [Catálogo]. Archivo MAC.

Lauer, M. (1976). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Mosca Azul Editores.

Lauer, M. (1979). Representación y soporte material. En memoria de W.B . *Hueso Húmero*, N.9, pp. 45-55.

Lauer, M. (1982). *Crítica a la Artesanía*. Desco

López, M. (2013). Fricciones cosmopolitas: redefiniciones estéticas y políticas de una idea de vanguardia en los años 60. *Arte contemporaneo. Colección Museo de Arte de Lima*, pp. 16-45.

López, M. (1 de julio de 2015). Lo más cerca posible del azar. Una conversación con Teresa Burga. *Arte Nuevo*. <https://arte-nuevo.blogspot.com/2015/07/teresa-burga-en-la-bienal-de-venecia-y.html>

López, M. (2019). *Fricciones disidentes en la tierra de la misoginia*. Lima, Perú: PESOPLUMA.

López, M (2021). Las infinitas revoluciones de Teresa Burga. *Illapa*, N.18, pp. 12-15.

López, M., y Tarazona, E. (12 de noviembre de 2006). Arte Nuevo y la Vanguardia. 40 años de una revuelta en las artes visuales. *El Comercio*, p. 10.

López, M., y Tarazona, E. (2007). *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones/ happenings/ arte conceptual (1965-1975)*. [Folleto de exposición]

López, M., y Tarazona, E. (2007). Desgaste y desilusión del objeto en el arte peruano de los años sesenta. Una primera coordenada de rastro a penas perceptible. *Illapa*, N.4, pp. 39-48.

López, M., y Tarazona, E. (2008). Juan Acha y la revolución cultural. La transformación de la vanguardia artística en el Perú a fines de los Sesenta. *Temas de Arte peruano* 3, pp. 1-15.

López, M., y Tarazona, E. (2011). *Teresa Burga. Esquemas. Intervalos. 17.9.10*. ICPNA.

López, M., y Weiss, J. (2014). Teresa Burga: Unfolding the social female body. *Art Journal*, Vol. 73, N.2, pp. 46-65.

Lukács, G. (1970). *Historia y conciencia de clase* (Francisco Duque, Trad). Editorial de Ciencias Sociales. (Obra original publicada en 1923).

Lukács, G. (2007). *Marx, ontología del ser social* (Manuel Ballesteros, Trad). Ediciones Akal. (Obra original publicada en 1971)

MALI. (s.f.). *Patronato de las artes*.

[https://mali.pe/museo/nosotros/patronato-de-las-  
artes/#:~:text=En%201954%2C%20un%20peque%C3%B1o%20grupo,grandes  
%20vac%C3%ADos%20que%20entonces%20exist%C3%ADa.](https://mali.pe/museo/nosotros/patronato-de-las-artes/#:~:text=En%201954%2C%20un%20peque%C3%B1o%20grupo,grandes%20vac%C3%ADos%20que%20entonces%20exist%C3%ADa.)

Mannarelli, M. (2018). *La domesticación de las mujeres*. Patriarcado y género en la historia peruana. La Siniestra.

Matos Mar, J. (1984). *Desborde Popular*. IEP.

Meza, L. (7 de noviembre de 1965). Nuevo ambiente en el I.A.C. *El Comercio*, s. p.

[https://icaa.mfah.org/s/es/item/1142478#?c=&m=&s=&cv=&xywh=455%2C651  
%2C2291%2C1774](https://icaa.mfah.org/s/es/item/1142478#?c=&m=&s=&cv=&xywh=455%2C651%2C2291%2C1774)

Mitrovic, M. (2019). *Extravíos de la forma*. Fondo Editorial PUCP.

Mitrovic, M. (2019). De la obra al objeto plástico. Pasajes de una crítica marxista del arte en el Perú. *El poder de las preguntas. Ensayos desde Marx sobre el Perú y el mundo contemporáneo*, pp. 539-578.

Mitrovic, M. (2021). Caracterización de la pintura peruana: Juan Acha. *Illapa*, N.18, pp. 175–179.

Moncloa, F. (1966). Historia de una galería. *Oiga*, N.190, pp. 32-34.

[https://icaa.mfah.org/s/es/item/1142578#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-  
21%2C6551%2C3666](https://icaa.mfah.org/s/es/item/1142578#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-21%2C6551%2C3666)

Moll, E. (1968). De arte. Pinturas de Gómez Sánchez. *La Crónica*, s. p.

Nochlin, L. (1994). *The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity*. Thames and Hudson.

Nochlin, L. (2020). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? (Ana María García Kobeh, Trad). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, pp.17-43. (Obra original publicada en 1971)

ONU. (1966). Proceso de Industrialización en América Latina. *Bibliografía de la CEPAL*.

[https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/3408/S7700120\\_es.pdf?sequence=1](https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/3408/S7700120_es.pdf?sequence=1)

*Op-Pop-Sex*. (1967). *Caretas*. N. 353, p. 55.

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1142804#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-571%2C0%2C2841%2C2199>

Orrego, J. (12 de noviembre de 2011). *Notas sobre la Lima industrial y obrera*. Blog PUCP.

<http://blog.pucp.edu.pe/blog/juanluisorrego/2011/11/12/notas-sobre-la-lima-industrial-y-obrera/>

Ramírez, J. (2003). *Corpus Solus*. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. Siruela.

Sánchez, M. (2016). *Más allá del Pop ahorado: Una propuesta de relectura de los afiches de Jesús Ruíz Durand para la reforma agraria del gobierno de Juan Velasco Alvarado*. [Tesis de maestría]. PUCP

Szyslo, F. (17 de junio de 1963). Identidad, problema de la pintura peruana. *El Comercio*, p. 10.

Tarazona, E. (2015). *Gloria Gómez Sánchez. Una década de mutaciones*. ICPNA.

Tarazona, E. (2017). Semblanza de una artista-hito para la vanguardia peruana. *Illapa*. N.4, pp.11-14.

Thorp, R., y B, G. (1985). *Perú: 1890-1977. Crecimiento y políticas en una economía abierta*. Mosca Azul Editores.

Toro, G., González, M., y Cobas, R. (2021). *Fernando de Szyszlo. Tradición y vanguardia*. Equipo Behart.

<https://behart.net/fernando/fernando-de-szyszlo.pdf>

Traba, M, (2005). *Mirar en América*. Biblioteca Ayacucho.

Ukeles, M. (1969). *Manifiesto. Maintenance art - Proposal for an exhibition*.

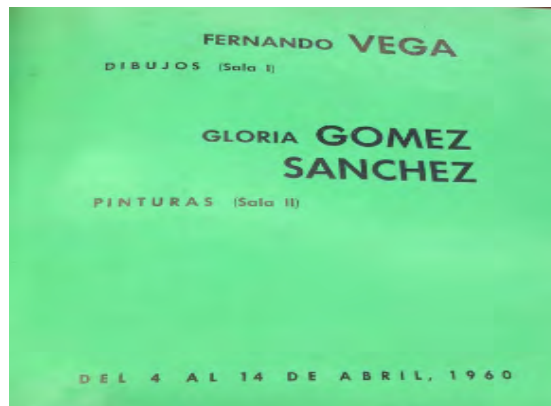
<https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifiesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf>

Usuarioniko. (19 de abril de 2012). *Comerciales peruanos de los sesentas...* [Archivo de vídeo]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=bbfR\\_TAIS7A](https://www.youtube.com/watch?v=bbfR_TAIS7A)

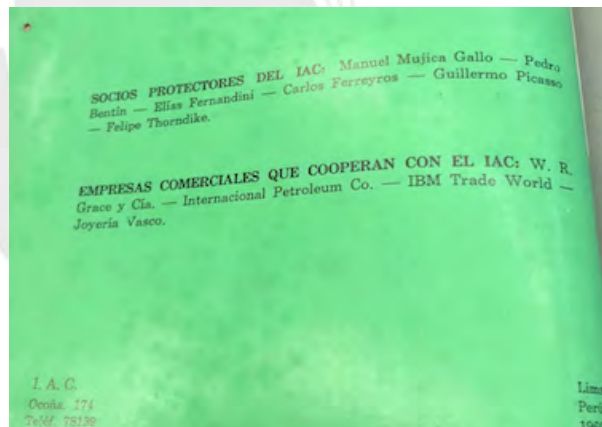
Wills, F. (1979). *Los industriales, la industria y el estado nación en el Perú* (Maria Mould Pease, Trad). PUCP.

Zarria, Z. (2019). Plataformas modernizadoras en el periodo de José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948): revistas y proyectos intelectuales en una Lima democrática. *Tesis*, Año 13, 12, pp. 117-140.

## ANEXOS



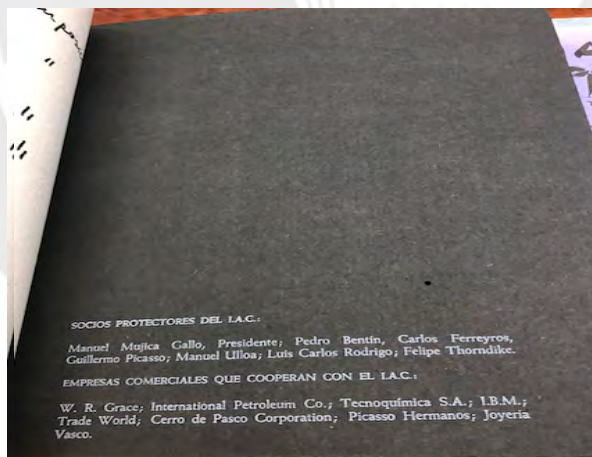
**Figura 26.** Catálogo del IAC de la exposición de Fernando Vega y Gloria Gómez Sanchez (tapa) *Sin título*, 1960, Fernando Vega y Gloria Gómez Sánchez, (IAC, 1960). (Fotografía del autor)



**Figura 27.** Catálogo del IAC de la exposición de Fernando Vega y Gloria Gómez Sanchez (contratapa). *Sin título*, 1960, Fernando Vega y Gloria Gómez Sánchez, (IAC, 1960). (Fotografía del autor)



**Figura 28.** Catálogo de IAC de la exposición de Siegfried Laske (tapa). *Sin título*, 1964, Siegfried Laske, (IAC, 1964). (Fotografía del autor)



**Figura 29.** Catálogo de IAC de la exposición de Siegfried Laske (contratapa). *Sin título*, 1964, Siegfried Laske, (IAC, 1964). (Fotografía del autor)



**Figura 30.** Catálogo de IAC de la exposición de Sabino Springett (tapa).  
*Sin título*, 1967, Sabino Springett, (IAC, 1967). (Fotografía del autor)



**Figura 31.** Catálogo de IAC de la exposición de Sabino Springett (contratapa).  
*Sin título*, 1967, Sabino Springett, (IAC, 1967). (Fotografía del autor)