

Influencias identitarias en la producción de tres artistas peruanas durante el siglo XX y el presente

Identity influences of three peruvian artists during XX century and the present

Cristina Milagros Vargas Pacheco

Universidad de Piura. Perú

Resumen: La identidad es un tema de cuestionamiento recurrente, incluso en el arte y, mucho más, en los países con un pasado colonial. En el caso del Perú, este tópico ha aparecido recreado por los artistas desde fines del siglo XIX y hasta el presente, inspirándose en diferentes elementos históricos, culturales y nacionales; dejándose influir, además, por las coyunturas vividas.

Analizamos en este trabajo el caso de tres artistas peruanas que se interrogaron (e interrogan) sobre ese tema y que lo plasman en su plástica. Tres mujeres que, en diferentes momentos de los siglos XX y XXI, presentan su propia visión de *lo peruano* o cuestionaron los estereotipos existentes sobre ello: Elena Izcue, Tilsa Tsuchiya y Rustha Luna Pozzi-Escot. Su coincidencia en Francia, en tres momentos distintos, es tomada como pretexto para realizar una mirada en perspectiva de sus lenguajes artísticos, así como brindar un panorama rápido de algunas de las transformaciones y permanencias operadas en el arte producido en el Perú (o por peruanos), así como las diferentes «tonalidades» que puede adquirir el tema identitario, a lo largo del tiempo y de los artistas.

Palabras clave: Identidad, arte peruano, siglo XX, E. Izcue, T. Tsuchiya, R. L. Pozzi-Escot.

Abstract: Identity is a questioning recurrent topic, even for art and, much more in countries with colonial past. In case of Peru, this topic has turned out to be recreated by artist from end of 19th century and up to the present, inspired in different historical, cultural and national elements, influenced by lived conjunctures.

We analyzed in this work, three different peruvian artists who interrogated themselves (and they interrogate) on this topic and take form in their plastic art. Three women who, in different moments of 20th and 21st centuries, present their own peruvian vision or questioned about the stereotypes existing about that: Elena Izcue, Tilsa Tsuchiya and Rustha Luna Pozzi-Escot. Their coincidence in France, in three different moments, is taken as a pretext to give a glance in perspective about their artistic languages, and to give us a quick view about transformations and permanencies operated in the art produced in Peru (or for peruvian), and the different «tonalities» which can acquired the identifying topic, along the time and the artists.

Keywords: Identity, Peruvian art, XX century, E. Izcue, T. Tsuchiya, R. L. Pozzi-Escot.

Durante el siglo xx, el arte peruano ha evidenciado dos búsquedas continuas: «el deseo de proyección universal, así como una búsqueda de identidad propia» (Trivelli y Bello, 2010: 17). El primer punto se concretó, en repetidas ocasiones, por la vía del «autoexilio» (apoyado muchas veces en becas de estudio o viajes autofinanciados) y, posteriormente, también a través de la participación en bienales y ferias internacionales. No obstante, la repercusión directa de estas acciones era esporádica y se sustentaba básicamente en el aporte de las estéticas aprendidas en el extranjero. Solo recientemente el Perú empieza a ser mirado con más interés en los circuitos del arte contemporáneo, situación que se ve reforzada institucionalmente en la reciente apertura de un proyecto largamente madurado, como es el del Museo de Arte Contemporáneo (MAC-Lima), así como por la constitución de la colección de arte contemporáneo de uno de los museos más emblemáticos del país (Museo de Arte de Lima, MALL). Esta dinámica se viene consolidando, además, gracias a otras acciones, como la realización de ferias artísticas tales como PARC Lima y ART Lima (ambas en el año 2013).

Por otra parte, la búsqueda de una identidad artística ha llevado, en ocasiones, a una semántica que retoma elementos propios del imaginario nacional peruano. Y, precisamente, los cuestionamientos sobre la identidad nacional no han sido infrecuentes en la plástica peruana. Estos han sido plasmados a lo largo del siglo xx y hasta el presente a través de diversas reinterpretaciones artísticas, ya sea de forma tácita o expresa y, en reiteradas ocasiones con una tónica apoyada en la historia (muchas veces, actual). En el caso de tres artistas «periféricas» (tomando a Francia como un centro artístico), Elena Izcue, Tilsa Tsuchiya y Rustha Luna Pozzi-Escot, el viaje de autoexilio y la confrontación con la otredad, puede haber creado o fortalecido ese cuestionamiento sobre cómo figurar, plásticamente, lo identitario. Este trabajo pues, se interesa por desenrañar en estas tres artistas que presentan ciertas coincidencias vitales y temáticas, los elementos que las vinculan con el imaginario sobre la identidad peruana; permitiéndonos además, en esta perspectiva de larga duración, hacernos una idea somera de las transformaciones plásticas vividas en el país y lo variopinto de las propuestas artísticas modernas y contemporáneas concebidas.

1. La identidad, un elemento presente en la producción artística

La identidad cultural y nacional ha sido uno de los tópicos que se han reclamado continuamente al arte latinoamericano y sobre el que muchos artistas han anclado sus reflexiones e inspiraciones artísticas, tanto como otros –junto con los críticos de arte– se han revelado (Mosquera, 2009). En el Perú, la idea de un arte que recupere elementos del imaginario nacional como representativo se ha mantenido hasta el presente en algunos sectores, como se evidenció en el debate que se animó en el año 2007, cuando el pintor Fernando de Szyszlo afirmó que «ser [un artista] peruano significa decir algo que tenga sentido para nosotros, y no pensar como si estuviéramos en Nueva York o Madrid» (Trivelli, 2009).

Frente a una producción cada vez más variada y en donde, no obstante, algunos artistas siguen inspirándose en elementos del imaginario nacional, cabe preguntarse sobre cómo se construye una reflexión artística que refleje la imagen de un país multiétnico y con diferentes conflictos en el proceso de la aceptación del mestizaje, del que es fruto. En el caso de la nación peruana, este proceso de mirada, aceptación e incorporación efectiva hacia lo andino, negro y lo oriental (en ocasiones aún tirante) ha pasado por diferentes momentos y, en repetidas ocasiones, ha venido dado por un elemento que podríamos denominar «externo» o espectador, como afirmaba J. C. Mariátegui cuando ya advertía que la mirada del indígena, no era propia, sino más bien mestiza (Castrillón, 2014: 32).

La definición de «identidad» es un tema ampliamente trabajado por la Sociología. Arango, siguiendo a Castells (2002: 39), la conceptualiza como un «proceso de construcción de sentido a

partir de un atributo cultural, o de un conjunto coherente de atributos culturales, que es considerado prioritario sobre todas las otras fuentes». En ese sentido, como ella misma concluye, la identidad es una construcción cambiante, elaborada a partir de elementos tomados de la historia, la geografía, lo étnico, la memoria histórica (personal y comunitaria) y de los órganos de poder (político y religioso) (Arango, 2002: 39). Así, la identidad resulta ser una construcción artificial, simbólica, que, para el caso de las naciones postcoloniales (como el Perú), se basa en un imaginario seleccionado e ideado por una clase específica y dirigente (Anderson, 1996).

Entonces, la representación de «lo peruano» se ha iniciado a través de un proceso de aprendizaje formal en el cual se ha propagado una visión oficial de la identidad nacional («identidad legitimante»), en cada momento dado; pero también, se ha terminado de forjar en lo cotidiano, es decir, en las vivencias personales de cada uno; todo lo que lleva a la concepción de múltiples miradas sobre una realidad que, además, en esencia, es diversa.

El artista, por ende, pese a lo transgresor de su pensamiento o propuesta, no deja de ser un ser social. En ese sentido, si seguimos a Pierre Francastel (citado por Péquignot y Singly, 2009: 82), la obra es una expresión privilegiada del pensamiento del productor, el cual, a su vez, se ve influenciado por el de la comunidad que habita (o en la que ha crecido, podríamos agregar) y que también se ve figurada a través de la expresión del artista. Así, la obra de arte, como vía simbólica (siguiendo a Bourdieu) se vuelve una «ventana» que nos permite atisbar el pensamiento del artista (su identidad personal), pero también el contexto en que este se ha desenvuelto o desenvuelve (donde existe una identidad colectiva, anclada en una mentalidad específica, de la que también participa), y ante la cual, el artista se revela y la contradice (en ocasiones con gran dificultad, pues esta identidad le ha sido inculcada y ha sido aprehendida por el mismo), o la asume como natural y representable (Bourdieu, 2002). Por ende, la construcción que cada artista haga de su realidad estará influida por su identidad personal y por la colectiva.

Partiendo de ello, cabe preguntarnos cómo estas tres artistas se imaginan y representan elementos de su identidad cultural y nacional, en sus obras. Ellas pertenecen a tres momentos distintos del siglo xx y proponen estéticas diferentes: Elena Izcue se desarrolla en el contexto de la creación y apertura de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA en 1918-1919; ENSABAP, en el presente) en el año 1919, siendo parte de la generación de estudiantes de dicha casa de estudios, que tenía como director al pintor académico y formado en Europa, Daniel Hernández. En ese contexto temporal, las reflexiones indigenistas e hispanistas animaban el ambiente intelectual y eran recuperadas por el aparato político para su propaganda proselitista. De hecho, ella forma parte de la generación del Centenario de la Independencia, donde las referencias al pasado prehispánico y colonial aparecerán continuamente en los discursos presidenciales y en la producción artística de la mano de los artistas de la escuela Indigenista, encabezada por Sabogal, así como por los trabajos «neoperuanos», realizados por Piqueras Cotolí, entre otros. En ese momento, es cuando Izcue publica «El arte peruano en la Escuela» (1926), auspiciada por su mecenas, Rafael Larco Herrera. En cuanto a su estética, esta se alinea en el mundo de las artes decorativas, donde se le concede toda su originalidad y aporte¹.

¹ Hay que destacar que los más importantes biógrafos de esta artista son los historiadores del arte Natalia Majluf y Luis E. Wuffarden. En el año 1999, se realizó la primera gran retrospectiva de su obra en el Museo de Arte de Lima (MALI), que fue acompañada de un catálogo razonado, donde se incluyeron varios anexos que permiten un acercamiento primario al pensamiento de la artista. La exposición, como el catálogo en cuestión, se denominó *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna* (1999). La publicación fue acompañada de una importante web de divulgación sobre la artista, elaborada por la Fundación Telefónica y llamada *La influencia silenciosa de Elena Izcue*, lastimosamente, hoy desactivada. Años después, en 2008, se realizó una segunda exposición sobre la artista, pero esta vez en el Musée du Quai Branly, en París, llamada *Elena Izcue. Lima-Paris. Années 30*. El catálogo de la muestra, menos ambicioso que el elaborado para aquella del MALI, fue publicado por la editorial Flammarion en 2008 y totalmente en francés.

Tilsa Tsuchiya, artista peruana de ascendencia japonesa, por su parte, es una de las alumnas laureadas de la llamada «generación de oro» de la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde comparte aulas con Gerardo Chávez. Continuó sus estudios artísticos en el París en ebullición de los años sesenta. A su retorno al país, su estética, mucho más depurada y definida, se inspira también en temas andinos, produciendo la serie «Los mitos». Ella transita el período de la dictadura velasquista, donde se impulsa una «revolución cultural» para el país, de corte nacionalista y cuyas referencias más reiteradas implican una mirada al Perú andino. Es en dicho contexto cuando el Premio nacional de la Cultura Peruana recae, por primera vez, en el maestro artesano (retablista ayacuchano) Joaquín López Antay, desatándose una de las polémicas más recordadas del arte peruano y en la que Tilsa Tsuchiya formó parte del grupo de artistas que validó dicha designación (Flores-Hora, 2004: 258).

A pesar de su negativa a ser considerada dentro de una estética surrealista, por entenderla como una propuesta ya superada (cronológicamente hablando) y ajena a la realidad latinoamericana, su obra ha transitado hasta dicha estética, pero partiendo de la figuración expresionista.

Rustha Luna Pozzi-Escot, artista franco-peruana, instalada desde el año 2004 en Burdeos (Francia), realizó sus estudios en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú y, actualmente, expone su obra entre Europa y el Perú. Su producción artística demuestra un cuestionamiento de su propia formación inicial como escultora, replanteándose la forma de realizarla, así como la materialidad de la misma. De igual forma, se ha interesado por las experimentaciones en la línea del vídeo arte, descubriéndose en su producción, una suerte de obsesión omnipresente por el tema de la identidad, tanto femenina como nacional.

Tres estéticas diferentes pero con remisiones a lo andino, continuamente. Esta referencia reiterada como elemento identificador y diferenciador puede aparecer frente a la confrontación con la otredad. ¿Quiénes son con relación a los otros artistas latinoamericanos y extranjeros con los que comparten esa búsqueda de una plástica propia? Si bien, no en todos los casos, estas artistas empiezan a plantearse esa autodefinición a partir de su viaje, en algunos casos, puede reafirmarla o terminar de definirla. En el caso de estas tres artistas -mestizas, de clase media y educadas-, la definición de sí mismas y cómo esto se transfunde en su plástica, alude a un elemento, largamente considerado subalterno, en la realidad nacional: el indígena. Como lo ha explicado Cecilia Méndez, desde el siglo XIX se buscó la construcción de una nación con referencias a lo «Inca», pero sin indios (Méndez, 2000). Posteriormente, la misma educación nacional ha difundido un discurso donde se revalora el pasado andino y la civilización occidental (española) como constituyentes del Perú actual (aunque ello no signifique que todas las fricciones sobre ese particular, hayan sido superadas en el imaginario de la población).

Entonces, estas artistas se verían influidas por dichos discursos, aprehendidos a través de su educación y las coyunturas histórico-culturales que atraviesan; aunque pensamos que la identificación con esas referencias, puede venir dada, también, por su condición de subalteridad, la cual aparece, en cada una de ellas, en distinto grado. En una sociedad patriarcal, lo femenino queda relegado a un segundo plano. En ese sentido, ellas comparten ese estatus subalterno (sin olvidar las transformaciones lentas, pero existentes en la participación y valoración de lo femenino) con lo indígena (cuyo proceso de integración a través del proceso de *chbolificación*, también ha sido lento). Situación que, en ocasiones, también vino dada por sus propias situaciones vitales (principalmente en los dos primeros casos analizados).

Profesionalmente, la búsqueda de crecimiento las une en un mismo punto, ya que las tres tienden a continuar su formación artística, en uno de los epicentros culturales mundiales, como es Francia; aunque en distintos contextos históricos, que acusan dinámicas artísticas diferentes. Evidentemente, todo este cúmulo de influencias incidirá en la elaboración de sus propuestas artísticas.

2. Elena Izcue: «El arte peruano en la escuela» y su impulso a las artes populares

2.1. Formación e interés por el arte precolombino

El 19 de abril de 1889, en Lima, nació Elena Izcue, en el contexto de la post Guerra del Pacífico, debido a la cual el país se hallaba destruido moral y económicamente, perteneciendo por ende a la llamada «generación del dolor». Desde 1910, inicia una formación como profesora de Diseño de las Escuelas primarias de Lima y del Callao (Wuffarden, Majluf, 2008: 12). Ya en 1919 ingresa a la recién fundada Escuela de Bellas Arte del Perú, donde tuvo como maestros a José Sabogal (padre del indigenismo pictórico) y a Manuel Piqueras Cotoquí, y donde compartió aulas con otras artistas pioneras que luego lograron un reconocimiento incluso fuera de las fronteras peruanas, como Julia Codesido y Carmen Saco.

José Sabogal² formó parte de la primera plana docente de la ENBA, tras el éxito alcanzado por su exposición «Impresiones del Ccoscco» (realizada en la capital peruana), debido a la temática audaz que, en ese momento, ya acusaba un arte de inspiración nacional (con motivos andinos, aunque también varios que remitían al Cusco hispano-mestizo), así como a su pincelada renovadora. En la Escuela, promovió el uso de modelos andinos en las clases (Majluf, 2004: 132) y desde la década de los años veinte, se interesó por una revaloración del arte popular peruano, el cual estudió hasta el final de sus días. No obstante, hay que precisar que este artista y sus discípulos no promovieron una visión sesgada de la realidad nacional, si no que valoraron el mestizaje nacional, el cual trataron de plasmar en sus obras y temática; donde el indio es por primera vez (tras algunas excepciones en la obra del pintor Francisco Laso, en el siglo XIX), presentado ampliamente en la plástica peruana. Su arte, entonces, buscó abarcar el Perú «en su variedad histórica, geográfica y étnica» (Basadre, 1995: 174). Mariátegui, muy cercano a este grupo, lo denominó «el primer pintor peruano», porque como dice Lauer (1997: 79), ya advierte en él una propuesta (la suya, personal) de la peruanidad.

Por su parte, Jorge Piqueras Cotoquí fue un escultor español llegado al Perú en el año 1919 para dedicarse a la formación de artistas en la ENBA. Su arribo se daría justo en un momento de animado debate sobre la identidad nacional, entre Indigenistas e Hispanistas y de cara al Centenario de la Independencia. Inspirado en ello, fascinado por el barroco mestizo y el arte prehispánico, Piqueras realiza una obra escultórica y arquitectónica a la que se le concederá la denominación de «neoperuana» y que él asumirá sin problemas, pues su afán era el de conciliar los extremos existentes en la interpretación de la identidad peruana, a través del arte. Los discípulos de estos artistas, al igual que Elena Izcue, fueron «jóvenes nacidos después de los años noventa, provenientes de las capas medias, con un interesante componente de provincianos en sus filas» (Lauer, 2007: 89) Y, serán ellos quienes ocuparán también, «un lugar central en el primer encuentro conflictivo entre culturas dominantes y dominadas» en el país (Lauer, 2007: 89).

Entonces, Elena Izcue verá reforzado su interés preexistente por la iconografía precolombina, en ese contexto académico y cultural deseoso de una definición identitaria, incluso por la vía del arte. Así, si nos atenemos a las motivaciones de creación de la ENBA, hallaremos que entre estas se encontraba la de ser crisol de un «arte nacional», tal como se manifestara en el discurso inaugural, pronunciado por el presidente José Pardo: «Daréis a la patria Arte Nacional,

² Sobre José Sabogal se ha escrito abundantemente, no obstante, la última gran retrospectiva que se realizó del artista, se llevó a cabo entre el 9 de julio y el 3 de noviembre del año 2013 en el Museo de Arte de Lima (MALI). Fruto de dicha exposición se publicó un catálogo sumamente completo sobre el artista, realizado por Natalia Majluf y Luis E. Wuffarden: *Sabogal*, Lima: MALI, 2013.

Arte que, por ser nuestro, ha de hablar al espíritu, ha de evocar el pasado y sus grandezas» (Lauer, 2007: 76). Además, este momento resultó muy prolífico en cuanto a las acciones de reivindicación indígena y de conocimiento científico del pasado prehispánico. En cuanto al primer punto, las reacciones vinieron, desde fines del siglo xix, del sector intelectual liberal. Precisamente, Manuel Gonzales Prada, pensador liberal y anticlerical, había proclamado en su célebre «Discurso en el Politeama» (1888), la necesidad de atención y libertad para «[...] las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la cordillera», afirmándolos como verdaderos integrantes de la nación peruana, a diferencia de aquellas «[...] agrupaciones de criollos i extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico i los Andes». Así, Gonzales Prada recordaba que la esencia de la identidad peruana era mestiza, pues «[...] también los mestizos de la Costa recordamos tener en nuestras venas sangre de los súbditos de Felipe II mezclada con sangre de los súbditos de Huayna Cápac». Casi en paralelo a esta proclama, y el mismo año del nacimiento de Izcue, se publicaba la novela de Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido* (1889), con un gran componente de denuncia social a favor del sector indígena oprimido. Más tarde, en la primera década del siglo xx, se constituía la Asociación Proindígena, bajo el aliento de Dora Mayer y Pedro Zulén y, durante el gobierno de A. B. Leguía (durante el cual, Izcue estudia en Bellas Artes y participa en la elaboración de encargos para las celebraciones por el Centenario), se crea la Sección de Asuntos Indígenas en el Ministerio de Fomento, entre otras acciones, a favor de este sector del país.

Con relación al segundo punto, los descubrimientos arqueológicos brindaron una nueva perspectiva sobre los desarrollos culturales que se erigieron en los Andes Centrales. Así, la cultura Nasca fue descubierta a inicios del siglo xx por Max Uhle (1900) y, algunos años después Julio C. Tello brinda luces científicas sobre el fenómeno cultural Chavín, como sobre la cultura Paracas. De igual forma, los hallazgos en la costa norte (Moche y Chancay), contribuyen a reforzar la idea de un gran pasado indígena y su necesidad de reconocimiento, lo que, a nivel artístico, influye directamente en la iconografía reutilizada por Izcue. Precisamente, Izcue conoció de primera mano muchos estudios arqueológicos realizados por Rafael Larco Herrera, su mecenas, hacia 1925, en Chicama, sirviéndose de los motivos que pudo estudiar en los ceramios que formaban parte de la colección de Larco, para reproducirlos a la acuarela (*La influencia silenciosa de Elena Izcue*). En efecto, anteriormente, Elena y su hermana Victoria trabajaron para Víctor Larco Herrera en el *atelier* de artes decorativas del museo arqueológico que este relevante industrial y político fundó en la capital peruana y que luego traspasó al Estado Peruano, en 1924. La idea de Larco fue que las hermanas Izcue produjeran un «arte nacional auténtico [...], con objetos útiles y con una ornamentación que portara el sello del nacionalismo» (Taller del museo, 1923, cit. por Majluf y Wuffarden, 1999: 71).

2.2. El arte precolombino y su función cívica según Izcue

Ya desde el siglo xix, algunas voces como la del artista Francisco Laso habían asignado a la producción prehispánica la categoría de «arte». Su valoración se fortalece con los descubrimientos arqueológicos que, aún resultaban recientes e iniciales, pero ya reveladores. De hecho, en 1928, J. M. Peña, crítico de arte, escribía en la revista *Mercurio Peruano* que: «en el Perú, mucho hay todavía que indagar para precisar el tiempo y la forma en que se llevaron a cabo los primeros trabajos artísticos hallados en nuestro suelo y el origen de sus autores [...]» (Peña, 1928: 380).

Pero además de ese reconocimiento, había una necesidad de definir un arte esencialmente «peruano», de modo que muchos críticos alientan a los artistas a utilizar un repertorio iconográfico recuperado del pasado prehispánico: «[...] podrían explotar aquellas fuentes ancestrales y producir un arte como quizá lo hubieran conseguido muchos siglos después las

civilizaciones incaica y azteca» (Pérez, 1926); idea que sigue apareciendo (no sin opiniones contrarias), incluso, décadas después y en pleno contexto de querrela entre indigenismo pictórico y las propuestas más modernas: «De ellos puede recoger nuestro arte moderno sugerencias muy fecundas a condición de que sean valoradas en su justo significado y asimiladas sinceramente por artistas que se inspiren en esos motivos y formas sin copiarlas servil y convencionalmente» (Arróspide, 1941: 543).

Esta reutilización moderna de los motivos precolombinos es la que hace de Elena Izcue una pionera, pues reactualiza una tradición, bajo cánones modernos. De hecho, según Lauer, Izcue y Alejandro Gonzales (cuyo pseudónimo era *Apurímak*), son los dos artistas que se sirven «del potencial artístico del diseño precolombino» (Lauer, 2007: 94), aunque yendo por senderos distintos. Elena Izcue realizará varios trabajos previos con una estética de influencia prehispánica, pero quizás la obra que reúne de manera más fehaciente y concreta su elección semántica y su visión sobre el pasado prehispánico, es el libro «El arte peruano en la Escuela». La obra estuvo compuesta de dos volúmenes, concluidos en dos años consecutivos, 1924 y 1925, aunque se conoce la proyección de un tercero que, aparentemente, jamás vio la luz [de hecho, Walter Hough, a la época, Conservador jefe del departamento de Antropología de la Smithsonian Institution, lo señala en su carta de felicitación (Izcue, 1926 (I): D-E)]. La obra se publicó en París en 1926 gracias al apoyo de Rafael Larco y varios ejemplares fueron remitidos a diferentes conservadores de museos de Francia, España y Estados Unidos, antes de su impresión, lo que permitió que sus comentarios de felicitación y opinión, fuesen incluidos en la primera parte del primer volumen (Vargas, 2011).

Además, la parte introductoria de la obra fue publicada en tres idiomas: español, inglés y francés; lo que, unido a su amplio tiraje (10 000 volúmenes, Majluf y Wuffarden, 2008: 23), le permitiría cumplir una función de definición de lo «peruano» (autóctono) en el exterior³.

En ellos, la artista reúne una serie de motivos tomados de la cerámica Moche, Paracas, Nazca, Chancay e Inca (figuras 1, 2 y 3), fácilmente reproducibles empleando un modelo de cuadrícula (figura 4). Y, pese a que la artista se inspira solo en motivos prehispánicos, termina asignándole a su publicación el título de «arte perua-

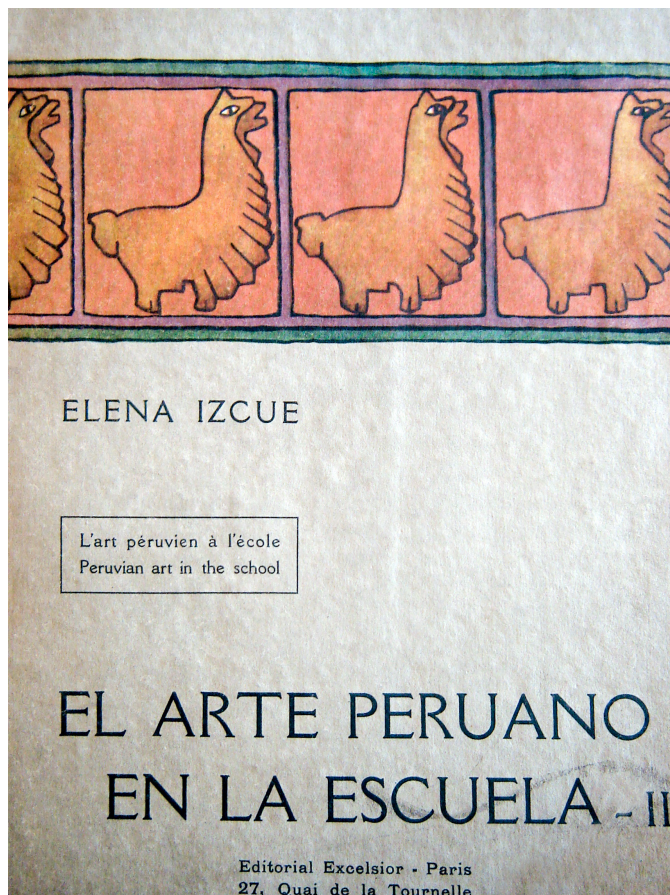


Figura 1. Carátula del primer volumen de *El arte peruano en la escuela*. El detalle está inspirado en una conopa que representa una alpaca. Fotografía del ejemplar conservado en el Musée des Arts Décoratifs, París (2008, C. Vargas).

³ El ejemplar que consultamos es el que se conserva en el Musée des Arts Décoratifs de París, que porta el sello de «don de l'auteur».

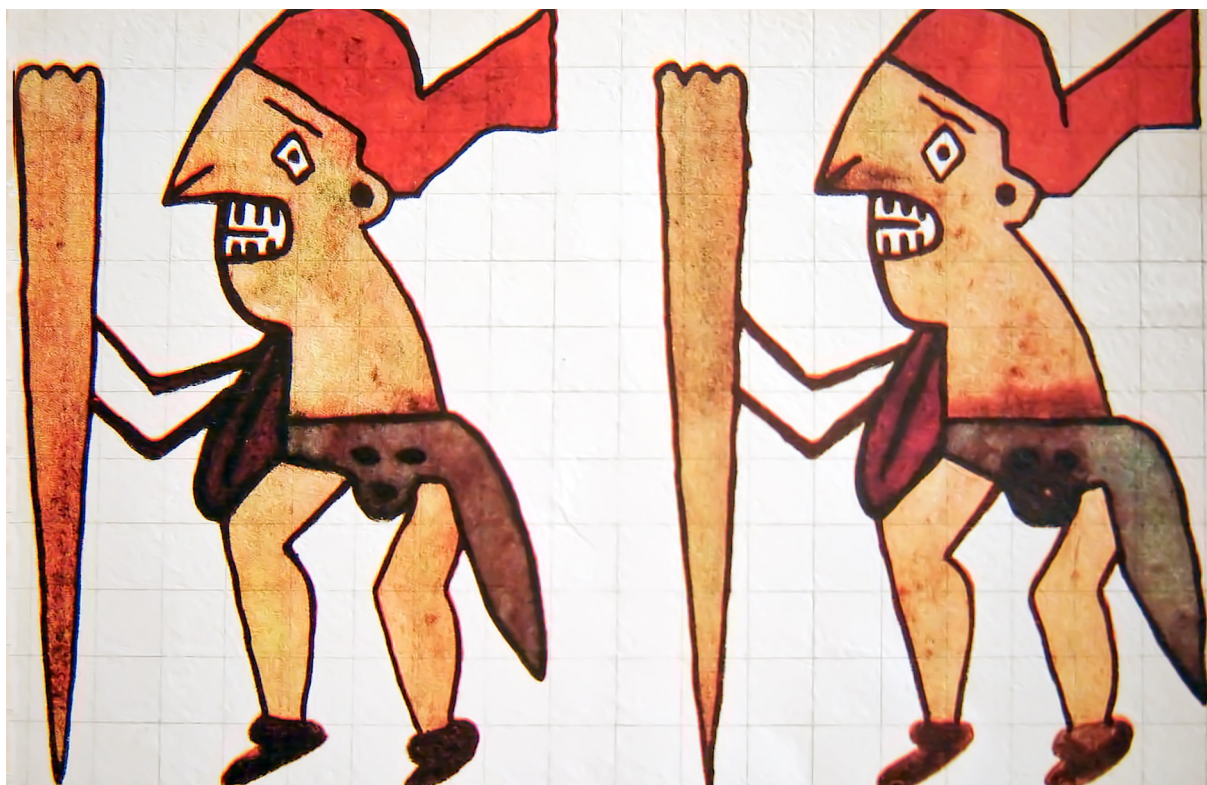


Figura 2. Diseño antropomorfo extraído de *El arte peruano en la escuela (I)*, inspirado en la iconografía Nazca. Fotografía del ejemplar conservado en el Musée des Arts Décoratifs, París (2008, C. Vargas).

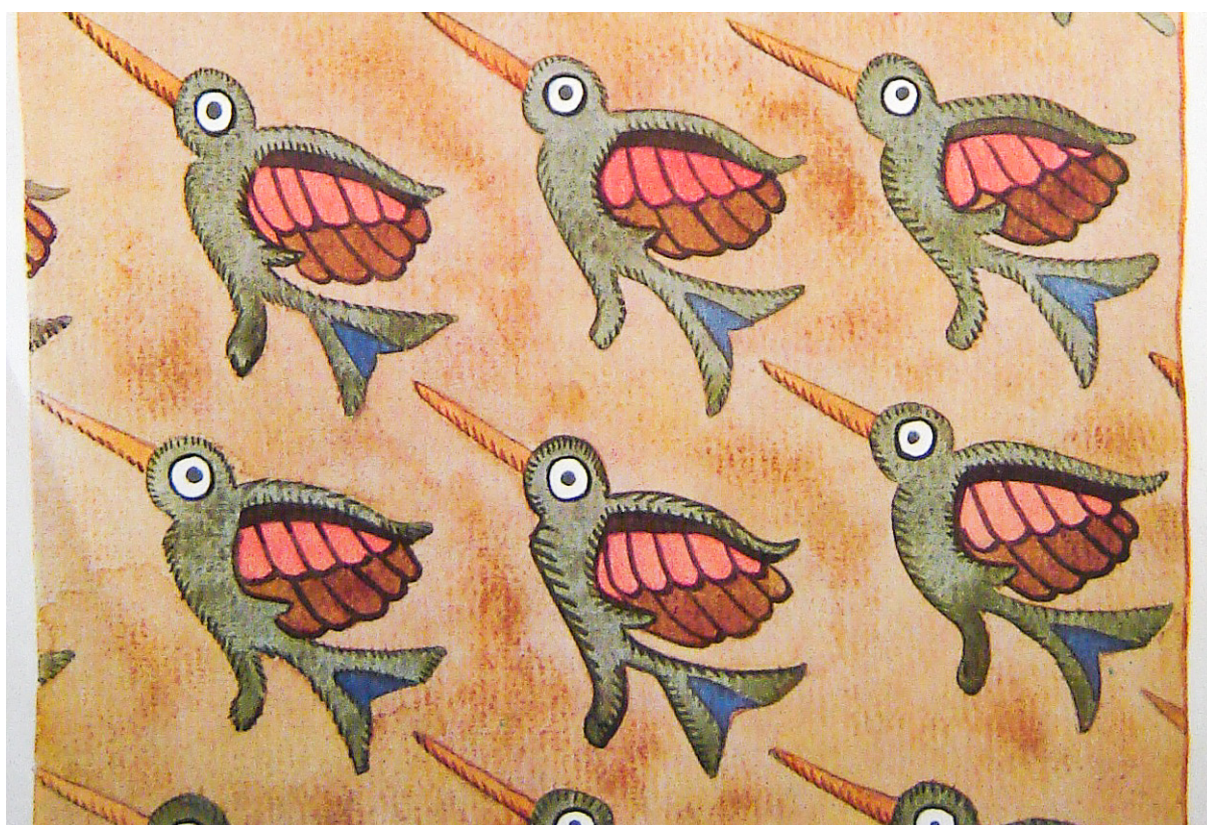


Figura 3. Diseño tomado de *El arte peruano en la escuela (II)*, donde se aprecia un motivo de aves, inspirado en la iconografía Paracas y Nazca. Fotografía del ejemplar conservado en el Musée des Arts Décoratifs, París (2008, C. Vargas).

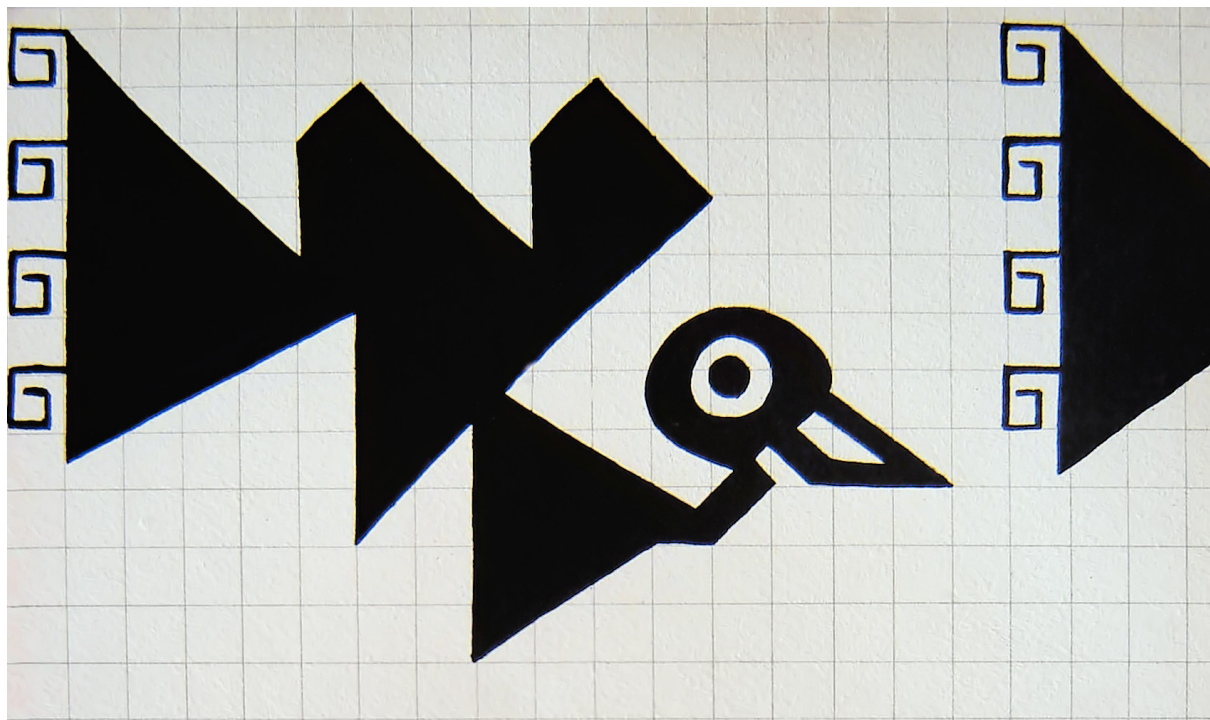


Figura 4. Ave (Chancay). Diseño tomado de *El arte peruano en la escuela* (I). Fotografía del ejemplar conservado en el Musée des Arts Décoratifs, París (2008, C. Vargas).

no». Cabe señalar que en dicha época, una denominación constante era «arte incaico» (empleada por Izcue incluso aún después de la aparición de la obra). No obstante, haberle asignado esta denominación no habría sido ilógico, ya que el contexto intelectual dominante en que la artista se desenvolvía, era uno donde se revaloraba el pasado incaico como una forma de relacionarse con el pasado prehispánico, pero no con el presente indígena; o, dicho de otro modo, donde se prefiere lo inca a lo no inca (y, allí lo indígena contemporáneo), muchas veces como una evocación romántica y en una oposición entre el «orden y lo alternativo al orden» (Lauer, 1997: 87). Ella, sin embargo, habría sido contradictoria, al haber sido ella testigo de excepción de los descubrimientos arqueológicos (aún incipientes pero ya relevantes) pre incas, de la época; y, podría llevarnos a pensar en una visión excluyente de la historia a narrar. De hecho, Izcue –aunque sin profundizar en las referencias históricas de los desarrollos culturales de donde retoma la iconografía (Majluf y Wuffarden, 2008: 22)– se sirve principalmente de la de origen pre-inca como pretexto para rehabilitar una mirada orgullosa de su propia visión de lo peruano.

En efecto, su publicación buscaba cumplir con dos roles: en el Perú, educar artísticamente -primero a los niños, pero luego también a los artesanos-; y, fomentar a través de este, el conocimiento de su pasado andino y el fortalecimiento, por añadidura, de su identidad y orgullo nacional. De hecho, ella misma afirma estos ideales, en la dedicatoria que incluye y dedica a sus colegas educadores, en el segundo cuaderno: «Invocamos los sentimientos patrióticos del Maestro, para cooperar en el propósito de inculcar a sus alumnos el amor al dibujo peruano, inspirándoles, con su palabra elocuente y sugestiva, todo el orgullo con que los peruanos debemos amar las cosas que forman parte de nuestro más antiguo y admirable patrimonio artístico» (Izcue, 1926 (2): II).

Izcue, al retomar estos diseños, considera que se apoya en un arte fundado en ideales de orden y armonía que, por ende, le permitirían la consecución de un producto «bello»

(Izcue, 1926 (I): X). Cabe destacar que su elección iconográfica fue sumamente valorada por la educadora peruana Magda Portal, como «un primer paso seguro hacia la afirmación de la racialidad, cuyo timón [...] está en la educación escolar», pues era imposible que fueran producto de «una cultura barbarizante», sino por el contrario de una «raza de fina sensibilidad, impresionable e infantil» (Portal, 1927: 4); así como también por Dora Mayer para quien, la obra de Izcue, permitiría «a las «Aves sin nido», [tener] un nido, aunque consideraba que debía publicar, a continuación, una de Arte colonial, con motivos tomados del imaginario criollo (Mayer, 1927).

Su visión sobre la doble función que podía cumplir el estudio del arte prehispánico en el poblador peruano contemporáneo, se ve reforzada a su retorno al país, tras su exitosa estancia europea (entre 1927 y 1938), cuando en una carta dirigida al gobierno peruano, le recuerda que este es una fuente de inspiración para el desarrollo de la artesanía nacional, claro repositorio de técnicas logradas por el hombre andino prehispánico, luego fundidas con las influencias occidentales:

«Considerando que nuestro arte antiguo es una verdadera fuente donde nos debemos inspirar y tomar de ella con una debida preparación artística y práctica la enseñanza que bien orientada embellecerá la vida, impulsará las artes industriales, las artes manuales aplicadas y las artes populares, en muchas especializaciones que abrirán nuevas carreras a los estudiantes.

No debemos contentarnos con que el arte peruano antiguo, el más grandioso y original de toda América, permanezca solamente admirándose en los Museos. Debemos incorporarlo en nuestra vida diaria, acercarlo a nosotros y si nos inspiramos en él obtendremos el verdadero arte propio de nuestra época como una afirmación de nuestro nacionalismo» (Izcue, 1940, cit. por Majluf y Wuffarden, 1999: 319).

Esta idea, compartida con Rafael Larco, ya aparecía claramente expresada en *El arte peruano en la escuela*, puesto que en el prefacio del primer volumen –que actúa (junto al resto de documentos adjuntos) como una suerte de programa de pensamiento que vehicula la obra de Izcue– señala que este trabajo está ofrecido para los educandos pero que también será de gran provecho en el dominio industrial (Larco, 1926). Según él mismo, un ideal patriótico se encuentra en la base de la obra, puesto que esta permitirá reforzar el patriotismo que «todo hombre tiene el deber de conservar para ennoblecer su historia y embellecer su vida» (Larco, 1926), dotando así al arte de una función social y no solamente estética.

Esta propuesta innovadora, aunque no aislada como lo han advertido Majluf y Wuffarden, debe ser entendida, sin embargo, en un contexto de pensamiento en que América está volviendo la mirada hacia sí misma y su temática, aunque muchas veces influenciada por los movimientos artísticos foráneos. Ya lo ha advertido Ramón Gutiérrez, quien concluye categórico que: «cuando los géneros de la pintura histórica comienzan a abordar la propia historia, aunque fuera lejana y sublimada en el contexto del arqueologismo precolombino, es cuando podemos notar una intencionada actitud de búsqueda y un preanuncio de la crisis que habrá de padecer el modelo eurocéntrico en las primeras décadas del siglo xx» (Gutiérrez, 1997: 29).

Esta «nueva mirada» también se concibe para otros ámbitos, como el educativo. De hecho, las mismas Dora Mayer y Magda Portal resaltan el valor de *El arte peruano en la escuela*, pues permite una educación que transmite valores identitarios, aduciendo –la primera– que: «en la escuela elemental debe cultivarse el nacionalismo, pues no hemos de desear que nuestro pueblo emigre y se sienta más en su casa en New York que en Yauyos», agregando a continuación que es necesario que «se sepa algo del extranjero, sí; pero no a costa del conocimiento local»

(Mayer, 1927); lo que en palabras de la segunda, aparecerá bajo la idea de la necesidad de desterrar el eurocentrismo de la educación nacional. E Izcue, esta «artista intelectual» como la califica Mayer, comparte la visión de estas dos estudiosas sobre la capacidad de educar en la identidad nacional, apoyándose para ello en la producción artística prehispánica. De esta forma, lo que la artista elabora es una propuesta en que se sirve de la iconografía precolombina para crear un sentimiento de identificación con el elemento diferencial de lo peruano, con relación a las otras naciones latinoamericanas; reelaborando un universo imaginario que, inculcado desde la infancia y de forma sistemática, cumple una tarea de fijación y de creación de una conciencia identitaria particular. Y, a pesar que la identidad peruana actual surge de un crisol cultural y racial, que la determina mestiza, Izcue siempre se orientó hacia la evocación de lo prehispánico, lo que nos hace considerarla, dentro de las filas del indigenismo (principalmente ideológico más que pictórico). Para Izcue, el arte de los «antiguos peruanos» (terminología común para el Perú prehispánico en el siglo XIX e inicios del XX), representativo de la «infancia» del país, se tornaba sencillo por sus formas lineales y simples, para la enseñanza a los niños. Sin embargo, no se conoce la proyección de un cuaderno con motivos «mestizos», como sí remarca aguzadamente Mayer, quien recomienda a la artista la realización de un cuaderno de «Arte colonial», donde se incluyan motivos de «costumbres españolas y criollas». Aunque queda claro que Izcue comprendía y conocía las etapas e influencias vividas en el arte en el Perú, también es evidente la identificación y preferencia que siente con el elemento indígena, llegando a afirmar que en el arte prehispánico es donde se hallan los «[...] motivos genuinamente peruanos» (Izcue, 1926 (II): II). Su pensamiento se reafirma en la dedicatoria que dirige «A los amiguitos lectores», en quienes busca inflamar un sentimiento nacionalista, pero siempre amparado en dicho pasado seleccionado por la artista, recordándoles que «el Perú fue grande y poderoso, y el Imperio de nuestros antepasados dominó en este continente y tuvo grandes guerreros y artistas. El Perú fue grande y poderoso, puede volver a serlo cuando tú lo quieras, por la obra de tu corazón, de tus brazos y de tu cerebro» (Izcue, 1926 (II): III).

3. Tilsa Tsuchiya: «El Perú también es oriental»

Tilsa Tsuchiya es una de las artistas peruanas más celebradas de la segunda mitad del siglo XX. Su origen japonés por la línea paterna, la hizo cuestionarse sobre su identidad nacional y plasmarlo en su propuesta artística, construida a partir de una síntesis de occidente y oriente, pero también del mundo andino; así como de técnica pictórica y misticismo. Su propuesta no buscó únicamente el superponer una referencia oriental a la temática localista, como recurso formal, en la plástica peruana; sino el construir un universo simbólico donde prevaleciera la armonía universal. Es así que la aparición de elementos que remiten al mundo andino no estuvo motivada por la realización de una obra con una tónica localista, sino que estos son el producto de una propia búsqueda personal (Cevallos, 1983)⁴.

3.1. Formación y búsqueda de identidad en el arte

Tilsa (como se le denomina habitualmente en la bibliografía) nace en Supe, en 1928. En 1947 inicia sus estudios en la Escuela de Bellas Artes, que para ese momento, ya no estaba diri-

⁴ El año 2000, siguiendo la tónica de la exposición realizada en honor a Elena Izcue, el MALI realizó una gran retrospectiva sobre la obra de Tilsa Tsuchiya. Igualmente y, con el auspicio de la Fundación Telefónica, se editó un catálogo con estudios de diferentes historiadores y críticos de arte peruano, así como con fuente primaria (entrevistas) que son fundamentales para acercarse al pensamiento de la artista. En el año 2010, la editorial del diario *El Comercio* publicó una colección denominada *Maestros de la pintura peruana*. De los catorce volúmenes, solo dos se dedicaron a artistas mujeres, siendo una de ellas Tilsa Tsuchiya y, la otra, Julia Codesido (pintora fundamentalmente indigenista).

gida por José Sabogal, sino por uno de sus detractores más abiertos, Ricardo Grau, quien preconizaba la renovación de la plástica nacional, a través del impulso de una pintura moderna que, sin embargo, para entonces, ya resultaba desfasada para Europa. Por razones personales, Tsuchiya debe abandonar la escuela en 1949, pero la retoma poco tiempo después. En 1959 regresará con medalla de oro, formando parte de la promoción en la que también destaca el artista Gerardo Chávez. Ambos, en el futuro, serán catalogados dentro de una estética surrealista. Ese mismo año, inaugura su primera exposición individual en el Instituto de Arte contemporáneo y, al año siguiente, viaja a París a continuar su formación artística.

Su cuestionamiento sobre la identidad aparece tras la violencia que debió sufrir por su origen oriental, en el contexto de la Segunda Guerra mundial, en que muchos inmigrantes y descendientes japoneses sufrieron la persecución del Estado peruano y su consecuente deportación. En una entrevista, evocaba ella que:

«de niña, durante la Segunda Guerra, me insultaban y pegaban por mis rasgos japoneses. Me escondía en la azotea de mi casa y me preguntaba: ¿qué soy, quién soy? Fui apartándome del mundo hasta convertirme en una espectadora resentida. Pero no quería vivir odiando. Encontré el arte como un camino de salvación, que puede ser peligroso, porque al mismo tiempo uno tiene que ser humano e inhumano [...]. El arte me sirvió para refugiarme en el reino del espíritu, donde recién descubrí un hombre noble y hermoso» (Arsa, 1981).

De esta manera y con el devenir del tiempo, la artista logra personal y artísticamente sentirse integrada al país que la vio nacer. Su mirada hacia los orígenes fue, en ese sentido, catártica pues le permitió hallarse a sí misma, dentro de un proceso histórico mayor. En 1976, la artista confesaba que ella siempre permanecía «fiel en la búsqueda de algo verdadero que está en nuestro pasado y también en el presente. O sea, si se quiere proyectar al futuro hay que conocer el pasado para poder trabajar con seguridad en el presente. Por ejemplo, ¿te imaginas un árbol sin raíces?» (Bermúdez, 1976). No obstante, su propósito va más allá, pues buscó inscribir su propia historicidad en una mayor o universal. Para ella, existe una identidad mayor compartida por todos los seres humanos, de manera que: «que todo lo antiguo es igual en uno u otro país y eso, creo, es lo que lo hace universal», buscando siempre llegar al «origen»; pensamiento inspirado en las lecturas del orientalista René Guénon, quien proponía el conocimiento, por la vía del intelecto, de los principios de una tradición primordial, que se manifestaba en todas las religiones monoteístas y politeístas.

3.2. Identidades plasmadas

La inspiración en su entorno local ya había aparecido antes de su viaje a París, en algunas obras con una fuerte dosis de contenido social y en donde se aprecian referencias a la cultura de los sectores oprimidos [incluido el migrante andino (Wuffarden, 2000: 20) que llega a las ciudades costeras, fenómeno de fuerte presencia desde la década de los cincuenta en el siglo pasado]. No obstante, la presencia de elementos que remiten a lo andino se refuerzan tras su período europeo.

En 1975, la artista produce una colección de cantos rodados para ofrecerlos como obsequio a sus amigos más cercanos. Esa elección fue interpretada como una evocación de rituales propios del mundo andino, a través de la idea de las *apachetas*, debido a que también portaban en sí un carácter de ofrenda (Wuffarden, 2000: 42). El mismo año, concibe un proyecto escultórico denominado *Puma de agua*, que resultan ser una verdadera muestra del

sincretismo al que llega la artista. La idea primigenia era la de representar un mito de Cajamarca, sobre el origen lacustre de un puma; pero la artista, probablemente inspirada por la escultura prehispánica de la zona (particularmente del área de Pacompampa, así como por las representaciones orientales de felinos, termina elaborando un híbrido que contiene reminiscencias de los leones que protegen el Palacio imperial en Pekín [cit. a Lauer (1976); Trivelli y Bello, 2010: 47].

Esta representación resulta sintomática tomando en cuenta la afirmación de Tilsa sobre el Perú como un país oriental. El felino, tanto para la tradición precolombina como para la de extremo oriente, supone un símbolo de poder, asociándose, en el primer caso, a uno de los máximos poderes en la tierra; y, en el segundo, constituyendo un atributo de la casta guerrera, devorador de las influencias maléficas y un icono del esfuerzo espiritual que atraviesa la jungla de los pecados en el Budismo (Chevalier y Gheerbrant, 2008: 949). En ese sentido, Tilsa define su concepción sobre el Perú diciendo: «Pero si el Perú es oriental!» (Bermúdez, 1976). Esta idea novedosa, no deja de tener sentido pues no se puede negar el aporte de oriente en el proceso de construcción de la identidad peruana a través de la llegada de inmigrantes chinos y luego japoneses, desde fines del siglo XIX, y que Tilsa parece reconocer en estas palabras y elaboraciones; pero no hay que olvidar que esta concepción no solo queda abonada por reflexiones sobre la historia nacional y su historia personal, sino también por el pensamiento de Guénon. De este modo nos encontramos con una artista que, partiendo de la búsqueda de comprensión de su identidad personal (que, en el fondo, se identifica con la dificultad de definición de la peruana) inserta esta en una búsqueda mayor de universalidad; para la que, contradictoriamente, siempre intentará encontrar las claves de respuesta en el Perú —«mi pintura se inspira en el Perú» (Bermúdez, 1976)—.

Así, la solución que Tilsa propone a sus cuestionamientos sobre la identidad, muchas veces se halla en una convergencia de los orígenes culturales que, sin embargo, se manifiestan de manera particular en cada grupo humano, lo que supone que en su trabajo, particularidad y universalidad vayan de la mano. Para ella, por ejemplo, la adoración al dios sol, que se evidencia tanto en la cultura japonesa —«el sol naciente», entendido como emblema pero también como su nombre mismo (Nihon); como también en la egipcia (Ra, Amón Ra) y, por supuesto en la peruana (Inti)— es un ejemplo de su cosmovisión —aunque hay que decir que no fue ella la primera que encuentra estas similitudes y se inspira en ellas: ya en el contexto de las celebraciones por el centenario de la independencia nacional, la evocación a lo solar inspiró el regalo escogido por la comunidad japonesa, para el Perú (donación de la escultura de Manco Cápac, primer monumento de corte indígena, erigido en el país)—.

Esta evocación del astro solar se encuentra plasmada en la obra *El mito del Guerrero Rojo del bosque de piedras de Cerro de Pasco* (1976) (figura 5). Junto a esta obra, otras tres se inspirarán en mitos andinos que son reelaborados por la artista. Sobre la primera obra, al menos tres interpretaciones se han plasmado, incluida la de la artista. El poeta José Watanabe (2000: 298) recordaba que la inspiración habría venido dada por un relato narrado por la dama que se dedicaba a la limpieza doméstica, en el hogar de la artista, en donde evocaba la visión de un hombre rojo, posado sobre una roca y que ella identificaba como el diablo. Guima (2007: 11), por su parte, considera que el origen debe buscarse en el pensamiento de René Guénon. Para ella, el guerrero no es sino la representación del Adán *guenonien*, con el que coincide incluso en el color rojo encendido, empleado por la artista.

Probablemente una síntesis de ideas (como no es raro en el arte y mucho menos en Tsuchiya) influyeron en la creación de esta obra, pero lo cierto es que cuando se le interrogó por esta obra, ella la explicó aduciendo al hombre andino y su difícil proceso de domesticación de su entorno:



Figura 5. *El mito del guerrero rojo*. Tilsa Tsuchiya. Óleo sobre lienzo, 139,5 x 100 cm (1976). Colección particular. Fuente de la imagen: <https://redaccion.lamula.pe/2014/09/26/tilsa-tsuchiya-he-tratado-toda-mi-vida-de-entender-profundamente-todo-lo-que-es-muy-antiguo/andreshare/>

«la luz, el espíritu del hombre, [...] el mito de la vida y de la muerte, cuenta los orígenes del hombre andino, su lucha y su resistencia, como el sol, como la luz, [que] cada mañana vuelve a nacer. El guerrero de montaña en montaña, en silencio vigilante, desafía a la noche extendiendo sus brazos invisibles como el último rayo de vida para volver a la mañana siguiente» (Bermúdez, 1976).

Su interpretación, además, comporta esa visión cíclica de la vida existente en el mundo andino, como un continuo proceso de regeneración, que se asociaría a un ciclo ausencia-presencia del Sol, que se torna infinito y remite, finalmente, a los orígenes. Esa lucha cotidiana, además, del hombre andino en un entorno complejo, buscando la producción de la tierra, además, puede ser leída como una suerte de identificación con las tareas asociadas a la tierra en las que inicialmente y durante largo tiempo, se ocuparon los primeros inmigrantes chinos, pero también japoneses, en el Perú.

Igualmente, en esta serie, aparecen el *Mito del pájaro de las piedras* y el *Mito de la laguna* (1975), el cual hace referencia al árbol de la coca, planta fundamental en los ritos

propios del mundo andino, pasado y presente. Con relación a la primera obra aquí mencionada, ella afirmó que se «inspir[ó] en un mito del Cusco, [y] simboliza la música, el sonido de la quena. Cuentan que al construir sus grandes moradas y templos los antiguos pedían al Sol que les enviara al pájaro de las piedras, este pájaro al cantar las ablandaba, dándoles la forma que querían... [a] las piedras [las cuales] volvían a endurecerse una vez más puestas en su sitio» (Bermúdez, 1976). Este mito recuerda, una vez más, la idea de los orígenes, en este caso, del Incario, donde los procesos de petrificación y deificación son frecuentes, como lo ha analizado María Rostworowski para el caso de la leyenda de los Hermanos Ayar. Por otra parte, el tema de la música al son de la quena, ya había aparecido en otras obras de la artista, como en *Músicos* (c. 1964) y, de una manera mucho más evocativa y menos figurativa, en *Músicos andinos* (c. 1968), donde las formas nos recuerdan más las montañas y *apus* tutelares, que la actividad propia de la música; y donde ya aparecen sus personajes característicos que, a su vez, contienen reminiscencias de los fardos funerarios Chancay (Wuffarden, 2000: 34-35).

Por su parte, el *Mito de la laguna* también se apoya en un relato que explica que, previa a la existencia del árbol, la coca era una bella mujer pero de malos sentimientos, motivo por el que fue asesinada y sembrada en la tierra. La idea de muerte y regeneración, aparecen una vez más. El árbol, efectivamente, presenta formas femeninas y toda la escena queda enmarcada por las formas telúricas de los Andes.

Así, en oposición a las opiniones de algunos críticos –como D. Bayón (1982: 332)– que considera que la obra de Tilsa no presenta nada de deliberadamente peruano; nosotros encontramos que su lenguaje artístico se ha nutrido en las tradiciones de su país. Su capacidad para realizar una síntesis entre los elementos que la inspiran a lo largo de toda su vida –sus vivencias y lecturas– no se aprecia únicamente a nivel técnico, sino también a nivel figurativo. Quizá es la obra denominada *Machu Picchu* (1970) la que más expresa esta capacidad. La inspiración para esta obra la encontró en un viaje al Cusco que realizó durante sus años de estudio en la ENBA, en 1957; así como de su estancia en Francia, cuando durante una convalecencia en un hospital observaba el Mont Blanc. De su viaje al Cusco, la artista explica que lo que más le impresionó fue la pobreza de la gente de los pueblos (Kipp, 1960). Esta obra, una de las más importantes de la artista, ha recibido múltiples interpretaciones: frente a la ausencia de elementos representativos de la ciudadela inca, algunos historiadores han visto una evocación del intiwatana, así como inspiración en las máscaras funerarias de Chancay o Nazca, para la figuración del personaje principal (Wuffarden, 2000: 42). Para J. Villacorta, basándose en dos diseños de 1971 y 1972, que la artista hace a partir de esta obra, el personaje alude a la sexualidad femenina, la cual queda rodeada por una serie de elementos fálicos, representados en este caso, por las montañas; todo lo cual será una reminiscencia de las energías operantes en el proceso de creación, donde la mujer es considerada, además, sagrada (Villacorta, 2000: 57). Para Trivelli y Bello (2010: 40) la connotación es otra: el personaje sentado sobre otros más pequeños, es una metáfora del sufrimiento y opresión: pero que, rodeado de montañas –que como lo dice Lucie-Smith nos hace pensar una vez más en huacas o *apus* tutelares (Lucie-Smith y Mariani 1994: 182-184)–, conserva la esperanza de la mejora de sus vidas. Esta última interpretación alude una vez más, a la visión de Tilsa sobre la sociedad peruana, vertical y generalmente injusta. En cuanto a la transparencia que la artista da a las montañas que, en este caso representan el Huayna Picchu y el Mont Blanc, esta vendría dada no solo por la técnica de las veladuras cada vez más características de la artista, en este período, sino que también parecen estar cargadas de connotaciones en clave personal, sobre sus vivencias entre el Perú y Francia. Precisamente, este recurso nos recuerda el vídeo realizado por la tercera artista aquí estudiada, denominado Hilo de países/Fils des pays (2003), donde se opera un proceso de deconstrucción-reconstrucción de las cartas geográficas peruana-francesa, aunque profundamente simplificadas.

En las dos obras, las experiencias vitales de las artistas reinterpretan elementos o iconos representativos de su país, con un sentido fuertemente personal.

Esta actitud de crear un mundo nutrido por diferentes tradiciones, rebautizando los elementos al imaginarlos y reutilizarlos con un sentido diferente al original, coincide con el pensamiento de Tilsa y hace que se le posicione dentro de la estética del surrealismo. Su producción, en cuanto al tratamiento del tema de la identidad nacional, no se halla en la incorporación sistemática y formalista del elemento «oriental» y «andino», sino en el hecho de hacer converger elementos culturales que han tocado su propia historia personal para crear una semántica propia en donde se lee una obsesión por el retorno a los orígenes, propios y universales. Ella entendía su obra como: «[una] pintura que resulta a la vez universal y local, esperanzada y nostálgica. Una visión claramente subjetiva en la que, sin embargo, todos podemos sentirnos involucrados» (Wuffarden, 2000: 17). Pensamos nosotros que ese eterno retorno hacia los orígenes, en el caso de Tilsa, se encuentra en esa búsqueda de identidad personal y en el hecho de encontrar su lugar en el mundo. La respuesta parece hallarla en la búsqueda de unos orígenes universales, compartidos por la humanidad, y por ende, comunes a todas las culturas y seres, donde la vida parece ser más homogénea y todos pueden ser iguales, como lo acotó ella misma. El mundo que ella sueña es el de la armonía total, entre todos los peruanos y los hombres en general. En ese sentido, la necesidad de conciliar sus orígenes (peruano y oriental) se hace inevitable y se aprecia en su producción y manifestaciones. Una anécdota que menciona Watanabe lo demuestra: un día Tilsa recibe una revista conteniendo una frase del profeta Isaías que recordaba la promesa de una vida pacífica, equilibrada, sin diferencias entre el hombre y los animales, entre los poderosos y débiles, entre los poderosos y los sometidos. Y es allí donde ella encuentra el mundo soñado. Ante las risas del poeta por las ilustraciones que acompañaban el escrito, Tilsa solo añade: «un mundo así [...] pero mejor dibujado» (Watanabe, 2000: 296-297).

4. Rustha Luna Pozzi-Escot: «ma quête porte sur la question de l'identité et du genre»

4.1. Formación e influencias

Rustha Luna Pozzi-Escot, nacida en Lima en 1973, pertenece a la generación marcada por el terrorismo. Pozzi-Escot procede de una familia de artistas. Realizó sus estudios en la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica del Perú, de donde egresa en 1996. Es allí donde descubre su gran pasión, la escultura. Su camino artístico sobre el cual ha dicho que: «tallar es una extensión de mi pensamiento, trabajaría con los ojos vendados» (Pinasco, 2000), lo aprendió de su maestra Anna Maccagno, quien fue formadora de varias generaciones de artistas en el país.

Maccagno, artista nacida en Roma en 1918, se instaló en el Perú desde 1946, comenzando su formación artística en 1952 en la Escuela de Artes Plásticas de la misma casa de estudios, donde finalmente será decana en 1993. Tras terminar sus estudios, Maccagno continúa su perfeccionamiento artístico en Europa, entre 1957-1958 (Villacorta, 2002), de donde se ve la influencia de Giacommetti. De ella, Rustha Luna aprende las características que considera esenciales para toda realización artística, es decir, «la autodisciplina, el trabajo constante y las ganas de superarse»; elementos que Pozzi-Escot considera fundamentales para su trabajo y para la visibilización del mismo. Ese deseo de perfeccionamiento de su técnica, sus remotos orígenes franceses y el panorama artístico en el Perú la hacen migrar a este país donde continúa sus estudios. De hecho, algunos historiadores, como Nevares,

incluyen a Rustha Luna, entre otros artistas de su generación que toman la vía del «autoexilio» (Nevares, 2003)⁵.

La obra de Rustha Luna y sus influencias iniciales deben ser leídas, no obstante, en su contexto vital y de producción. Es una artista que, como otros, crece en el período de la mayor violencia terrorista. Ese resulta un momento poco propicio para el desarrollo del mercado del arte en el país y la expresión artística se encuentra dominada por una «estética introspectiva» que, según J. Villacorta y M. Hernández (2002: 94), presenta una ligera reminiscencia del expresionismo de los años ochenta. De hecho, para estos investigadores, la «estética de la subjetividad» debe ser comprendida como una negación frente a los temores que experimentaron las clases medias y altas de la sociedad, frente a las asonadas terroristas ocurridas en la capital peruana, tomando en cuenta, además, que varios de los artistas activos en este período procedían de esas capas sociales. Esa clave subjetiva sienta las bases del arte de los noventa que –dicen estos mismos críticos– se ha manifestado en un cuestionamiento sobre lo social:

«la presencia de un arte que indaga en lo social es notoria. Aunque esto parece ser un legado del arte contemporáneo internacional, donde se dio un auge de los asuntos de identidad desde principios de los años noventa, adquiere otra significación en nuestro contexto. Mientras que en los países desarrollados mucho del arte post-moderno se ha ocupado de la problemática de los «otros» grupos constituyentes del tejido social (las minorías raciales, los gays, las lesbianas, etc.), en el Perú estas preocupaciones se reflejan en asuntos de derechos humanos, pobreza, desigualdad social, etc.» (Villacorta, Hernández, 2000: 167-168).

Las referencias políticas y la manifestación reaccionaria a las primeras, por ende, empiezan a recuperarse recién a inicios del siglo XXI, siempre ligadas a los escándalos políticos y sociales.

Así, la referencia a la violencia aparecerá en el arte en clave subjetiva y como testimonios de un pasado reciente. Pozzi-Escot lo plasma años después, en 1999, en la obra *La diosa de los torrentes* (figura 6) en donde la artista se sirve del cuerpo femenino (¿quizá haciendo alusión a la nación, la población o a ella misma como testigo?) para construir una denuncia sobre ese período (la cual se quiere acallar –la diosa presenta la boca tapada–). Envuelta de bolsas de plástico negro –como muchas veces se cubrían los cadáveres tras los atentados y era largamente documentado por la prensa nacional–, la diosa dirige su dedo hacia el espectador como juzgándolo. Esta actitud podría comprenderse como la incapacidad de expresarse abiertamente, que la lleva a protestar silenciosamente contra quienes siembran el terror. Vista desde una perspectiva contraria, podría ser una alegoría de la llamada «justicia popular» que aplicaban los grupos terroristas sin que con ello la artista haga una apología, sino todo lo contrario, convirtiéndose en una metáfora de esos juicios macabros que, necesariamente, comportaban la muerte.

Esta temática no reaparecerá en su producción posteriormente, reorientándose más bien hacia las búsquedas identitarias que dan nombre a este apartado. Además, durante los años franceses, su producción artística sufrirá algunas transformaciones, producto de nuevas experimenta-

⁵ La tónica de trabajo con esta artista fue diferente. Al ser una artista joven y actualmente activa, hubo la posibilidad de entrevistarla, ver la producción de su obra y recibir información de primera mano. Por ello, mucha de nuestra información procede de conversaciones personales tenidas con la artista durante el año 2009-2010, en la ciudad de Burdeos (Francia), donde habita y trabaja hasta la actualidad.

La artista posee, además, un sitio web (<http://www.rusthaluna.com/>) que alimenta y actualiza constantemente, lo que facilitó acceder a la prensa escrita y dispersa sobre ella. Agradecemos a Rustha Luna Pozzi-Escot por la información que nos facilitó y por autorizarnos el uso de las imágenes que aquí reproducimos de su obra.



Figura 6. *Diosa de los torrentes*. Rustha Luna Pozzi-Escot. Escultura en resina y poliéster (1999). Fotografía: Rustha Luna Pozzi-Escot.

ciones con los materiales para el trabajo escultórico. Precisamente, Pozzi-Escot ha explicado que en Francia es cuando empieza a trabajar con otros medios como «la fotografía, el tejido, el bordado, la costura» (2009), aunque también con el vídeo arte, la instalación y hasta el *body art*.

4.2. La identidad nacional pero en clave femenina

Su obra se inspira en las definiciones identitarias, tanto la nacional como la femenina y, con el paso del tiempo, deviene más transgresora. Sin embargo, los relatos que aparecen en su obra se hacen en clave personal y, por tanto, se materializan siempre en formas femeninas. Ya en una entrevista que brindaba al diario *El Comercio* (Lima), en 1999, expresaba que: «reparé que había estado haciendo cinco mujeres seguidas recién cuando tuve oportunidad de presentarlas todas juntas. No me lo había planteado así. [...] Yo cuento cosas muy personales y hasta este momento he usado mujeres para decirlas» (Chueca, 1999). El recurso de hacer hablar a las mujeres no se agotará en su producción con el paso del tiempo. Por el contrario, será ella quien, asumiendo el papel de una escultura humana, dé vida propia a esas portavoces de sus cuestionamientos.

En este contexto, el proceso de homogenización socio-racial o *chbolificación*, influye así en los trabajos de los nuevos artistas y, particularmente, en el caso de Pozzi-Escot. Así, el tema racial o étnico ya aparece de forma sublimada, como una referencia a los orígenes de la artista y, en menor grado, como una gran reivindicación a hacer. De este modo, en su obra, siempre se hallan signos que nos revelan sus raíces culturales. En una comunicación personal con la artista, al preguntarle ¿cómo define lo peruano?, ella responde que como algo «invisible, inexplicable», pero siempre, de una manera u otra, presente en su obra (conversación con la artista, 2010). Así, Pozzi-Escot parece hacer referencia a la noción artificial de «nación», que se apoya sobre un patrimonio compartido y sobre el cual se elabora un imaginario nacional. Su lectura del Perú, se manifiesta a partir de elementos representativos y reconocibles del país como la bandera nacional, el mapa o a través de referencias a símbolos de poder prehispánico, lo que le permite incorporar un sello de nacionalidad a su plástica, identificable tanto en el extranjero como en el Perú. Por otra parte, las referencias a lo identitario se hacen por la vía de la técnica, favoreciendo el uso del tejido o de lo textil. De este modo, la artista recupera y así revaloriza los *savoir-faire* ancestrales, a los que entiende como patrimonio de una comunidad. Así, el tejido y el bordado los considera ella saberes anclados en el subconsciente cultural del peruano, por lo que muestra una obsesión con esta técnica que incorpora en casi toda su obra de la etapa europea. Precisamente sobre este punto, podemos hallar otra correspondencia entre Izcue y Pozzi-Escot, ya que ambas se han apoyado en el arte textil para su producción, tanto como fuente para la recreación iconográfica propuesta por la artista (Izcue), como soporte, dentro de sus experimentaciones escultóricas, y además con un significado simbólico, en cuanto a la utilización de esta técnica y de los materiales seleccionados (Pozzi-Escot).

4.3. Tres referencias a lo peruano: bandera, carta geográfica y comunidad

En *Pañuelo cívico* (*Mouchoir civique*, figura 7), obra realizada en vídeo, con una duración de cincuenta y cuatro segundos, uno se halla frente a una realización minimalista en que la artista vierte gotas de «sangre» figurada, en un pañuelo para, de esta forma, reconstruir la bandera peruana. Y, a medida que ella deja caer las manchas rojas, recita los veinticuatro departamentos del país. En el fondo, una versión instrumental del himno nacional se deja escuchar.

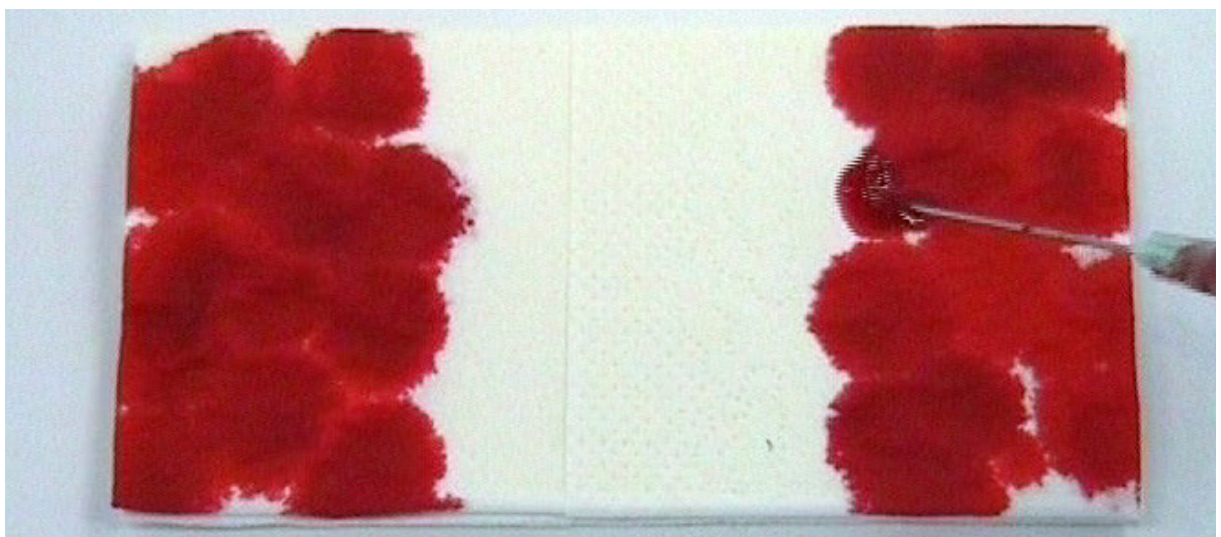


Figura 7. Toma fotográfica de la obra *Mouchoir civique/Pañuelo cívico*. Rustha Luna Pozzi-Escot. Vídeo (54 segundos). Fotografía: Rustha Luna Pozzi-Escot.

La obra, realizada en el 2004, resulta un homenaje para el país que siempre rememora. Además, una correspondencia evidente se halla con la obra del artista peruano y de la misma casa de estudios que Pozzi-Escot, Eduardo Tokeshi, *Bandera VIII*, perteneciente a la serie «Signos mesiánicos» (2001), exhibida por primera vez en la galería Fórum (Lima). *Bandera VIII* es una escultura construida con materiales médicos conteniendo un elemento común con la bandera concebida por Pozzi-Escot: la sangre. No obstante que en el caso de la obra de Tokeshi, la inspiración viene otorgada por los hechos traumáticos de nuestra historia reciente (a diferencia de Pozzi-Escot, en donde se alude al homenaje), en ambos, hay una idea de mirar hacia el futuro (que en el caso de Tokeshi se manifiesta a través de la idea de la regeneración y el futuro nacional). La evocación de la sangre, además, debe ser buscada en el imaginario construido sobre la concepción de la bandera nacional, tras el período colonial. Una vez más, la idea de la artificialidad de la creación de la imagen de la nación aparece y nos remite a los postulados de Benedict Anderson. Las explicaciones sobre este tema van de lo anecdótico a lo histórico, evidentemente. Pero, en el imaginario popular, la idea que prima (y que se inculca desde los tempranos años) es que el color rojo hace una referencia a la sangre vertida por nuestros ancestros, en la construcción de la patria y nación peruana, idea que nos recuerda el concepto de Barres sobre la patria, donde la transmisión del territorio viene acompañada de todos los sacrificios hechos por nuestros antepasados, así como los que habrá que realizar.

Pero además, en *Pañuelo cívico* la sangre puede ser comprendida desde una visión más subjetiva, como una marca de género. La sangre, vinculada a la menstruación, aparece como un elemento contradictorio en diferentes culturas y creencias (Levítico 15-19 y 24, por ejemplo) (Lahuerta, 2003: 183 y ss.); y, por supuesto, vinculado a lo femenino y a la procuración de la vida. Así, en el caso de Pozzi-Escot, es una doble afirmación identitaria, tanto de pertenencia nacional como de género. La sangre en el pañuelo aparece como metáfora de lo menstrual, tema que también la inquieta, como se ve en la obra *Toutes/Todas* (2003), instalación construida con toallas higiénicas unidas y bordadas con las banderas nacionales de diferentes países, quedando la del Perú, en una posición central.

En *Hilo de países/Fils des pays* (2003) (figura 8), otro vídeo arte producido por la artista, se evidencia una deconstrucción del mapa peruano, el cual aparece recreado con una cuerda de quince metros que, desenredándose lentamente, permite la construcción de *L'Hexagone* o del mapa francés. En la cuerda, cada metro representa mil metros, es decir, la distancia existente entre el país de origen de la artista y el del origen remoto, donde vive actualmente. Producción cargada de simbolismo en clave personal, se completa una vez más con el recurso de la música que se oye de fondo: inicialmente una canción criolla (interpretada por Lucha Reyes, icono del criollismo peruano) que contiene palabras de despedida, es continuada con otra típicamente francesa, interpretada por Edith Piaf. La simplicidad de la obra no desmerece el sentido melancólico y hasta solemne que adquiere la composición propuesta por la artista. Esa manera de evocación del país de origen recuerda la obra de la artista mejicana Frida Kahlo *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932), aunque evidentemente no a nivel de la composición ni de la técnica empleada. De igual forma, una referencia al cordón umbilical y, por ende, a los orígenes de la vida, aparece una vez más en esta obra. Este vídeo que podría solo transmitirnos y hacernos participar de la experiencia vital de Pozzi-Escot, nos remite una vez más al tema de la identidad nacional como tópico presente en su obra y que se revela a través de los símbolos ideados para representar un país. Las canciones seleccionadas, que esta vez no son el himno nacional de ningún país, no obstante, por la relevancia de las artistas y la identificación con la música de sus respectivos países, se revela como una suerte de himnos populares con que nos transmite el imaginario simplificado de ambos países. Esta misma confesión vital y sobre sus orígenes aparece en una obra más reciente, realizada en colaboración con la artista francesa Claire Soubrier, denominada *Marie-Luna y Tumi-Luna* (fotografías, 2011), sobre las que la artista afirma que

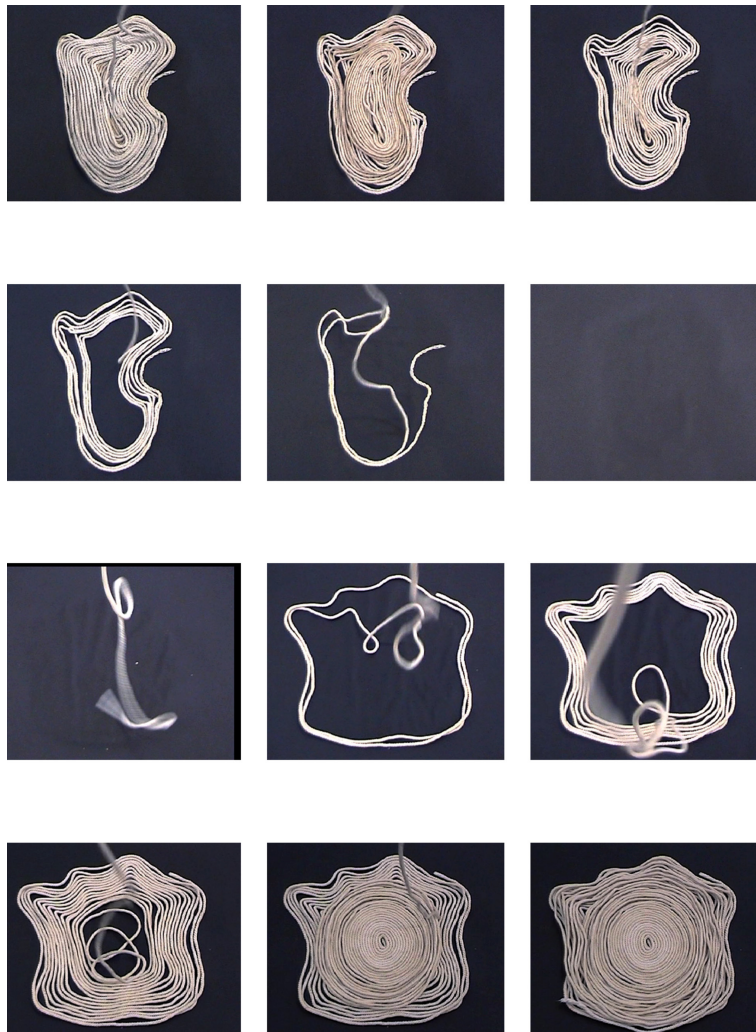


Figura 8. Toma fotográfica de la obra: *Fils des pays/Hilo de países*. Rustha Luna Pozzi-Escot. Vídeo (2 minutos 34 segundos). Fotografía: Rustha Luna Pozzi-Escot.

ambas imágenes, constituyen un «mestizaje estético», que refleja «los símbolos y estereotipos» existentes sobre la cultura peruana y francesa, a las que pertenece (Pozzi-Escot: sitio web).

Finalmente, en la serie *Mujeres armadas/Femmes armées*, la artista nos presenta una visión comparada de las mujeres de diferentes partes del mundo, evocando el otro elemento que Anderson menciona para hablar de la recreación nacional: la población. En esta serie –de la cual ha construido posteriormente una serie de estatuillas a modo de soldaditos de plomo de gran dimensión (figura 9)–, la artista presta su cuerpo para dar vida a cada una de sus mujeres armadas, apareciendo entre ellas, *Andina* (figura 10), pero también la guerrera latinoamericana, con la cual expresa sentirse más identificada. La artista se sirve de una imagen cliché de lo «peruano» –como es aquella las personas procedentes de las serranías, cobrizas y peinadas con trenzas, así como vestidas de forma colorida–, para presentarnos el poderío de la mujer andina.

Andina es una fotografía en color de 190 × 100 cm (2009), en donde toda la vestimenta así como el arma que porta, fueron realizados por la artista a partir de accesorios asociados a la belleza femenina (medias pantys, sujetadores, ligas para el cabello...), evocando para el primer caso, el colorido y la belleza del bordado andino que aquí se traduce a través de ligas multicolores para realizar el saco, así como de monederos chinos bordados para realizar la



Figura 9. *Armée des femmes*. Rustha Luna Pozzi-Escot. Esculturas en resina, poliéster y aluminio, 43 x 15 x 10 cm (2009). Fotografía realizada el 26 de noviembre 2009 (C. Vargas).



Figura 10. *Andina*. Rustha Luna Pozzi-Escot. Fotografía en color, 190 x 110 cm (2009). Fotografía: Rustha Luna Pozzi-Escot.

pollera que viste. Un cinturón con bordado de la zona del valle del Colca (Arequipa) ciñe la cintura de esta recreación de la mujer del Ande que la artista nos presenta. El arma que esta mujer porta, es una «matachola». En el documento de prensa elaborado para la muestra *Armée de Femmes* [realizada en la galería Tinbox (Burdeos) del 27 de noviembre de 2009 hasta el 16 de enero de 2010] se explicaba que este utensilio se utiliza para la conducción del ganado (Russell, 2009). Sin embargo, hay que precisar que la *matachola* es un instrumento tradicionalmente utilizado para las celebraciones de carnavales realizadas durante el mes de febrero. Probablemente, el arma que porta, por ende, es más bien una boleadora, arma de origen prehispánico. Sin embargo y más allá de esta precisión, en este caso, la violencia de la que se defiende esta mujer es la de los prejuicios que existen al interior mismo del país, pues busca ir contra los clichés que existen en el Perú, donde –explica la artista– el término «chola» es una forma peyorativa empleada para denominar a las mujeres de los Andes que han migrado hacia las ciudades costeras. Esta arma la agita, pues, para atacar los prejuicios (Russell, 2009). El arma en este caso ha sido confeccionada con medias pantys rellenas de algodón y revestidas con encajes propios de los *brassières*. Así, ella empodera a la mujer y, en este caso particular, a la del Ande y a la chola peruana (entendido este término ya como «mestiza»), inscribiéndose por otra parte, dentro de la producción de inspiración o reivindicación feminista como ya han hecho Abramovic, Guerrilla Girls o más recientemente Shirin Neshat (Russell, 2009).

Así, la construcción de su propia visión de lo peruano surge de la desconstrucción o de la simplificación de elementos que son asociables a la idea de la nación peruana. La artista no hace (por no ser este su propósito) –como tampoco en los dos casos anteriores– una in-

investigación profunda, científica o histórica del país que busca recrear a través de su arte, sino, todo lo contrario: lo reconstruye a partir de elementos fácilmente reconocibles para precisar así, cuál es su procedencia nacional, pero siempre narrados en primera voz, es decir, a partir de sus vivencias, creencias, recuerdos y nostalgias.

5. A modo de reflexión final

Tres artistas y tres caminos distintos. La elección de estas tres mujeres para el presente estudio no ha sido arbitraria, sino que se ha realizado en virtud de sus orígenes diversos (que nos permiten plantear la multiculturalidad peruana), así como por las coincidencias que encontramos en los temas abordados en sus obras: en ellas aparece una preocupación –en diferentes medidas, explícita o tácita– sobre la identidad, tanto la nacional como la de género (aunque esta segunda no la abordamos en este trabajo). Un tercer punto de encuentro resulta su viaje formativo a Francia, que parece responder precisamente a una característica ya señalada de los artistas nacionales (el viaje de «auto exilio»). De este viaje, además, encontramos consecuencias visibles en su producción artística. En el primer caso, Izcue, durante sus años europeos (con estancias norteamericanas entre tanto), logra introducir en un ambiente aún interesado en las «artes primitivas», lo que nosotros consideramos un «indigenismo vanguardista», trabajando en casas de moda como la importante firma Worth y para Elsa Schiaparelli (Majluf y Wuffarden, 2008). Su propuesta, no obstante, nació en sus años iniciales peruanos y con una vocación fundamentalmente nacionalista. Tsuchiya logró encontrarse con el pensamiento metafísico de Guénon y ello la llevó a concretar una pintura inspirada en una búsqueda de armonía (que también era anhelada para la comprensión de su identidad cultural). Finalmente, Pozzi-Escot redescubre sus antecedentes remotos, sin dejar de cuestionarse sobre su identidad nacional y de género y logra experimentar con nuevos materiales, soportes y conceptos.

El análisis en paralelo de estas artistas nos ha permitido, además, tener una visión en larga duración de los procesos por los que ha transitado el arte peruano del siglo xx, tanto como heredero de su pasado (incluso el más remoto), así como receptor de las vanguardias y movimientos más actuales del arte contemporáneo extranjero. Sin embargo, el cuestionamiento que recorre todos estos momentos no deja de ser el de la identidad nacional peruana. Dicha actitud comporta, además, el deseo de producir un arte propiamente peruano, reivindicativamente peruano, o representativo del país; aunque en los últimos tiempos esta actitud haya ido cediendo paso a la producción de estéticas personales que, no por ello, dejan de inspirarse en *lo peruano*.

No obstante, la construcción de un *arte nacional* implica una serie de problemas, ligados a la determinación definitiva de lo que es lo «peruano». Ya en 1958, el reconocido crítico peruano Juan Acha, se planteaba la pregunta «¿existe una pintura peruana?» Su conclusión va más lejos de su definición en virtud de los orígenes de los artistas; o, incluso, del lugar donde estos producen. Para él, lo que debe quedar claro es que existe una diferencia entre tradición y arte, entendiendo que la primera supone una continuidad, mientras que el arte implica una innovación en clave personal. No obstante, Acha cree que el contexto puede dar una tónica estilística caracterizante que influye sobre los elementos estéticos (Acha, 1958). De tal manera que la pintura es peruana por la «[...] manifiesta comunión de problemas que inciden en soluciones más o menos uniformes de gran intencionalidad estética» (Acha, 1958). En efecto, el propósito de Acha era el de modernizar el arte peruano, alejándolo de la mera figuración localista, pero sin perder la relación con el medio que, pensamos nosotros, no obstante, está cargado de su propia tradición y, por ende, de historicidad. Así, en cierta medida, el pensamiento de Acha se refleja en el proceso que vemos en las tres artistas analizadas, ya que cada una nos presenta su propia visión de lo peruano. Como vemos, resulta casi imposible hablar

de un «arte nacional» y más bien es más saludable entender las diversas formas que puede presentar el *arte peruano*.

El análisis diacrónico que hemos pretendido hacer del arte peruano del siglo xx y el presente nos evidencia, además, las contradicciones y alternativas que pueden surgir al intentar construir un «arte nacional» en un país mestizo: ¿cómo conciliar las diferencias culturales y étnicas, los programas políticos e ideológicos, con las vanguardias y el arte tradicional, así como con las tendencias internacionales, sin generar nada más que una copia servil de los modelos procedentes de los epicentros artísticos internacionales (y caer en una dependencia cultural) o un producto híbrido; pero sin tampoco cerrarse a las influencias internacionales?

A cada artista solo le queda plantear su propia visión, aunque es evidente que se verán más o menos influenciadas por su contexto histórico: del nacionalismo político en su vertiente indigenista de los años veinte (Izcue), al neoindigenismo de los setenta (Tsuchiya), hasta evolucionar en una interpretación más personal (Pozzi-Escot), propia de un tiempo más transgresor y contestatario. Y, no obstante, las diferencias técnicas y las influencias, las similitudes saltan a la vista, convergiendo estas en la referencia al elemento andino⁶. La nación como «comunidad imaginada» también aparece (aunque solo tardíamente) como inspiración, a través de sus iconos, como en otros artistas peruanos recientes: Eduardo Tokeshi, Cristina Planas, Claudia Coca (y su interesante trabajo sobre lo mestizo), Flavia Gandolfo, Alice Wagner...

Finalmente, el cruce de sus trabajos, y el de este con el de otros artistas, nos permite concluir que el tema de la identidad no supone una construcción única, inmutable y perfecta; sino, todo lo contrario, y que en el arte, cada productor, de acuerdo a su época, realizará una reinterpretación en clave personal, concebida a partir de sus vivencias y raíces, así como de los roles que cada sociedad le ha asignado.

Bibliografía

- ACHA, J. (1958): «¿Existe una pintura peruana?». *El Comercio*, Lima, 21 de septiembre de 1958: 8. En: CASTRILLÓN VIZCARRA, A. (2003): *La Generación del 68. Entre la agonía y la fiesta de la modernidad*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- ARANGO, L. (2002): «Identidad, género y trabajo en los estudios latinoamericanos». *Cahiers des Amériques Latines*, 39: 37-58.
- ARSA (pseud.) (1981): «Tilsa: Desde la otra orilla». *El Comercio*, Lima, 20 diciembre de 1981. En: VILLACORTA, J., y WUFFARDEN, L. E. (eds.) *Tilsa*, (2000), *Tilsa*, Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima, Lima.
- ANDERSON, B. (1996): *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. París: La Découverte.
- ARRÓSPIDE DE LA FLOR, C. (1941): «Valor cultural del arte indígena». *Mercurio Peruano*, 175, Lima.
- BASADRE, J. (1995): «El Perú en el Arte de José Sabogal». En: LÓPEZ ALFONSO, F. J., *Indigenismo y Propuestas Culturales: Belaúnde, Mariátegui y Basadre*. Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», Generalitat Valenciana.

⁶ Retomamos aquí el concepto de «andino» que presenta Flores Galindo: «[...] permite desprenderse de una connotación racista que implicaba la palabra indio, evoca la idea de una civilización, no se limita a los campesinos sino que incluye a pobladores urbanos y mestizos, toma como escenario la costa y la sierra, trasciende los actuales límites nacionales y ayuda a encontrar los vínculos entre la historia peruana y las de Bolivia o Ecuador. ¿Qué es lo andino? Antes que nada, una antigua cultura que debería ser pensada en términos similares a los que se utilizan con los griegos, los egipcios o los chinos, pero para ello hace falta que este concepto por crear se desprenda de toda mitificación» (Galindo: 2005, 16).

- BAYÓN, D. (1982): *Pensar con los ojos. Ensayos de Arte Latinoamericano*. Bogotá: Procultura.
- BERMÚDEZ, A. (1976): «Tilsa Tsuchiya sostiene que el Surrealismo ya murió». *La Crónica*, Lima, 16 de noviembre de 1976. En: VILLACORTA, J., y WUFFARDEN, L. E., (eds.), *Tilsa* (2000), *Tilsa*, Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima, Lima.
- BOURDIEU, P. (2002): *La domination masculine*. París: Éditions du Seuil.
- CASTRILLÓN, A. (2014): *Tensiones generacionales*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- CEVALLOS, L. (1983): «Visita a Tilsa, guerrera y pintora». *La República*, Lima, 2 de enero de 1983. En: VILLACORTA, J., y WUFFARDEN, L. E. (eds.) (2000), *Tilsa*. Lima: Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima.
- CHEVALIER, J., y GHEERBRANT, A. (2008): *Dictionnaire des Symboles. Mythes, rêves coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. París: Robert Laffont, Júpiter.
- CHUECA, J. G. (1999) «La autora de Siberias blues». *El Comercio*, Lima, 17 de enero de 1999, C-5. Disponible en el sitio internet de la artista.
- FLORES-HORA, D. (2004): «Tránsitos múltiples: dictaduras militares y arte en el Perú entre los años '68 y '80». En: GUZMÁN, F.; CORTÉS, G., y MARTÍNEZ, J. M. (comps.), *Arte y Crisis en Iberoamérica. Segundas Jornadas de Historia del Arte*. Santiago de Chile, pp. 253-260.
- GUIMA, T. (2007): «Personajes en la sala de espera: reflexiones étnicas en la obra de Tilsa Tsuchiya». *Construyendo nuestra interculturalidad*, 4. Disponible en: www.interculturalidad.org.
- GUTIÉRREZ, R. (1997): «El siglo XIX Americano. Entre el desconcierto y la dependencia cultural». En: GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., y GUTIÉRREZ, R.: *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra.
- HERNÁNDEZ, M., y VILLACORTA J. (2002): *Franquicias imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas peruanas en el Perú de fin de siglo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- IZCUE, E. (1926): *El arte peruano en la escuela/ L'Art péruvien à l'école/Peruvian art in the school*, París: Excelsior. Dos volúmenes.
— (1940): «Propuesta al Gobierno Peruano». 27 de marzo de 1940, Archivo Izcue, caja 2, B.1. En: MAJLUF, N., y WUFFARDEN, L. E.: *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna* (1999), Lima: Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima.
- KIPP, A. (1960): «Tilsa Tsuchiya». *Cultura Peruana*, Lima, XIX (139-140). En: VILLACORTA, y J., WUFFARDEN, L. E., *Tilsa*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- LAHUERTA, C. (2003): «Le sang menstruel dans l'art contemporain. Entre sécrétions féminines et fureur utérine: histoire d'un héritage». En: CHÂTEAU, D., y LEMAN, C.: *Représentation et modernité*. París: Publication de la Sorbonne.
- LAUER, M. (1997): *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Cusco: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
— (2007): *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- LUCIE-SMITH, E., y MARIANI, H. (1994): *Arte latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Destino.
- MAJLUF, N. (2004): «El Indigenismo». En: *Enciclopedia Temática del Perú*. Arte y Arquitectura, XV. Lima: El Comercio.
- MAJLUF, N., y WUFFARDEN, L. E. (1999): *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna*. Lima: Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima.
— (2008): *Elena Izcue. Lima-París. Années 30*. París: Flammarion.
- La influencia silenciosa de Elena Izcue* [en línea]: <http://izcue.perucultural.org.pe/> [hoy desactivada].
- MAYER, D. (1927): *Elena Izcue*. Disponible en: *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art* [<http://icaadocs.mfah.org>].

- MÉNDEZ, C. (2000): *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*. Lima: IEP.
- MOSQUERA, G. (2009): *Contra el arte latinoamericano*. En: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf
- NEVARES, M. F. (2003): «Pulso generacional: Tendencias y límites supervivientes de la década». *Homenaje a Anna Maccagno. I Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- PÉQUIGNOT, B., y SINGLY, F. de (2009): *Sociologie des Arts: domaines et approches*. París: Armand Colin.
- PEÑA, J. M. (1928): «El Arte de los Antiguos Peruanos. Época Pre-Incaica. Proto-Nazca y Proto-Chimu». *Mercurio Peruano*, Lima, pp. 121-122. .
- PÉREZ, R. (1926): «El sentido del Arte Americano». *Mercurio Peruano*, 94-96: (284-291), Lima.
- PINASCO, A. (2000): «De mar y madera. Las esculturas y las olas de la artista Rustha Pozzi-Escot/ «Of timber and waves. The sculptures Rustha Pozzi-Escot». *Rumbos*. Disponible en el sitio internet de la artista: <http://www.rusthaluna.com/prensa.htm>
- PORTAL, M. (1927): «El arte peruano antiguo como elemento de afirmación racial». *El Comercio*, Lima, 5 de junio de 1927: 4. Disponible en: *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art* [<http://icaadocs.mfah.org>].
- RUSSELL, N.: «Armée de femmes. Rustha Luna Pozzi-Escot». Comunicado de prensa de la exposición de la serie *Armée de femmes*. Galería Tinbox (Burdeos), del 27 de noviembre de 2009 al 16 de enero de 2010.
- VARGAS, C. (2011): «Una visión del Perú a través del arte decorativo: *El arte peruano en la escuela de Elena Izcue*». *Mercurio Peruano*, 524: (151-173), Piura.
- VILLACORTA, J. (2000): «La luz en el vacío. Deseo y plenitud en la pintura de Tilsa Tsuchiya». En: VILLACORTA, J. y WUFFARDEN, L. E. (eds.): *Tilsa*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- VILLACORTA, J. (comisario) (2002): *Exposición de Esculturas. Homenaje Anna Maccagno*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- TRIVELLI, C. (2009): «La directora del Museo de Arte de Lima responde a las críticas de Fernando de Szyszlo». Entrevista aparecida en el diario *El Comercio* (diciembre de 2009). En: http://escuela-de-marte.blogspot.com/2009_12_01_archive.html
- TRIVELLI, C., y BELLO, J. (2010): *Maestros de la pintura peruana. Tilsa Tsuchiya*, El Comercio, Lima.
- WATANABE, J. (2000): «Tilsa diaria». En: VILLACORTA, J., y WUFFARDEN, L. E. (eds.), *Tilsa*. Lima: Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima.
- WUFFARDEN, L. E. (2000): «Nostalgias de Utopía. Tilsa Tsuchiya y el retorno a la figuración en el Perú de los setenta». En: VILLACORTA, J., y Wuffarden, L. E. (eds.) (2000): *Tilsa*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- «De armas tomar» (2009): En: *Perú 21*, Lima, 24 mars 2009: 19. Disponible en el sitio web de la artista Rustha Luna Pozzi-Escot.
- «Profesión: escultor. Anna Maccagno». Respuestas tomadas de un cuestionario del Servicio Psico-pedagógico de la Dirección de Servicios Universitarios. En: *Le carte* (sitio internet) 2 (1), enero 2008. Disponible en: www.pucp.edu.pe/facultad/arte/images/documentos/lecarte_01.pdf
- «Taller del Museo» (1923). En: *Revista de arqueología* (Museo Víctor Larco Herrera), Lima, I (2). En: MAJLUF, N., y WUFFARDEN L. E., *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna* (1999), Lima: Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima.