

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**DE LA EXPERIMENTACIÓN MODERNISTA A LA DIFUSIÓN  
INTERNACIONAL DEL ARTE DEL PERÚ ANTIGUO: LA OBRA  
TEXTIL DE ELENA IZCUE (1928-1935)**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER  
EN HISTORIA DEL ARTE Y CURADURÍA**

**AUTOR**

Silvia Kathleen Saco Vértiz Osterloh

**ASESOR:**

Dra. Cécile Michaud De Del Valle

Octubre, 2019

## RESUMEN

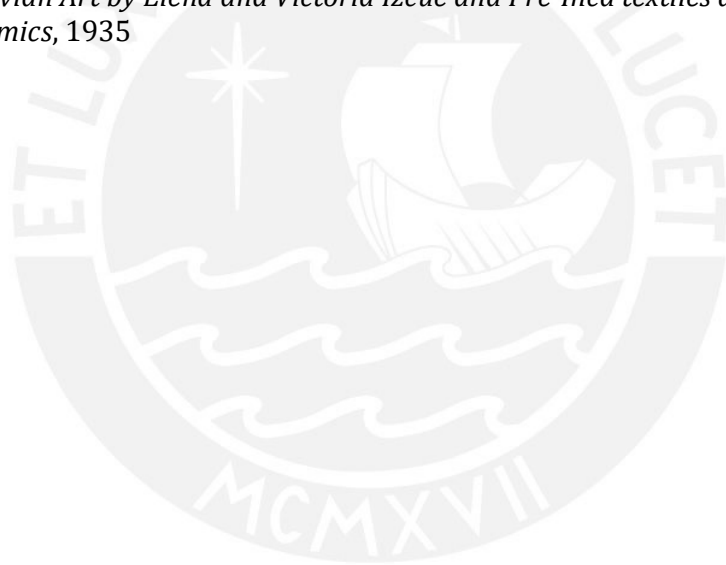
El presente trabajo tiene como objetivo demostrar cómo la obra textil de Elena Izcue inspirada en el arte del Perú antiguo, desarrolló un modelo visual de arte peruano moderno que logra ingresar y consagrarse en el imaginario del arte internacional, durante el primer tercio del siglo XX. Es importante destacar que durante estos años se llevaron a cabo los grandes descubrimientos arqueológicos del Perú antiguo, los cuales enriquecieron el conocimiento del Perú prehispánico y generaron un impacto decisivo en el imaginario internacional. Será en este ambiente donde Izcue escribió su texto *El Arte peruano en la escuela*, obra ícono y su primer documento de amplia difusión internacional, que presenta los motivos prehispánicos como tema un innovador para la aplicación en las artes decorativas. Posteriormente en 1928, en la ciudad de París, Izcue experimentó en su obra textil la influencia de las vanguardias artísticas como el *Art Déco*, el Primitivismo y el Cubismo, logrando así crear un lenguaje de vanguardia que reinterpreta el arte del Perú antiguo. Finalmente, será en su exposición en la ciudad de Nueva York de 1935 donde su obra textil logrará un amplio despliegue y reconocimiento internacional, logrando así que el arte contemporáneo peruano ingrese a la sociedad moderna y al mercado internacional del arte del siglo XX.

## ÍNDICE

	Pág.
Resumen	2
Índice	3-5
Introducción	6-11
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>NUEVAS APLICACIONES DECORATIVAS Y REINTERPRETACIÓN DEL ARTE DEL PERÚ ANTIGUO DE LOS AÑOS VEINTE.</b>	12
1.1. Primeras reinterpretaciones del arte del Perú antiguo a través de dos libros ícono de Elena Izcue: <i>Albúm de acuarelas del arte del Perú antiguo (1919)</i> y <i>El Arte peruano en la escuela (Tomo I y II) (1926)</i> .	12-20
1.2. Dos ensayos de arte decorativo inspirados en al arte del Perú antiguo: <i>El Salón Incaico (1921)</i> y <i>la Sala Ayacucho (1922)</i> .	21-30
1.3. Surgimiento de un mercado de arte decorativo peruano: La inauguración de la fábrica de textiles de Cotahuasi por Philip Ainsworth Means.	31-33
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>EXPLORANDO EL ART DÉCO, EL PRIMITIVISMO Y EL CUBISMO EN EL ARTE TEXTIL: TRES INFLUENCIAS EN LA CONSTRUCCIÓN MODERNA DE UN MODELO VISUAL DEL ARTE DEL PERÚ ANTIGUO.</b>	34
2.1. El <i>Art Déco</i> y París de los años veinte: El caso de Sonia Delaunay y el arte textil.	34-40
2.2. Los aprendizajes de Elena Izcue en París de entreguerras: La influencia del Primitivismo y el grabado en su obra textil.	40-48
2.3. El Cubismo y su relación con la moda: El nacimiento de un mercado textil de alta calidad artística basado en el arte del Perú antiguo.	48-62
<b>CAPÍTULO III</b>	63
<b>EXHIBICIÓN DE ARTE PERUANO MODERNO POR ELENA Y VICTORIA IZCUE, Y TEXTILES Y CERÁMICAS PRE-INCA (NUEVA YORK – 1935): LA DIFUSIÓN INTERNACIONAL DE LA ESTÉTICA PERUANA DE ELENA IZCUE.</b>	
3.1. La experimentación modernista en la obra textil de Elena Izcue: Incorporación del arte del Perú antiguo al imaginario del arte moderno.	63-78
3.2. La mirada estética del Perú antiguo: El Manto Paracas de Jean Levillier (Manto Brooklyn) y la relación con el arte textil de Elena Izcue.	79-85

3.3.	La obra textil de Elena Izcue en Nueva York: La estética peruana moderna, un nuevo valor en el mercado internacional.	85
3.3.1	El contraste entre la obra moderna (pañuelos) de Elena Izcue y el arte del Perú antiguo (El manto Paracas).	86-87
3.3.2	Sobre el nombre de la exposición: <i>Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and Pre-Inca textiles and ceramics.</i>	88-90
3.3.3	Sobre el logo que creó Elena Izcue para la exposición <i>Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and Pre-Inca textiles and ceramics.</i>	90-91
3.3.4	Análisis del afiche de la <i>Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and Pre-Inca textiles and ceramics.</i>	92-94
3.3.5	Análisis de la vidriera de la <i>Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and Pre-Inca textiles and ceramics.</i>	94-96
3.3.6	Entrevista a Elena Izcue sobre la exhibición y su opinión sobre la apreciación de los motivos del arte del Perú antiguo en Estados Unidos.	96-98
3.3.7	El despliegue publicitario de la exhibición.	98-99
3.3.8	Aspectos comerciales.	99-100
4.	Conclusiones	101-104
5.	Bibliografía	105-112
6.	Imágenes comparativas y anexos	114-136
7.	Plan Curatorial	137-154
Lista de obras de Elena Izcue		
-	Estudio de fragmento textil prehispánico, 1921	Fig. 2
-	Motivos de diseño de Elena Izcue publicado en <i>El Arte peruano en la escuela. Vol. I., 1926</i>	Fig. 4-6
-	Lámpara, pedestal y zócalo, 1921	Fig. 7
-	Vitrina para huacos, 1921	Fig. 7
-	Vitral para el Salón de Arte Incaico, 1921	Fig. 8
-	Ilustración para La leyenda Nacional para las escuelas de Chiclin, 1923	Fig.9
-	Invocación al sol, 1924	Fig. 10
-	La cadena de Huáscar, 1924	Fig. 11
-	Las Tejedoras, 1924	Fig.13
-	Indienne Péruviene, 1928	Fig. 14
-	La Marchan de poteries, 1928	Fig. 15
-	Diseños varios para estampado de tela, 1925-1936	Fig. 16
-	Collages varios sobre papel, 1931-1933	Fig. 17-18
-	Estudio de desnudo femenino, 1929-1933	Fig. 19
-	Composición con desnudo, 1931-1933	Fig. 20

- Afiche del perfume “*Sans Adieu*”, 1922-1934 Fig. 21
- Boceto para afiche “*Citronnade*”, 1933 Fig. 22
- Boceto para anuncio del Banco Popular, 1940-1950 Fig. 23
- Boceto para afiche “IV centenario de la fundación del Cusco”, 1934 Fig. 24
- Telas varias de seda natural estampada a mano, 1929-1938 Fig. 25-26
- Tela de lana de oveja estampada a mano, 1929-1938 Fig. 25
- Pañuelos varios, 1929-1938 Fig. 27-29
- Acuarelas publicadas en el libro de Jean Levillier, 1928 Fig. 31
- Diseño sobre papel, 1929-1938 Fig. 32
- Diseño sobre tela, 1929-1938 Fig. 33
- Invitación a la exposición *Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and Pre-Inca textiles and ceramics*, 1935 Fig. 34
- Logo Estudio París – Nueva York, 1928-1936 Fig. 35
- Afiche de la exposición *Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and Pre-Inca textiles and ceramics*, 1935 Fig. 36
- Vista de la exposición *Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and Pre-Inca textiles and ceramics*, 1935 Fig. 37-38
- Fotografía de Elena Izcue en la exposición *Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and Pre-Inca textiles and ceramics*, 1935 Fig. 39



## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo busca analizar, dar a conocer y destacar el despliegue internacional de la estética del Perú antiguo a través de la obra textil de Elena Izcue (Lima, 1889 – Lima, 1970), que tuvo lugar durante los años 1928 a 1935, en las ciudades de París y Nueva York. Así, se buscará demostrar cómo la obra textil de Izcue, inspirada en el arte del Perú antiguo, se convirtió en una herramienta para crear un modelo visual que logró ingresar y consagrarse en el imaginario del arte internacional, durante el primer tercio del siglo XX.

Es relevante mencionar que nuestro estudio ha incluido la búsqueda de varias fuentes indicadas en cuatro textos académicos principalmente. Dos de ellos de autoría de la misma Elena Izcue, *El Arte peruano en la escuela* (Tomo I y II) (1926); dos publicaciones realizadas por el Museo de Arte de Lima (MALI), *Elena Izcue: el arte precolombino en la vida moderna* (1999); y el catálogo de la exposición realizada en el 2008 por el museo Du quai Branly - Jacques Chirac de París, que llevó como título *Elena Izcue: Lima – París, années 30* (2008). Con respecto a *El Arte peruano en la Escuela* (Tomo I y II) (1929), esta obra nos presenta el trabajo de motivos decorativos prehispánicos que realizó Elena Izcue durante su estadía en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de Lima (ENSBA), para ser aplicados en los colegios de primaria del Perú. Adicionalmente, el texto presenta la publicación de una serie de cartas de directores y jefes de museos de diferentes países del mundo, que fueron enviadas a la artista al respecto de las apreciaciones que estos tenían sobre su libro. Nuestra investigación implicó un análisis profundo de dichas cartas, en las que podemos reconocer el gran potencial que el arte del Perú antiguo representó no solo para las artes aplicadas y decorativas, sino también para el surgimiento de una sociedad moderna que deja atrás los estilos tradicionales de regímenes autoritarios, y que da paso a una nueva libertad multidisciplinaria de temas, tal como será el caso del *Art Déco*.

Por otro lado, los textos del Museo de Arte de Lima (MALI), desarrollados por Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, nos presentan una gran cantidad de información procedente de fuentes primarias de la época, como notas y manuscritos de Elena Izcue, así como también reseñas de periódicos locales e internacionales, presentando así una biografía documentada de la artista. Para este caso, nuestro estudio conllevó la

investigación de las fuentes referidas a la obra moderna de Izcue principalmente, con el objetivo de dar a conocer que Elena no solo fue una creadora de arte moderno prehispánico, sino que además reflejó la idea de “artista total” al abordar diferentes facetas en la creación artística, tales como el dibujo cubista, el afiche publicitario y la moda. Así mismo, estos textos nos ayudan a comprender que Izcue fue parte activa de un movimiento de mujeres artistas y diseñadoras que dirigían su propio trabajo, determinaban la calidad de sus creaciones y el público al que se dirigían, y que buscaban asociarse con otras disciplinas para generar un mayor valor en sus creaciones, entre otras funciones que hoy en día conocemos como parte de la gestión comercial. Es gracias a esta gestión comercial que Elena Izcue, a través de su obra textil, logra dar a conocer los motivos decorativos del arte peruano en las principales capitales artísticas del mundo.

Un factor clave para nuestro estudio fue la revisión del contexto internacional en el que Izcue desarrolló su obra textil, puesto que dicho periodo, conocido como “entre guerras”, se caracterizó por la gran atención que recibieron la alta moda y las artes decorativas, en el contexto de París de los años treinta. Así, encontramos que la alta moda llegó convertirse en la segunda exportación más significativa de Europa, volviéndose parte importante de la recuperación de la economía devastada resultado de la primera guerra mundial<sup>1</sup>. Es en este contexto donde surgen y se desarrollan nuevos formatos de arte en Europa, siendo el caso del diseño textil uno de los mejores ejemplos, el cual cobró un mayor protagonismo y se caracterizó por expresar un espíritu positivo, como reflejo de la recuperación económica y la moral social. Será justamente en el diseño textil donde empezaremos a encontrar un desarrollo artístico emergente, como es el caso de la pintora Sonia Delaunay (1885-1979) y sus “vestidos simultáneos” para la industria del diseño de moda. El caso de Delaunay nos ayuda a entender cómo el enfoque de la pintura y el arte comenzaron a servir al diseño de modas en la época de las vanguardias, siendo Delaunay quien llevará este concepto artístico desde el campo de la pintura al espacio del arte decorativo. Delaunay empezará a fusionar el arte con otras disciplinas, tales como en el diseño de muebles, cubiertas de libros, diseño textil, entre otros. Sus “vestidos simultáneos” tuvieron una exitosa participación en la Exposición Internacional de Artes

---

<sup>1</sup> BELTRAN-RUBIO, Laura.

2016 “Exploring Art Déco Textile and Fashion Designs”. *Metropolitan Museum of New York (The MET), Blogs, Now at the Met*. New York, 27 de diciembre. Consulta: 12 de mayo de 2019. <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2016/art-deco-textile-and-fashion-design>

Decorativas e Industriales de París en 1925, llamando particularmente la atención la vitrina de exhibición de la artista, ya que sus vestidos se exhibían totalmente planos y adheridos a un soporte también plano, recordándonos a una pintura. Así mismo, la composición de la vitrina era presentada a modo de un cuadro abstracto.

Con respecto a la influencia del *Art Déco*, esta corriente obtuvo una importante difusión a través de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales de 1925. Dicho evento, realizado en París, fue visitado por 16 millones de personas<sup>2</sup>, y se volvió clave para la difusión internacional de la nueva corriente artística. El *Art Déco* fue un estilo novedoso que mantuvo un fuerte diálogo con otros periodos artísticos predecesores, tales como las *Arts and Craft* y el *Art Nouveau*. Del primero, adoptando la conciencia del buen diseño en todo objeto; y del segundo, el uso de sus formas geométricas y decoraciones naturalistas, así como formas planas y estilizadas, además del empleo de temas exóticos. El *Art Déco* también compartió y adoptó elementos de otros movimientos artísticos contemporáneos, tales como el Cubismo y el Futurismo. Del primero, la predilección por la repetición y las formas geométricas; y del segundo, la fascinación por los avances tecnológicos y las máquinas. Cabe mencionar que el catálogo de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales de 1925 inicia con una indicación al artista y a los visitantes en general, donde se explica que el evento no se trata de una Exposición de Bellas Artes. Dicha afirmación fortalece la idea de una disrupción en cuanto a lo que se venía haciendo tradicionalmente en el campo de las artes. Así mismo, la indicación del catálogo explica la condición única para la participación del artista en la exposición, y esta consistía en que los objetos a ofrecer podrían ir desde los más sencillos hasta los de fabricación en serie, siempre y cuando cumplieren con ofrecer cualidades artísticas, así como tener un carácter netamente moderno. De esa manera, se dejaba de lado la ornamentación ostentosa y recargada, característica de los movimientos artísticos del pasado, y se daba inicio a una nueva era, donde el artista y la industria confluían de manera armoniosa, creando objetos para la vida moderna con condiciones más artísticas, potenciando a su vez las economías de los países participantes<sup>3</sup>. Será este contexto

---

<sup>2</sup> PÉREZ ROJAS, Francisco Javier

2008 “La exposición internacional de artes decorativas e industriales modernas de París de 1925 y la crítica española”. *Aldaba: revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla*. Melilla, 2008, N.º 33, p. 11. Consulta: 12 de mayo de 2019. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5362296>

<sup>3</sup> EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE ARTES DECORATIVAS E INDUSTRIALES DE PARÍS DE 1925 1925 “*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Moderns*” [Catálogo]. Consulta 12 de mayo 2019.



internacional un aliado para el desarrollo y evolución de la visión artística de Izcue, tanto como una influencia y a la vez también como una plataforma, donde la fusión del arte con los usos modernos y la revalorización de motivos culturales empezará a consolidar un mercado de alto valor en el que el arte del Perú antiguo llegará a ser partícipe, gracias a la obra textil de Elena Izcue.

Como parte del desarrollo de este estudio, es importante tomar en cuenta la visión que se tenía del arte del Perú Antiguo en Europa de comienzos del siglo XX. En 1928, el Museo del Louvre de París acogió la más importante exhibición de piezas prehispánicas realizada hasta entonces. Y si bien fue organizada en el *Pavillon du Marsan*, dedicado a las artes menores, esta exposición fue considerada una importante manifestación oficial de la revalorización del arte prehispánico. La exhibición contó con más de mil piezas de toda América, entre las cuales se destacó el “Manto Paracas”, una pieza originaria del Perú cuyo dueño, hasta el año 1938, fue Rafael Larco Herrera. Hoy en día, dicha pieza es conocida como el “Manto Brooklyn”, y es propiedad del museo del mismo nombre. Fue la artista Elena Izcue quien llevó por primera vez el icónico manto a Europa, a la exposición del Louvre de 1928 antes mencionada. (Mailuf y Wuffarden 1999: 126). Así mismo, la artista realizó numerosas ilustraciones sobre el manto que fueron incluidas en el libro de Jean Levillier, *Paracas: A Contribution to the study of Pre-Inca textiles in ancient Perú* (1928). La publicación de dicho material generó grandes discusiones arqueológicas, volviéndola así una de las piezas más comentadas y debatidas dentro de la temática del arte del Perú antiguo.

Finalmente, para entender las motivaciones e influencias de Izcue, previas a su incursión en el escenario europeo, es fundamental revisar el contexto histórico desde el territorio peruano, país originario de la artista. En las primeras décadas del siglo XX se realizaron los grandes descubrimientos arqueológicos del Perú antiguo. Esto fortaleció e incentivó el conocimiento del Perú prehispánico, generando un impacto sobre la imagen del país y su cultura dentro del imaginario internacional<sup>4</sup>. En el plano artístico, diversos artistas peruanos contemporáneos empezaron a tomar como influencia el arte del Perú antiguo, desarrollando nuevas propuestas que diferían con las bellas artes tradicionales. Algunos

---

<sup>4</sup> La cultura Nazca fue descubierta por Max Uhle en 1900. En 1911, la expedición de la Universidad de Yale dirigida por Hiram Bingham descubrió Machu Picchu. En 1912, Julio C. Tello descubrió la cultura Chavín y posteriormente la cultura Paracas, cerrando así este periodo de descubrimientos.

de los ejemplos más representativos son los artistas José Sabogal (Cajabamba, 1888 - Lima 1956) y su propuesta de llevar al lienzo el mundo rural del ande y sus habitantes, Camilo Blas (Cajamarca, 1903 - Lima, 1985) y su muestrario de colores sobre antigua cerámica peruana, Manuel Piqueras Cotoí (Córdoba, 1885 - Lima, 1937) y su modelo de arquitectura que definió el estilo “neo peruano” basado en el arte prehispánico y el modernismo, Reynaldo Luza (Lima, 1893 - 1978) y sus ilustraciones de alta costura en Nueva York, y Cossio del Pomar (Piura, 1888 – Lima, 1881) con su texto *Arte y vida de Paul Gauguin* (1921). Cabe destacar que muchos de estos artistas estuvieron relacionados con Elena Izcue, tanto en su estancia en Perú como en el extranjero.

Como hemos revisado hasta el momento, el escenario para el desarrollo de la obra de Izcue coincide con un momento cultural de nuevas influencias sociales y cambios en las formas de hacer arte. Es en este marco donde examinaremos la trayectoria de Izcue, haciendo una revisión de los momentos clave de su obra. El primero de ellos fue en 1926, donde gracias a la colaboración artística de Rafael Larco Herrera editó *El Arte peruano en la escuela* (París, 1926), que consistió en dos cuadernos de dibujo dirigidos a las escuelas de educación primaria en el Perú, así como al desarrollo de las artes aplicadas. Esta obra es importante para nuestra investigación puesto que alcanzó un gran reconocimiento fuera del Perú, debido a la amplia difusión que tuvo entre los directores de los museos de las principales capitales del mundo, con un tiraje de diez mil ejemplares en total. Este documento marcó un hito en el inicio del proceso de internacionalización de los motivos de arte del Perú antiguo, desde la obra de Izcue.

Un segundo momento clave fue la estadía de Elena Izcue en la ciudad de París, donde se dedicó a profundizar su aprendizaje por el *Art Déco*, los grabados de Paul Gauguin, el estudio del dibujo a través de la simplificación y el movimiento Cubista (como alumna en el taller de Fernand Léger), y el diseño textil de pañuelos principalmente elaborados para la casa de moda Worth. Será la misma artista, en una entrevista para el diario *El Comercio*<sup>5</sup>, quien explicará que el objetivo de su viaje consistía en obtener el conocimiento de las muchas cosas que el arte moderno estaba volviendo prácticas, y que eran esencialmente decorativas y útiles: “...veía esos lindos trabajos inspirados en

---

<sup>5</sup> MIRO QUESADA DE LA GUERRA, Oscar  
1928 "Un noble ideal artístico: Las hermanas Izcue en París." *El Comercio*. Lima, 13 de mayo.

*dibujos muy conocidos, que no pueden compararse ni en originalidad ni en belleza seria y honda con nuestros temas incaicos, con ritmos y elementos de estilización tan magníficos. Y yo pensaba: ¿cómo aprendiera a hacer esos trabajos para darles el soplo nuevo del arte incaico?”<sup>6</sup>.*

Finalmente, un tercer momento importante para la promoción de la obra textil de Izcue fue la exposición que la artista realizó en 1935, en la ciudad de Nueva York. Dicha exposición fue patrocinada por la filántropa Anne Morgan, hija del banquero de inversión John Pierpont Morgan. El principal objetivo de la muestra era presentar el diseño textil de Elena Izcue al mercado norteamericano, así como su incursión en la vida artística de la cultura norteamericana<sup>7</sup>. De esta manera, se busca explorar a través de la creación textil de Izcue cómo las fuentes figurativas del arte prehispánico son reinterpretadas en un lenguaje artístico contemporáneo, logrando composiciones originales que revelan su capacidad de creación y su dominio de los elementos del diseño, logrando que el arte peruano contemporáneo pueda ingresar a una sociedad moderna, así como al mercado internacional del arte. Se trata de un aporte clave en la historia del arte del Perú, y un momento crucial en la internacionalización del arte del Perú antiguo.

---

<sup>6</sup> MIRO QUESADA DE LA GUERRA, Oscar

1928 "Un noble ideal artístico: Las hermanas Izcue en París." *El Comercio*. Lima, 13 de mayo.

<sup>7</sup> THE NEW YORK TIMES

1935 "Many in Society See Peruvian Arte Exhibit". *The New York Times*. New York, 5 de diciembre.

## 1. CAPÍTULO I

### NUEVAS APLICACIONES DECORATIVAS Y REINTERPRETACIÓN DEL ARTE DEL PERÚ ANTIGUO DE LOS AÑOS VEINTE.

#### 1.1. Primeras reinterpretaciones del arte del Perú antiguo a través de dos libros ícono de Elena Izcue: *Álbum de acuarelas del arte del Perú antiguo (1919)* y *El Arte peruano en la escuela (Tomo I y II) (1926)*.

Este primer subcapítulo explora la influencia del arte del Perú antiguo a través de dos libros de Elena Izcue; *Álbum de acuarelas del arte del Perú antiguo (1919)*, una colección de más de 500 acuarelas realizadas cuando aún era estudiante de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes (ENSBA); y *El Arte Peruano en la Escuela (Tomo I y II) (1926)*, un documento que contiene una amplia variedad de motivos decorativos precolombinos, dirigido principalmente a los niños de las escuelas primarias del Perú, pero también de gran utilidad para las artes aplicadas y la aún incipiente disciplina del diseño de interiores.

A inicios del siglo XX, la arqueología científica en el Perú dio sus primeros grandes pasos, favoreciendo la creación de vínculos entre dicha ciencia y el arte, a través de la colaboración de artistas que trabajaron como dibujantes para las expediciones científicas, así como para la creación de ilustraciones de libros y artículos arqueológicos. Es así que en este contexto multidisciplinario hace su aparición el *Álbum de acuarelas del arte del Perú antiguo*, el cual contiene más de 500 acuarelas que se estiman fueron realizadas por Izcue durante su estancia en Lima, entre los años 1919 y 1927 (Ver Fig.1). Existe una diferencia importante entre las primeras acuarelas realizadas en 1910 por la artista y las del álbum de 1919-1927, ya que las más antiguas retratan copias veristas de modelos al natural de piezas arqueológicas, mientras que las del álbum en mención se comienzan a alejar de la copia y del modelo antiguo, y son reinterpretadas por la artista tanto en forma como en la elección de los colores, desarrollando así una propuesta artística personal (Majluf y Wuffarden 1999: 55). (Ver Fig. 2).

Fig. 1



Plato de pórfido Cupisnique con Representación de araña bicéfala (1000 – 600 a.C) [cerámica].Lima. Museo Arqueológico Larco Herrera.

IZCUE, *Acuarela de estudio*, 1925, 16.2x16 cm, acuarela sobre papel, Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

Fig. 2



IZCUE, *Estudio de fragmento textil prehispánico*, 1921, 21x15.2 cm, acuarela sobre papel, Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

Este trabajo artístico personal se inicia a partir de la oportunidad que tuvo Elena Izcue de conocer a Philip Ainsworth Means, quien se desempeñaba como director del Museo Nacional de Arqueología en Lima durante 1920 y 1921. Izcue tenía una motivación particular para reunirse con Means: solicitarle su autorización para realizar copias de las acuarelas de los textiles y cerámicas del museo. Ella le explicó que dicho servicio no traería un beneficio solo para ella, sino también para

otros artistas que pudieran estar interesados en acudir al museo para estudiar los diseños del arte del Perú antiguo. Es así que, como resultado de esta iniciativa, Means organizó durante quince días un salón destinado especialmente para este proyecto, al cual acudieron a trabajar veinte estudiantes de arte (Means 1936: 248).

Al respecto, Means (Means 1936: 249) expresó que aquella fue la primera vez que se sintió profundamente impresionado por la combinación de afecto y perspicacia con la que Elena Izcue había logrado estudiar el exquisito y sutil patrón sobresaliente de los tejidos y las cerámicas del museo en sus dibujos. De esta manera, nos explica que el propósito del trabajo de Izcue fue la aplicación de la belleza inherente del arte del Perú antiguo a los diferentes usos de la sociedad moderna. A diferencia de otros artistas que habían buscado el mismo objetivo que Izcue, Means expresó que el tipo de proyecto en sí era bastante vulnerable a los peligros estéticos: *“Un toque de vulgaridad o descaro, un ápice de exuberancia excesiva, o un solo error en la adaptación de los motivos antiguos podrían lograr un horrible resultado del intento de derivar sugerencias prácticas de fuentes antiguas”* (Means 1936: 249).

Es importante resaltar que para Means este tipo de diseños, implicaban representaciones simbólicas y religiosas de los antiguos peruanos. Sin embargo, la idea de rescatar el arte del Perú antiguo en aquel entonces no necesariamente implicaba entender la totalidad del significado que tenían los dibujos y diseños. Para Means, la oportunidad estaba, sobre todo, en extraer de los patrones aquellas partes ricas en belleza intrínseca, las cuales tenían la capacidad de poder adaptarse a los propósitos de la era moderna. Lo que hace especial a la técnica de Izcue es su habilidad para identificar y separar, a partir de un diseño antiguo altamente simbólico, un núcleo estético. Así mismo, la obra de Izcue presenta la capacidad de interpretar la esencia misma del diseño, de forma moderna y práctica, llevándola a diversos materiales y formas. Su invariable buen gusto y su profunda inteligencia le permitieron tomar como regla fundamental la idea de que *“nada es más impresionante que la simplicidad”* (Means 1936: 250).

Posteriormente, el *Álbum de acuarelas del arte del Perú antiguo* de Izcue fue llevado a diferentes países gracias al apoyo de Rafael Larco Herrera<sup>8</sup> (1872-1956), como una forma de promoción del arte del Perú antiguo en el exterior, siendo presentando en museos, universidades y centros culturales e industrias en América y Europa<sup>9</sup>.

Esta iniciativa despertó interés e inspiró a los directores de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925, los señores MM. Mentmann y Carnot, quienes propusieron sus salones para desarrollar una exposición de arte peruano prehispánico. Esta noticia conllevó a que en Lima se organizara un Comité para el proyecto que tenía como fin cumplir con el decreto que había sugerido el Presidente de la República al respecto. Entre los requisitos se consideraban los siguientes: declarar como un bien público la idea, designar un delegado que represente al gobierno peruano, y permitir la salida de objetos arqueológicos y la emisión de estampillas conmemorativas a la ocasión. Lamentablemente, el director del Museo de Arqueología (partícipe del Comité de la exposición) terminó expresando que no apoyaría la disposición de salida de ninguna pieza arqueológica peruana al extranjero. Es así como, a pesar de los grandes esfuerzos privados de continuar consolidando el arte del Perú antiguo en el mundo, el proyecto se vio frustrado por el poco apoyo que recibió por parte de las autoridades peruanas. Sin embargo, la idea no fue abandonada por las autoridades francesas, las cuales solicitaron la colaboración de México y consiguieron el apoyo de su presidente de aquel entonces, el Sr. Calles. Este, efectivamente, envió a la exposición de París una hermosa manifestación de arte Azteca<sup>10</sup>.

La segunda obra que continúa con el estudio estético del arte del Perú antiguo presenta el ingreso de la artista al campo del arte decorativo y ornamental de motivos peruanos, así como su difusión internacional. Esta obra se titula *El Arte*

---

<sup>8</sup> Rafael Larco Herrera fue un reconocido arqueólogo, investigador, empresario y político peruano.

<sup>9</sup> LARCO HERRERA, Rafael.

1937 "Las señoritas Izcue y el arte del antiguo Perú." *La Crónica*. Lima, 12 de septiembre. Consulta: 19 de mayo de 2019. <http://icaadocs.mfah.org/>

<sup>10</sup> LARCO HERRERA, Rafael.

1937 "Las señoritas Izcue y el arte del antiguo Perú." *La Crónica*. Lima, 12 de septiembre. Consulta: 19 de mayo de 2019. <http://icaadocs.mfah.org/>

*peruano en la escuela* (París, 1926) y cuenta con dos cuadernos de dibujos dedicados inicialmente a la enseñanza escolar, pero también presenta usos y aplicaciones para los diseñadores y la industria en general. La obra fue iniciada en 1925 y terminada en 1926, con la colaboración de Rafael Larco Herrera y Ventura García Calderón (escritor y periodista peruano), con el fin de su publicación en París. En Latinoamérica encontramos un antecedente a esta obra, un cuaderno de dibujos titulado *Viracocha: dibujos decorativos americanos*, realizado por el arquitecto argentino Alberto Gelly Cantilo y el escultor Gonzalo Leguizamón Pondal en el año 1923 (Ver Fig. 3). Dicha obra contiene una colección de dibujos inspirados en temas y motivos del arte de las culturas indígenas latinoamericanas, y constituye una primera iniciativa regional por informar sobre la historia de las culturas indígenas latinoamericanas, además de fomentar el uso de los temas plásticos en el arte decorativo a través de un documento oficial en nuestro contexto local<sup>11</sup>. No contamos con información sobre su tiraje y difusión internacional, pero consideramos que es un aporte significativo a la difusión del arte decorativo inspirado en las culturas antiguas hispanoamericanas.

Fig. 3



GELLY y LEGUIZAMÓN, *Viracocha: dibujos decorativos americanos*, 1923, Buenos Aires.

<sup>11</sup> NOEL, Martín.

1923 "Algunas opiniones autorizadas: Del presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes". *Viracocha: dibujos decorativos americanos*. Argentina, 1923. Consulta: 19 de mayo de 2019.

<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1126145/language/es-MX/Default.aspx>



El prólogo de *El Arte peruano en la escuela* estuvo a cargo de Ventura García Calderón, y su publicación contó con un importante tiraje de 10,000 ejemplares impresos, así como la traducción completa de la obra a los idiomas inglés y francés. Estos aspectos denotan la importante dimensión internacional que se buscó darle a la obra, así como la amplia difusión que se esperaba que tuviera en el extranjero. En ese sentido, es sabido que uno de los ejemplares del libro de Izcue fue enviado a la Unión Europea de Artes Decorativas de París<sup>12</sup>, lo que se podría entender como una búsqueda o intento de aproximación a los centros artísticos de París, en pleno auge de las vanguardias artísticas.

Por otro lado, en la correspondencia conservada en el archivo personal de la artista (Majluf y Wuffarden 1999: 75) se evidencia la intensa difusión que tuvo el libro de Izcue a nivel internacional, promovida por Larco Herrera. Un ejemplo de esto fue el caso de Albert Kelsey, arquitecto a cargo del edificio de la Unión Panamericana de Washington, quién mencionó las múltiples posibilidades que se podrían abrir gracias a la aparición del libro de Izcue, entre ellas, su aprovechamiento para el desarrollo del diseño del nuevo edificio a su cargo. Así mismo, Charles Mead, Conservador de Etnología del Museo de Historia Natural de Nueva York, escribió a Larco Herrera sobre los numerosos estudiantes de arte y diseño que visitaban la sección peruana del museo en busca de motivos de inspiración para las artes modernas, asegurando que el libro de Izcue tendría un impacto sobre la industria (Majluf y Wuffarden 1999 :75-78). Es en el primer volumen del libro donde se reproduce la correspondencia de diversos especialistas en arqueología y etnografía americana de instituciones tales como la *Smithsonian Institution*, el *American Museum of Natural History*, el *British Museum* y el Museo Arqueológico Nacional de España. Dichos especialistas enfatizan la importancia estética de los objetos prehispánicos y destacaban el valor de la obra de Izcue principalmente en dos aspectos: su importancia en la formación educativa de los estudiantes y artistas, y su proyección comercial, puesto que la obra podría ser de gran provecho para la aplicación del arte en la

---

<sup>12</sup> MEANS, Philip Ainsworth  
1936 "Elena and Victoria Izcue and their art". *Bulletin of the Panamerican Union*. Washington DC, marzo 1936, pp. 248- 254.

industria moderna. De estas correspondencias es importante resaltar la carta del Sr. Walter Hough, Conservador Jefe del Departamento de Antropología de la *Smithsonian Institution*, la cual indica que los motivos del arte de las culturas antiguas se estaban convirtiendo en curiosidades y estaban generando interés, lo cual resalta y ennoblece el esfuerzo de Izcue por llevar el arte decorativo del antiguo Perú a los jóvenes del país. Así mismo, añade que la obra no solo contribuye al estudio de los niños, sino también a la ciencia, por lo cual concluye diciendo: “*En esta época prosaica, especialmente, el valor económico de esos dibujos es de gran importancia*”<sup>13</sup>(Ver Fig. a). De igual manera, la carta de T.A. Joyce, jefe del Departamento de Cerámica y Etnografía del *British Museum*, destaca la importancia de darle utilidad a la colección de los museos y la aplicación del arte antiguo a las exigencias modernas, no solo en temas como cerámica o textiles, sino también en vidrios, losetas y marquetería, entre otros objetos. Adicionalmente, Joyce indica que toda la serie del libro no solo tiene un valor arqueológico, sino que también tiene un valor práctico al ser una guía sugestiva y luminosa para el artista moderno, y concluye sugiriendo la impresión de un volumen más pequeño y menos costoso que pueda ser accesible al público en general. Finalmente, la carta del Dr. Max Schmidt del Museo de Berlín indica que los cuadernos de dibujo de Izcue tienen un valor inestimable, sobre todo para el desarrollo del arte industrial. (Fig. b)

Al respecto del primer volumen de la obra de Izcue, encontramos que la iconografía presenta motivos en color negro, y en la mayoría de los casos dichos motivos aparecen de forma repetitiva, a modo de un patrón de diseño. Así también, encontramos composiciones complejas que incluyen más de un motivo (Ver Fig. 4). En total, esta obra presenta treinta motivos decorativos a un solo color, así como un dibujo final a color, cuya imagen hace alusión a una profesora explicándole a un alumno los diseños del arte del Perú antiguo. Es importante señalar que la estructura gráfica planteada en estos cuadernos, de modo geométrico es una característica propia de los métodos tradicionales de enseñanza del dibujo básico, por lo que el valor real de los motivos recae principalmente en

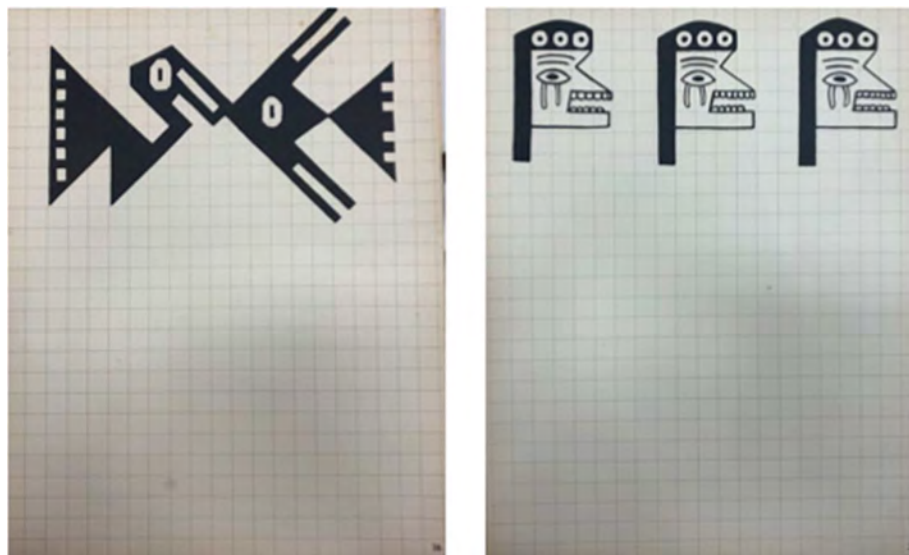
---

<sup>13</sup> IZCUE, Elena

1926 *El Arte peruano en la escuela*. Vol. I (Primera edición). París: Editorial Excelsior. Vol. I pp. E.

la temática del arte del Perú antiguo; la cual, como ya se comentó recién empezaba a difundirse gracias a los descubrimientos arqueológicos peruanos de inicios del siglo XX.

Fig. 4



Motivos de diseño de Elena Izcue publicado en *El Arte peruano en la escuela. Vol. I.* 1926. París: Editorial Excelsior.

Con respecto al segundo volumen del *Arte peruano en la escuela*, presenta seis indicaciones que hacen referencia a seis láminas de motivos de diseño. Dichos motivos están inspirados en la fauna peruana, presentando las figuras de un ave, un pez, un cangrejo y un felino. Cada indicación presenta varias pautas a seguir, para que el lector pueda realizarlas utilizando diferentes técnicas (como el bordado o el pintado), así como la posibilidad de su aplicación sobre diversos materiales (como la gamuza, la pana o la lana), y el potencial de ser aplicados a través de diversos soportes utilitarios (como tapetes, bolsas de labor, manteles, cortinas, inclusive alfombras y cerámicas) (Ver Fig. 5). Asimismo, este volumen presenta una segunda parte o continuación donde, al igual que en el primer volumen del libro, se presentan motivos decorativos que se repiten hasta crear un patrón, ubicados en la parte superior y junto con una cuadrícula. La diferencia es que en este documento los dibujos ya incluyen color, usando la técnica del pintado en acuarelas (Ver Fig. 6). En total, son treinta y cinco los motivos que se presentan en esta segunda parte del libro. Podemos afirmar que el segundo volumen de *El*

*Arte peruano en la escuela* mantiene la metodología práctica y clara del primero, pero se diferencia al momento de brindar indicaciones de aplicación a materiales y soportes utilitarios. Se trata de una obra dirigida a un público más amplio, no solo escolares, que busca profundizar en el uso práctico del arte prehispánico y también estaría motivándolo a seguir experimentando.

Fig. 5



Motivos de diseño de Elena Izcue publicado en *El Arte peruano en la escuela. Vol. II.* 1926. París: Editorial Excelsior.

Fig. 6



Motivos de diseño de Elena Izcue publicado en *El Arte peruano en la escuela. Vol. II.* 1926. París: Editorial Excelsior.

## **1.2. Dos ensayos de arte decorativo inspirados en el arte del Perú antiguo: El Salón Incaico (1921) y la Sala Ayacucho (1922).**

En este subcapítulo presentaremos dos propuestas de arte decorativo que Elena Izcue desarrolló durante los años 1921 y 1923, con la colaboración de diferentes artistas egresados de la ENSBA. Estas propuestas son principalmente pinturas al óleo donde empezamos a ver la influencia del *Art Nouveau* y las *Arts & Crafts* en la aplicación de motivos decorativos inspirados en el arte del Perú antiguo. Así, desarrollaremos una revisión de lo que fue la muestra del “Salón Incaico” (1921), la exhibición del “Salón Ayacucho” (1922) y el caso del Taller de Artes Decorativas del Museo Víctor Larco Herrera (1923).

El “Salón Incaico” fue un proyecto que se desarrolló dentro del contexto de las celebraciones del centenario de la independencia del Perú en 1921, en la ciudad de Lima, y contó con el apoyo del Ministerio de Instrucción. El proyecto además de la colaboración de Elena Izcue, contó con el apoyo de su hermana Victoria, quien estuvo encargada de diversas labores artesanales, tales como el bordado y la talla de madera. Cabe mencionar que, ese mismo año, el ebanista italiano Carlos Alberto Nalli presentó durante la “Exposición Industrial de Lima” un conjunto de muebles de “estilo incaico”, logrando con cierto éxito el apoyo oficial del Estado peruano, realizando exposiciones internacionales. Esta colección de muebles de “estilo incaico” puede considerarse un precedente a la obra de Izcue, quien probablemente tuvo conocimiento de exposición por la fecha de la misma (Majluf y Wuffarden 1999: 65). El “Salón Incaico” de Elena Izcue será el primer ensayo oficial y caso práctico, donde encontramos la aplicación del arte del Perú antiguo en las artes decorativas. Para el desarrollo de este proyecto, la sala fue intervenida en su totalidad, apreciándose el uso de motivos del arte del Perú antiguo tanto en la arquitectura, como en los muebles (un sillón, un armario y una mesa de madera) y los accesorios utilitarios (portapapeles, tinteros, cenefas, zócalos, tapices, pantallas, cojines y cortinas). Así, se dejó en evidencia la amplia posibilidad que ofrecía el uso de este tipo de motivos prehispánicos dentro del campo de nuevas aplicaciones artísticas (Ver Fig. 7). El salón intervenido por Izcue no tenía una estética particular de las culturas prehispánicas que resaltara

por sobre las demás, sin embargo, una serie de fotografías del salón retratan un gran vitral donde se aprecia el elemento del sol, máximo representante de la cultura Inca, el mismo que protagonizaba la habitación (Ver Fig. 8). Por otro lado, la pieza más importante del “Salón Incaico” fue una alfombra elaborada por los tejedores de la recién inaugurada fábrica de tejidos y alfombras de Cotahuasi, creada por el gobierno peruano, y para la cual Philip Means ofreció publicar un libro con dibujos prehispánicos que sirvieran como modelos a los tejedores de Arequipa<sup>14</sup>. Sobre el diseño de la alfombra, el diario *La Prensa* indica que fue creado por Elena Izcue, y se destacó por el uso de los colores, así como por su estilo y estética, donde se evidencia “la mano” especializada de la artista, elevando así esta pieza “artesanal” a ser considerada una obra de arte<sup>15</sup>. Cabe mencionar que dicha alfombra pasaría más adelante a ser parte de la decoración de uno de los salones principales del Palacio de Gobierno, durante el periodo del presidente Augusto B. Leguía.

Finalmente, al cierre de la exhibición del “Salón Incaico”, las hermanas Izcue trasladaron los muebles y objetos presentados a su domicilio, lugar donde años más tarde recibirían la visita del periodista y escritor, Oscar Miró Quesada, quién luego realizaría una publicación al respecto<sup>16</sup>. De la publicación de Miró Quesada, se destaca el asombro del autor por las bellas formas halladas en los diversos objetos, tales como cortinas, alfombras, lámparas, papeles, muebles y toda clase de adornos, diseñados con motivos del arte del Perú antiguo. Así mismo, Miró Quesada resalta la idea que la producción industrial podría tener la capacidad de ser parte de la decoración de diversas creaciones, a través de la estilización de motivos incaicos creados y ejecutados de forma artística, logrando así producir un arte superior y más útil para la sociedad

---

<sup>14</sup> MEANS, Philip Ainsworth.

1921 *La enseñanza de tejidos de alfombras y tapices en las escuelas fiscales*. Lima: Tall. Gráf. Encuadernación de la Penitenciaría.

<sup>15</sup> MARTINES, Alberto J.

1921 "En el Museo Nacional: un ensayo de decoración estilo incaico". *La Prensa*. Lima, 9 de agosto (Majluf y Wuffarden 1999: 69).

<sup>16</sup> MIRO QUESADA DE LA GUERRA, Oscar

1921 "Al margen de la vida". *El Comercio*. Lima, Perú.

De igual manera, el trabajo de Izcue también llamó la atención de Víctor Larco Herrera, político y hermano de Rafael Larco Herrera, quien luego de la exhibición del “Salón Incaico”, invitó a la artista a formar parte de su recién inaugurado Taller de Artes Decorativas (Majluf y Wuffarden 1999: 70). El objetivo consistió en utilizar como fuente creativa la importante colección de piezas prehispánicas del museo para la confección de diversos objetos decorativos tales como papelería fina, cojines, pantallas y tapices. Las confecciones del taller fueron exhibidas en los escaparates de las principales tiendas de Lima, como el Palais Concert y la casa Oechsle, con precios accesibles a un público masivo, financiándose de esta manera el taller del museo. José G. Otero, pintor y crítico de arte, escribiría sobre estas piezas en la revista *Variedades*, haciendo referencia el buen gusto que exhibían los objetos del taller, y afirmando que estos revolucionarían el decorado doméstico peruano, imponiéndose sobre las modas importadas<sup>17</sup>. Sin embargo, a pesar del éxito alcanzado, en 1924 el Museo Víctor Larco Herrera fue vendido al Estado peruano, dándose así fin al Taller de Artes Decorativas. No obstante, los proyectos de Elena Izcue continuaron contando con la colaboración de Rafael Larco Herrera, como será el caso de la edición y publicación de su libro *El Arte peruano en la escuela* de 1926.

---

<sup>17</sup> OTERIO, José  
1923 “Apuntaciones de arte”. *Variedades: Lima XIX*. Lima, Perú.

FIG. 7



IZCUE, *Lámpara, pedestal y zócalo*, 1921, 15.1x17.7 cm, acuarela sobre papel, Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

IZCUE, *Vitrina para huacos*, 1921, 14x9.1 cm, acuarela sobre papel, Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

Fig. 8



IZCUE, *Vitral para el salón de arte incaico*, 1921, Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.



El último caso a revisar, dentro de los primeros proyectos de Izcue de arte decorativo inspirados en el arte del Perú Antiguo, es el del “Salón de Ayacucho”: un recinto de recepciones dentro del Palacio de Gobierno, mandado a construir por el ex presidente Augusto B. Leguía en 1924, en el contexto de las celebraciones por el centenario de la Batalla de Ayacucho<sup>18</sup>. Dicha fecha va a coincidir con el surgimiento de la primera promoción de artistas de la ENSBA, siendo una oportunidad ideal para presentar los logros de la escuela. Así, encontramos que el diseño arquitectónico del “Salón Ayacucho” estuvo a cargo del arquitecto, escultor y profesor de la ENSBA, el español Manuel Piqueras Cotolí, y que el programa iconográfico del proyecto fue encargado al pintor, académico y director de la ENSBA, el peruano Daniel Hernández.

Como parte del programa iconográfico del Salón, se presentaron un total de diecisiete obras, entre óleos y sargas realizadas por Daniel Hernández y José Sabogal, así como por los alumnos más destacados de la primera promoción de la ENSBA. Dentro del grupo de alumnos se encontraban Camilo Blas (Cajamarca, 1903 - Lima, 1984), Wenceslao Hinostroza (Jauja, 1897 – Lima 1978), Jorge Vinatea Reinoso (Arequipa, 1900 – Arequipa, 1931) y Elena Izcue. Elena Izcue participó en este proyecto con tres pinturas al óleo, en las cuales presentó motivos prehispánicos que no se ajustaban a la representación natural de su fuente arqueológica; sino más bien son una reinterpretación de los motivos decorativos del arte del Perú antiguo. Izcue fue la artista que más obras realizó para el salón, representando este proyecto su segundo encargo oficial para el Estado peruano. Es importante mencionar que el año previo a la participación de Izcue en el “Salón de Ayacucho”, Rafael Larco Herrera pidió a la artista realizar la ilustración de del libro “La Leyenda de Manco Cápac”, cuya adaptación había estado a cargo del escritor Abelardo Gamarra, quien concibió este texto para las escuelas de la hacienda Chiclín (La Libertad) en el año de 1923 (Antrobus, 1997:77)<sup>19</sup> (Ver Fig. 9). Las ilustraciones del libro realizadas por Izcue guardan una relación con las

---

<sup>18</sup> OCHOA DI FRANCO, Carla

2016 *Un palacio para el presidente: el Salón Ayacucho (1924) identidad y nación en el mecenazgo artístico de Augusto B. Leguía*. Tesis de post grado de Historia del Arte. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Humanidades.

<sup>19</sup> ANTROBUS, Pauline

1997 *Peruvian art of the "Patria Nueva" 1919-1930*. Tesis de doctorado. Colchester: University of Essex. Department of Art History & Theory.

pinturas del “Salón de Ayacucho”, puesto que en ambos casos las obras no buscan plasmar una narración histórica del tema. Esto podría reflejar el desconocimiento que aún existía con respecto a las culturas del pasado prehispánico, tratándose de un contexto histórico donde se recién se estaba viviendo los principales descubrimientos arqueológicos del Perú. Sin embargo, por el lado del estilo de la ilustración y el uso del color, consideramos que las pinturas del “Salón Ayacucho” de Elena Izcue se acercan mucho a los afiches del *Art Nouveau* de Alfons Mucha (1860 - 1939) (Ver Fig. 10), porque en ambos trabajos podemos apreciar que los personajes se presentan de manera alargada, con atuendos que dan la impresión de ligereza, además incluyen en la composición decorados recargados de ornamentación y el uso de los colores es sutil, de manera que la composición logra un equilibrio frente a la recargada ornamentación. Es así que Elena Izcue estaría introduciendo de manera pionera el estilo del *Art Nouveau* a la estética precolombina.

Fig.9



Ilustración de Elena Izcue publicada en *Manco Capac. Leyenda nacional para las escuelas de Chiclin*, 1923. Lima: Lit. T. Sheuch.

Fig. 10



IZCUE, *Invocación al sol*, 1924,  
282x182 cm, acuarela sobre papel,  
Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

MUCHA, *Gismonda*,  
1894, 216x74 cm  
litografía a color, Mucha  
Foundation, Praga, República  
Checa.

Sobre las pinturas que elaboró Izcue para el salón conocemos que fueron tres y podrían el tema podría basarse en las investigaciones sobre el arte incaico que realizaron las hermanas Izcue en un viaje realizado a la ciudad de Cuzco en 1924. Estas pinturas son: “Las cadenas de Huáscar” (Ver Fig. 11), “Invocación al sol” (Ver Fig. 12) y “Las Tejedoras” (Ver Fig. 13). En el caso de “Las cadenas de Huáscar”, la imagen presenta una especie de greca que rodea el cuadro, dando la sensación de tratarse de un tapiz más que de una pintura. En la obra aparecen elementos decorativos tales como serpientes bicéfalas y felinos, los cuales han sido descompuestos en formas geométricas, y hacen una clara referencia a la iconografía del Perú antiguo. Así también, en la obra se puede observar una mezcla muy original entre elementos iconográficos incas y moches, poniendo de relieve el desconocimiento sobre las culturas pre incas, y por lo tanto, manifestando su intención decorativa. En “La Invocación al sol”, pareciera que Izcue intenta representar uno de los pasajes del Inti Raymi, en la explanada de

Sacsayhuamán. La obra retrata una ofrenda donde, al igual que en “La Cadena de Huáscar”, encontramos la utilización flexible de motivos prehispánicos. Así mismo, el cuadro presenta iconografía de la cultura Huari en los detalles de decoración del ceramio Inca que se aprecia en la pintura, encontrándose también diseños de la cultura Nazca en los detalles de la vestimenta de uno de los personajes principales del cuadro (Majluf 1999: 45). Finalmente, la obra “Las tejedoras” (Ver Fig. 11), podemos encontrar la representación de campesinos andinos dentro de un esquema compositivo muy simple. El tema del cuadro trata sobre un grupo de mujeres en escenas pacíficas, realizando labores textiles como el hilado y la confección de telas con motivos geométricos. Podemos encontrar en esta última obra un posible y sutil guiño a la idea del “buen salvaje”, en cuanto a presentar la figura del campesino como un ser intrínsecamente “bueno” y “feliz”, realizando trabajos textiles para un público moderno e internacional, tal como lo sería el público invitado a las festividades del “Salón de Ayacucho”. Cabe mencionar que a lo largo del gobierno de B. Leguía, las representaciones con motivos o temática incaica en los actos oficiales estuvieron a la orden del día, como fue el caso de la inauguración del Parque de la Reserva en el año 1926, donde un grupo de actores y bailarines revivieron el ritual de la Cadena de Huáscar (Antrobus1997:77)<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> OCHOA DI FRANCO, Carla

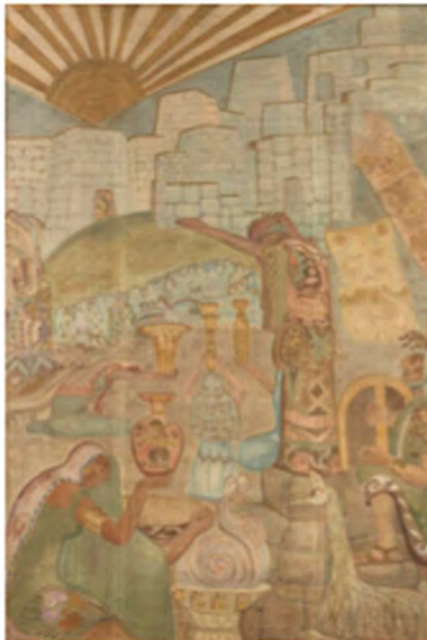
2016 *Un palacio para el presidente: el Salón Ayacucho (1924) identidad y nación en el mecenazgo artístico de Augusto B. Leguía*. Tesis de post grado de Historia del Arte. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Humanidades.

Fig. 11



IZCUE, *La Cadema de Huáscar*,  
1924, 335x234 cm, óleo sobre tela,  
Palacio de Gobierno, Lima, Perú.

Fig. 12



IZCUE, *Invocación al sol*,  
1924, 282x182 cm, óleo sobre tela,  
Palacio de Gobierno, Lima, Perú.

Fig. 13



IZCUE, *Las tejedoras*,  
1924, 275x175 cm, óleo  
sobre tela, Biblioteca del Consejo  
de Ministros, Lima, Perú.

Nos encontramos, entonces, con el surgimiento de una nueva estética inspirada en el Perú antiguo, así como con un contexto donde los artistas y personalidades de la cultura están desarrollando acciones y proyectos en pro de la inclusión del arte del Perú antiguo en la esfera internacional. En ese sentido, la idea de “internacionalizar” la imagen del Perú a través de su arte prehispánico encuentra un fuerte apoyo en el gobierno de Augusto B. Leguía, quien también realizó convocatorias a los representantes oficiales de países extranjeros, al igual que a la alta clase limeña, con el fin de que estos puedan conocer y apreciar la estética peruana exhibida en los actos oficiales, ayudando así a lograr una mayor visualización, difusión y aproximación al arte del Perú antiguo.

### **1.3. Surgimiento de un mercado de arte decorativo peruano: La inauguración de la fábrica de Textiles de Cotahuasi por Philip Ainsworth Means.**

Como ya se ha mencionado, Philip Ainsworth Means fue un antropólogo e historiador estadounidense. Es conocido, principalmente, por su estudio de Sudamérica, específicamente del Perú. Dicho proyecto implicó para Means realizar un total de cinco viajes prolongados al Perú, durante los cuales tuvo la oportunidad de estudiar la cultura de los Incas, publicar múltiples libros, realizar excavaciones supervisadas, e inclusive, llegó a ocupar el cargo de Director del Museo Nacional de Arqueología del Perú (1920-1921). Se cuenta con un texto llamado “La enseñanza de tejidos de alfombras y tapices en las escuelas fiscales”(1921), el cual indica como autor a Philip A. Means <sup>21</sup>. Este texto presenta al inicio una resolución suprema del Estado donde se establece que en Cotahuasi se dedicará una sección anexa, en el Centro Escolar de varones, a la enseñanza del tejido de alfombras y tapices “originarios” (Ver Fig. c). Posteriormente, nos da a conocer dos cartas firmadas por Means (como Director del Museo de Nacional de Arqueología) en respuesta a esta iniciativa, felicitando al Ministerio de Instrucción por esta resolución y señalando que establecer una fábrica de alfombras en Cotahuasi es una acertada decisión del Gobierno que producirá enormes beneficios en el orden de la conservación del arte textil indígena y el fomento de la industria que esta pueda generar. En la primera carta solicita apoyo económico para publicar un texto sobre el tema, el cual tiene como nombre: *Las antiguas industrias textiles del Perú y la posibilidad de aplicar su técnica en tejidos modernos*. Hemos tratado de ubicar esta publicación; sin embargo no la hemos podido constatar si finalmente tuvo el apoyo del Estado para se editada (Ver Fig. d). En la segunda carta, Means señala la vital importancia de la arqueología peruana y, en especial, de las antiguas artes cerámicas y textiles de este país para el impulso de las artes decorativas contemporáneas, así como para el progreso y desarrollo económico del Perú. Además, Means indica que desde tiempos antiguos, tanto dibujantes como fábricas de Inglaterra y de Estados

---

<sup>21</sup> MEANS, Philip Ainsworth.

1921 *La enseñanza de tejidos de alfombras y tapices en las escuelas fiscales*. Lima: Tall. Gráf. Encuadernación de la Penitenciaría.

Unidos vienen atendiendo la necesidad creciente de enriquecer las artes decorativas, a través de la búsqueda de nuevas fuentes. Es así que, durante muchas generaciones, se han fabricado vestidos, fundas de muebles y otros materiales similares, que en realidad no son otra cosa que imitaciones de motivos renacentistas italianos y franceses, inspirados en Roma y Grecia. Al respecto, Means comenta: “Por ejemplo, hace 10 años, el artista ruso León Baskt comenzó a inspirarse para su decorado y vestuario teatral en el antiguo arte ruso, persa y otros orientales, ofreciendo al mundo moderno un aporte artístico completamente nuevo”<sup>22</sup> (Ver Fig. e). En su carta Means también hace mención al caso del México moderno de la época. En dicho país, a partir de 1915 y bajo la dirección del Dr. Manuel Gamio (miembro del Museo Nacional de México y director de Estudios Arqueológicos y Etnográficos) se empezó a construir la Escuela de Artes Nacionales, demostrando así que el aspecto estético en las antiguas artes y arquitecturas mexicanas, podían adaptarse a usos modernos. Una prueba del gran potencial de lo que se podría lograr con esta escuela fue el diseño del exquisito patio del edificio de Unión Pan Americana de Washington, donde muchos de los motivos decorativos se basaban en el antiguo arte mexicano (Ver Fig. f).

Así, Means propone el desarrollo de un proyecto a nivel estatal: la creación de una Compañía Nacional Textil que tenga como objetivo la realización de piezas de alta calidad, inspiradas en los diseños del arte prehispánico y desarrollados por los alumnos de la recién inaugurada ENSBA. Como parte del proyecto propuesto por Means, el Museo Nacional de Arqueología tendría la labor de suministrar sus colecciones, material original que formaría la base de inspiración para nuevos motivos, y por lo tanto, para su estudio estético. Así mismo, sería la dirección del Ministerio de Instrucción del Perú quien tendría la labor de establecer las escuelas en las que se desarrollaría el proyecto, buscando que se aproveche la influencia del arte del Perú antiguo en los usos prácticos, y buscando adaptarse a las necesidades de los mercados internacionales actuales. Un ejemplo de esto último podría ser el mercado decorativo de alto valor, cuando es entendido no solo como

---

<sup>22</sup> MEANS, Philip Ainsworth.

1921 *La enseñanza de tejidos de alfombras y tapices en las escuelas fiscales*. Lima: Tall. Gráf. Encuadernación de la Penitenciaría.



un objeto final, sino además como un valor presente en toda la cadena de producción; desde la fabricación de materiales de alta calidad, hasta los objetos con valor estético y un recurso humano altamente calificado en las artes. En la propuesta del proyecto, Means explicó que las telas a fabricarse serían de una alta calidad, presentándose como un producto de lujo para usos específicos, tales como alfombras finas, cortinas, muebles y vestidos, y tendrán un precio alto. En cuanto a la comercialización de las telas, Means propone seleccionar establecimientos exclusivos en las grandes capitales extranjeras, dirigidos a las clases adineradas, tales como Harrods en Londres o Sloane en Nueva York. En cuanto a la carta de Means este finaliza destacando la importancia práctica de los estudios arqueológicos, haciendo referencia a la idea de que “el pasado del Perú encierra inmensos depósitos de riqueza potencial, aprovechables hoy y en el futuro por los peruanos”<sup>23</sup>.

A manera de conclusión, es importante entender que la contribución de la visión de Means, en cuanto a la valorización del arte prehispánico con miras a la implantación de un mercado de arte decorativo peruano, tiene un primer hito de formación tangible con la fundación de la Fábrica de Textiles de Cotahuasi, en el año 1921. El segundo paso hacia dicha visión será la llegada de los alumnos de la ENSBA a la fábrica y su labor de trasladar el arte del Perú antiguo a los usos decorativos modernos. Sin embargo, no hemos encontrado evidencia que nos confirme que Means contó con el apoyo del Estado y pudo lograr el objetivo planteado en este texto.

---

<sup>23</sup> MEANS, Philip Ainsworth.

1921 *La enseñanza de tejidos de alfombras y tapices en las escuelas fiscales*. Lima: Tall. Gráf. Encuadernación de la Penitenciaría.

## 2. CAPÍTULO II

### EXPLORANDO EL ART DÉCO, EL PRIMITIVISMO Y EL CUBISMO EN EL ARTE TEXTIL: TRES INFLUENCIAS EN LA CONSTRUCCIÓN MODERNA DE UN MODELO VISUAL DEL ARTE DEL PERÚ ANTIGUO.

#### 2.1. El Art Déco y París de los años 20's: El caso de Sonia Delaunay y el arte textil.

Para Richard Martin, investigador del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (MET) y autor del libro *Cubisms and Fashion*, el *Art Déco* resume, en gran medida, los trabajos que se mostraron en la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (Sociedad de los artistas decoradores), celebrada en París durante el año 1925. De hecho, el nombre de esta exposición más tarde se abreviaría como “*Art Déco*”, y le daría título a la amplia gama de artes decorativas y arquitectónicas creadas en el periodo entreguerras.

Los orígenes de la exposición se remontan al año 1900, cuando la fundación de la *Société des Artistes Décorateurs* (Sociedad de los artistas decoradores) marcó el primer estímulo oficial de los nuevos estándares para el diseño y la producción francesa, a través de las exposiciones anuales de los trabajos realizados por los miembros de la fundación. Posteriormente, en el año 1912, el gobierno francés votó a favor de patrocinar una exposición internacional de artes decorativas con el fin de promover la distinción francesa en el campo del diseño. La feria fue originalmente prevista para realizarse en el año 1915, pero sería llevada a cabo finalmente 10 años después. Así, en el año 1925, la Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas e Industriales deslumbró a más de 16 millones de visitantes durante los siete meses que duró su puesta en escena. Las obras exhibidas abarcaron diversos tipos de campos y materias, encontrando desde arquitectura hasta diseño textil, joyería e inclusive perfumería. Los diseñadores y fabricantes franceses de la época del *Art Déco* estaban muy interesados en revivir el nivel de excelencia alcanzado en el Antiguo Régimen, y esto fue algo fundamental durante el desarrollo de dicha corriente. La artesanía y los materiales de lujo volvieron a ser importantes, puesto que los diseñadores querían hacer que las creaciones fueran el equivalente a las obras maestras que

se habían producido en el pasado<sup>24</sup>. La artesanía empezó a ganar una alta atención, ya que al tratarse de piezas “hechas a mano” se estaría apoyando la idea de la creación única y el sentido de exclusividad buscado en este periodo, donde el desarrollo de la industrialización ya había logrado un importante alcance. Cabe mencionar que el requisito principal para poder participar en la Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas e Industriales (exposición que contó con más de veinte países invitados), era que todas las obras presentadas debían ser completamente modernas, sin copiar los estilos históricos del pasado.

Con respecto a la relación entre el arte y la moda, encontramos que la Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas e Industriales acogió a setenta y dos casas de alta costura. Posteriormente, en el año 1959, cincuenta de estas casan se hallarían ya registradas en la Cámara Sindical de la Costura Parísina. Dichas casas, de gran renombre, generaron trabajo a un importante número de empleados (entre cien y dos mil personas), sin embargo, su gran aporte a la economía francesa recayó en lo que respecta a la exportación de vestidos, ya que a mediados de los años veinte dichos negocios representaron el segundo puesto en el comercio exterior francés<sup>25</sup>, así como un tercio de las ventas de exportación en materia indumentaria<sup>26</sup>. Se trata de un periodo de una prosperidad excepcional, donde las casas de alta costura llegaron a representar hasta alrededor del 15% de las exportaciones globales francesas<sup>27</sup>.

La Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas e Industriales de 1925 se consideró como un triunfo del ornamento en distintas variedades de formas, siendo esto una de las características definitorias del *Art Déco*. Al respecto, encontramos que en algunos casos la ornamentación se aplicaba directamente a la superficie de un objeto, como es el caso del textil. De igual

---

<sup>24</sup> MET MUSEUM

2015 “Disussing the Rise of French Art Deco with autor Jared Goss”. *Blog, Now at the Met, The Met*.

Consulta: 21 de agosto de 2019.

<https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2015/french-art-deco>

<sup>25</sup> LIPOVETSKY, Gilles.

1994 *El imperio de lo efímero (4ª Ed.)*. España: Editorial Anagrama.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> LIPOVETSKY, Gilles.

1994 *El imperio de lo efímero (4ª Ed.)*. España: Editorial Anagrama.

manera, se realizaron diseños potencialmente utilitarios (cuencos, platos, jarrones e incluso muebles) que eran, en sí mismos, diseños puramente ornamentales y no siempre destinados al uso práctico, ya que fueron concebidos por su valor estético, aprovechando la belleza singular de la forma o el material. Entre los motivos más populares y recurrentes de las piezas encontramos la figura humana, los animales, las flores, las plantas, y la decoración geométrica abstracta.

Como parte del contexto, es relevante resaltar el importante papel que jugaron las formas y los motivos ornamentales no occidentales durante la concepción del *Art Déco*. En 1908, el empresario ruso Sergei Diaghilev llegó a París con su compañía de danza, *Le Ballet Russe*. Las producciones de la compañía se caracterizaron por el uso de colores brillantes en sus escenografías y vestuarios, inspirando en el imaginario el concepto de las riquezas del medio oriente. Un ejemplo de esto es el caso de la historia de “Alí Babá”, la cual se hizo instantáneamente popular entre los Parísinos de moda, y tuvo un impacto inmediato en el gusto francés<sup>28</sup>.

Por otro lado, durante el período del *Art Déco* hubo una amplia aceptación del público ante muchas de las ideas presentadas por pintores y escultores modernos, especialmente porque se trataban de piezas adaptadas por diseñadores, y aplicadas a objetos lujosos de moda que encapsulaban los gustos del momento. El Cubismo, el Fauvismo, el Orfismo y el Simultaneísmo estuvieron entre los principales movimientos artísticos que jugaron un rol crucial en el desarrollo del arte textil, evidenciándose un trabajo interdisciplinario entre las artes modernas y las artes clásicas<sup>29</sup>. Así, observamos también que en este periodo existió una relación particularmente fuerte entre la moda y el desarrollo de la decoración, pues cada profesión era consciente de los beneficios que podían proporcionarse mutuamente. Las casas de alta costura y los diseñadores pedían a los artistas la creación de salas de exhibición y tiendas con estilo, a la vez que los artistas

---

<sup>28</sup> GOSS, Jared  
2010 “French Art Deco”. *Heilbrunn Timeline of Art History. The Metropolitan Museum of Art*.  
Consulta: 21 de agosto de 2019.  
[http://www.metmuseum.org/toah/hd/frdc/hd\\_frdc.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/frdc/hd_frdc.htm)

reconocían el beneficio de brindar su trabajo a una clientela de alto poder adquisitivo. Al colaborar de forma mutua, ambos campos profesionales reconocieron que la moda implicaba más que solo confección de ropa, e identificaron el potencial para abordar los deseos y aspiraciones de las personas a través de las marcas de lujo, como componentes importantes de una vida con estilo. Algunos artistas de la moda (o modistos), como Paul Poiret, trabajaron en ambos campos, llegando ser reconocidos como importantes creadores de tendencias.

Este periodo coincidió con una serie de cambios que se estaban dando en la sociedad europea, y una de las mejores representantes de este contexto fue la artista Sonia Delaunay (Rusia, 1885-1979), cuya visión y trayectoria fueron un “ejemplo en vida” de la idea del arte como inspiración para la moda y de la moda como “un soporte de vanguardia” para el arte, del cambio en la relación del arte y alta costura, y del cambio del rol de la mujer en la sociedad y en la economía de la época.

Sonia Delaunay fue una artista cuya visión sobre la moda tuvo mucha presencia en el ambiente artístico de París de los años 20. Nacida en Ucrania, fue acogida por sus tíos maternos durante su niñez, de quienes recibió una educación cosmopolita. Comenzó su formación artística en 1904, en Karlsruhe (Alemania), y dos años después continuó sus estudios en París. Para evitar abandonar Francia, Delaunay se casó por conveniencia con Wilhelm Uhde, en cuya galería exhibió sus trabajos por primera vez. Gracias a Uhde, Sonia conoció a una serie de artistas de vanguardia tales como Pablo Picasso, George Braque, y al propio Robert Delaunay, con quien se casaría en el año 1910 (luego de divorciarse de Uhde), y de quien tomaría su apellido. El intercambio artístico entre la pareja Delaunay fue altamente activo, pero el estilo de Sonia se diferenciaba en cuanto a que su trabajo no solo abordaba la pintura, sino que además se relacionaba y se representaba a través de la decoración de interiores y el arte textil, haciendo de Sonia una artista multidisciplinar interesada en plasmar el lenguaje de

vanguardia sobre soportes diversos y novedosos, cuyas piezas con colores vivos y técnicas diversas recuerdan sus orígenes rusos<sup>30</sup>.

En 1912, la pareja Delaunay mostraba una fuerte inclinación por las expresiones abstractas, promoviendo la idea de un nuevo arte que negaba los medios tradicionales y que tomaba como base el poder del color. Dicha inclinación llevó a Robert Delaunay a desarrollar la teoría del Simultaneísmo: un neologismo extraído del tratado sobre el contraste simultáneo de los colores, de Eugène Chevreul (1786-1889). En dicho documento, Chevreul establece que las tensiones y las vibraciones ópticas que genera la relación entre colores complementarios sugieren el movimiento conforme al modelo rítmico de la danza y la música”<sup>31</sup>. Los Delaunay asociaban el Simultaneísmo a la vida moderna y al desarrollo urbano, y querían llevar este pensamiento y estética a todos los ámbitos que sea posible (Ver Fig. f).

A comienzos de 1910, la idea de “lo simultáneo” configuraba la actividad artística de Sonia, quien pintaba y confeccionaba objetos y prendas de vestir que respondían a esta nueva estética colorista. Una colcha para su hijo sería el primer “objeto simultáneo” que realizaría la artista, y es justamente en sus primeras creaciones donde Delaunay revela la búsqueda de un arte total, ilustrando a la vez su voluntad de conseguir que la estética del Simultaneísmo logre llegar a la cultura popular. Al respecto, cabe mencionar que el piso de los Delaunay fue el primer espacio donde se exhibieron las “creaciones simultáneas”, a manera de obras de arte. Es en este contexto que Sonia Delaunay logrará reafirmar su intención de abordar todo tipo de soportes y formatos, considerando a estos últimos como dignos y equiparables con todas las expresiones artísticas. Un ejemplo de esto sucedió en el Salón de Otoño de Berlín, donde en 1913 la artista expuso piezas de pintura, proyectos de carteles y trabajos de encuadernación

---

<sup>30</sup> MUSEO NACIONAL THYSSEN – BORNEMISZA

s/f *Sonia Delaunay. Arte, diseño y moda*. [Imágenes]

Consulta: 21 de agosto de 2019.

<http://www2.museothyssen.org/microsites/prensa/2017/Delaunay/imagenes.html>

<sup>31</sup> ARTISHOCK REVISTA DE ARTE CONTEMPORÁNEO

2017 “Sonia Delaunay. Arte, diseño y moda”. *Artishock*. Consulta: 29 de julio de 2019

<http://artishockrevista.com/2017/07/04/sonia-delaunay-arte-diseno-moda/>

junto a obras de arte de Robert Delaunay, Marc Chagall, Max Ernst, Lyonel Feininger, Franz Marc y Paul Klee. Se trata de un momento donde la moda, la pintura y la vanguardia se encontraban estrechamente ligadas, representando un contexto favorable para el nacimiento de los “vestidos simultáneos” de Delaunay (Ver Fig. g), los cuales presentaban colores diferentes en la misma pieza, y estaban compuestos con diversos tipos de tejidos, presentando un contraste de texturas y apareciendo como obras de arte cuyo soporte es la prenda. Buscando acercar al público a este nuevo lenguaje visual, Sonia llevará sus creaciones a los salones de baile Parísinos de la época, como fue el caso del salón *Bal Bullier*. De esta manera, dichos salones se convertirían en laboratorios donde la artista podría experimentar con el Simultaneísmo. Al respecto, es importante entender la figura del “vestido simultáneo” de Delanauy como un medio de expresión artística personal, y no como la búsqueda de una tendencia de moda.

En 1921, Sonia Delaunay inauguró en París la *Boutique Simultanée*, y en 1923 inauguró el *Atelier Simultanée*, con el objetivo de vestir a las mujeres de la ciudad con los diseños de sus cuadros, como si se tratasen de “pinturas vivas”. Su trabajo fue una experimentación de creatividad total, sin mostrar interés en la producción en serie, ya que los vestidos de Delaunay eran piezas únicas. En 1925, la artista participó con éxito en la Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas e Industriales de París (Ver Fig. h), con su colección de prendas *Boutique Simultanée* y con diversas creaciones de accesorios. Se trató de una exhibición con mayor similitud a una galería de arte, donde las piezas textiles eran exhibidas a modo de cuadros y no mediante el uso de maniqués. Ese mismo año, Delaunay empezó a trabajar para uno de los grandes almacenes holandeses, el Metz & Co, con quien mantuvo una relación comercial hasta la década de los años 50. Posteriormente, en 1937, la artista participó junto a su esposo en la decoración de dos grandes pabellones de la Exposición Universal de París. Después del fallecimiento de Robert Delaunay, en el año 1941, Sonia continuó trabajando y colaborando con la promoción del arte abstracto. En 1964, tras haber donado cientos de obras suyas y de su esposo, Sonia Delaunay se convirtió en la primera mujer viva que ha sido honrada con una exposición en el

Museo del Louvre<sup>32</sup>. El caso de Delaunay muestra cómo durante el periodo del *Art Déco* podemos encontrar una gran aceptación e interés del público ante las propuestas de vanguardia, pues como ya se ha mencionado antes, muchas de las piezas fueron aplicadas a objetos lujosos de moda que representaban los gustos de la época. Así mismo, Delaunay refleja la idea del “arte total”, representando una apertura hacia todo tipo de estilos y formatos a manera de arte, haciendo que este logre ir más allá de los soportes clásicos.

El trabajo de Sonia Delaunay presenta puntos clave en común con la visión de Sonia Izcue, quien también buscará expresar nuevas formas de arte en nuevos tipos de soportes, incorporando el arte en aspectos de la vida, tales como la decoración y el estilo. Es de esperarse, entonces, que la influencia de la cultura Parísina y el nuevo arte que allí se venía desarrollando serán un catalizador de la estética que Izcue desarrollará durante sus años en Europa, materia de la cual se profundizará en el siguiente subcapítulo.

## **2.2. Los aprendizajes de Elena Izcue en París de entreguerras: La influencia del Primitivismo y el grabado en su obra textil.**

Como se mencionó al inicio del presente estudio, los avances de la arqueología peruana entre los años 1900 y 1925 trajeron un cambio bastante significativo, transformando el panorama de forma radical en una velocidad que podría considerarse inusualmente rápida. En el año 1900 Max Uhle descubrió Nazca como una cultura independiente; en 1912, Julio C. Tello presentó por primera vez la idea de Chavín como un centro cultural de la difusión andina; y en 1911, la expedición de la universidad de Yale (dirigida por Hiram Bingham) descubrió la ciudadela de Machu Picchu, revelando al mundo su arquitectura monumental, comparable con los grandes descubrimientos arquitectónicos de las civilizaciones antiguas. Aquel primer cuarto de siglo se completaría con el

---

<sup>32</sup> ARTISHOCK REVISTA DE ARTE CONTEMPORÁNEO  
2017 “Sonia Delaunay. Arte, diseño y moda”. *Artishock*. Consulta: 29 de julio de 2019.  
<http://artishockrevista.com/2017/07/04/sonia-delaunay-arte-diseno-moda/>



descubrimiento científico de la cultura Paracas, por parte de Julio C. Tello, en el año 1925. Sin duda, este último descubrimiento fue uno de los hallazgos más sorprendentes de la época. Todos estos avances enriquecieron progresivamente el conocimiento general sobre el Perú antiguo, y generaron un impacto decisivo en el imaginario colectivo internacional<sup>33</sup>. Así, encontramos que a lo largo del siglo XIX, la ruptura de los paradigmas clásicos mediterráneos abrió las puertas a un flujo inagotable de formas artísticas de otras tradiciones, las mismas que fueron lentamente incorporadas al discurso de las bellas artes, a través de un proceso discontinuo y contradictorio cruzado por tensiones y dificultades diversas. Podría decirse que este proceso nace de una suerte de colisión entre estas “nuevas artes” y el canon visual occidental.

Será en el año 1927, luego de más de dos décadas de descubrimientos precolombinos, cuando la artista peruana Elena Izcue llegará a la ciudad de París, exactamente dos años después de la Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas e Industriales de 1925. Así, podría considerarse posible que Izcue llegara a convivir con las nuevas ideas sobre arte y diseño, así como con la presencia y la actividad de las casas de alta costura en París. Dichos espacios permitirán a Izcue apreciar cómo el soporte textil ha dejado el ámbito privado del hogar para salir hacia el ámbito público, convirtiéndose en un soporte moderno de comunicación artística a través de la moda. Cabe mencionar que por motivos de la Exposición de 1925, París había acogido a un gran número de creadores provenientes de otros países, volviéndose una ciudad representante de múltiples propuestas artísticas sin precedentes, y un escenario de inspiración total para artistas como Izcue.

En cuanto al estilo y visión que la artista presenta en sus obras durante su estancia en París, Means afirma que el buen gusto e inteligencia de Izcue permitieron que la artista tomara como regla la idea de que no hay nada más impresionante que la simplicidad. En dicho sentido, Means señala que cuando Izcue buscaba crear un patrón para el uso contemporáneo, la artista analizaba los modelos antiguos,

---

<sup>33</sup> MAJLUF, Natalia y WUFFARDEN, Luis Eduardo.  
2008 *Elena Izcue: Lima-París Années 30*. París: Editorial Flammarion.

escogiendo y aplicando las características fundamentales del diseño a su propósito<sup>34</sup>. Means ahonda también en los pigmentos indelebles que las hermanas Izcue logran desarrollar durante su estancia en Europa, con una composición química conocida solo por ellas, creando así una técnica especial para sus diseños sobre telas de alta calidad y materiales modernos. En dichos tintes, el rango de colores era bastante amplio, presentando fuertes y extravagantes tonos en un extremo de la escala, en contraste con tonos pasteles y delicados en el extremo contrario. Sobre este punto Means narra lo siguiente: *“Me mostraron docenas y docenas de exquisitos patrones extraídos del repertorio decorativo tradicional del Perú y hábilmente impresos en muchos tonos sobre delicados artículos femeninos de gasa, organdí, lino, finas lanas, telas tejidas e incluso terciopelo”*<sup>35</sup>.

Sobre los aprendizajes de Elena Izcue en París, el periodista y escritor peruano Oscar Miró Quesada de la Guerra (1881-1981) comenta que la artista, ya en el año 1928, tenía la intención de empezar su periodo en esta ciudad con el conocimiento del arte moderno, buscando maestros y academias que le permitieran seguir estudios serios de dibujo y pintura (tarea relativamente fácil en un contexto como el París de aquel entonces). Sin embargo, Izcue deseaba además obtener conocimientos de las múltiples representaciones que el arte moderno había vuelto prácticas, las mismas que eran esencialmente decorativas y útiles. Al respecto, la artista diría lo siguiente en la entrevista a Miro Quesada de la Guerra: *“...Veía esos lindos trabajos inspirados en dibujos muy conocidos, que no pueden compararse ni en originalidad, ni en belleza seria y honda con nuestros temas incaicos, con ritmos y elementos de estilización tan magníficos. Y pensaba: ¿Cómo aprendiera a hacer esos trabajos para darles el soplo nuevo del arte incaico? Estaba como loca por aprender los trabajos impresos a mano, y he tenido que luchar mucho para encontrar un artista que quisiera enseñarme esas labores...”*<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> MEANS, Philip Ainsworthu

<sup>1936</sup> *Elena and Victoria Izcue and their Art*. Washington, DC: Pan American Union.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> MIRÓ QUESADA DE LA GUERRA, Oscar

1928 "Un noble ideal artístico: las hermanas Izcue en París." *El Comercio*. Perú, 13 de mayo de 1928.

Es importante señalar que en aquel momento había una fuerte presencia de la influencia de las artes aplicadas en París, por lo que muchas personas se ganaban la vida trabajando para las grandes casas de modas y librerías, realizando dibujos, diseño de modas, encuadernación, entre otras tareas manuales. Dichos oficios elevaron el valor de lo artesanal a la idea de “creaciones únicas”, volviéndose un trabajo muy lucrativo, y por ende, muy celado y limitado a la hora de su enseñanza. Es por esta razón que Elena Izcue se vio en la tarea de realizar una búsqueda exhaustiva de maestros y técnicas especializadas, tal como lo comenta a Oscar Miró Quesada de la Guerra, durante su entrevista en el año 1928. A continuación, se presenta parte de la entrevista a Elena Izcue, donde ella responde a la pregunta de Miró Quesada, sobre cuáles eran sus planes en París:

*“Buscando, buscando, encontré por fin una casa que tiene la especialidad de dar a conocer todos los papeles y los sistemas más modernos de ejecución. En ella me dieron las tres mejores direcciones de artistas especializados: antes me hicieron declarar formalmente que no aprendía para ganarme la vida en París[...]*

*Vi a las tres personas de referencia. La única que me admitió dándome lecciones a un precio sumamente elevado fue la señorita Berly, que pertenece a una antigua y distinguida familia, y que sabe conservar el pretérito encanto del pasado. Su refinado espíritu no nos deja sentir la nostalgia de una belleza que se fue, porque ella sabe revivirlo todo y ataviarse con “lindos vestidos” de estilo que se ven muy bien, en un ambiente todo antiguo de su casa...La señorita Berly me mostró, con toda franqueza, los trabajos que hace, sus procedimientos y sistemas, y se comprometió a enseñarme. Al terminar la segunda semana de aprendizaje, me hizo la propuesta de admitirme como su obrera, rebajando la mitad del valor de la lección. Acepté en el acto complacida, porque es la única manera de aprender bien[...]*

*Las lecciones organizadas por horas son lentas y costosas, y muchos secretos técnicos solo se obtienen con la práctica del trabajo en el taller. Allí trabajé con todo ahínco porque tengo la suprema ilusión de hacer triunfar el arte de nuestro país[...]*

*Uno de los trabajos más a la moda y que me gusta sobremanera, es el de la madera grabada. Todos los artistas modernos hacen el grabado en madera o la escultura en madera. En el grabado, sobre todo son muy originales en la*

*personalidad de sus técnicas, renovando, así, un arte muy antiguo y bello[...]. Los grabados en madera me han hecho sentir todo el secreto encanto de ese trabajo y de esa técnica, propios para revivir la belleza de mi tierra[...]. No, señor (la señorita Berly no me enseña la técnica del grabado)... Para estudiar sobre el grabado me decidí por una mujer que me ha parecido la más artista de todas, la más concienzuda y culta. Es admiradora de Gauguin[...]. Es de la escuela de Maurice Denis y tiene un temperamento místico y esencialmente moderno’’<sup>37</sup>.*

En la publicación *Elena Izcue: el arte precolombino en la vida moderna* de 1999, Majluf y Wuffarden nos explican que durante su búsqueda de maestros de grabado en madera en París, Izcue conoció a una mujer artista cuyo nombre no se especifica, pero que los autores y estudiosos consideran podría tratarse de Andrée Karpelès de Högman (1885-1956)<sup>38</sup>, una de las primeras y más cercanas amigas de la artista en París. Karpelès había sido maestra de Protima, nuera de Rabindranath Tagore<sup>39</sup>. La artista solía difundir ideas y escritos relacionados con la India a través de la casa editorial Chitra. Así, podemos encontrar cierta sintonía entre la visión artística de Karpelès con las artes no occidentales. En aquel entonces aún era vigente, dentro del pensamiento arqueológico peruano, hallar semejanzas entre la cultura india y el Perú antiguo. Así, podemos encontrar cierta afinidad artística entre Karpelès e Izcue, sobre todo si tomamos en cuenta la dedicatoria de Karpelès en el cuaderno de autógrafos de Elena de Izcue, donde se expresa su admiración así como su significativo interés por aprender sobre la obra primitivista (Majluf y Wuffarden 1999: 97).

Es importante resaltar que, durante los años 20, la corriente del Primitivismo cobró presencia en París gracias a la Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas e Industriales, generando un creciente interés por las artes provenientes de países coloniales de Asia y África. Movidos por dicho interés,

---

<sup>37</sup> *Ibidem.*

<sup>38</sup> Esposa del editor Carl Adalrik Högman, con quien fundó Editions Chitra.  
<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb120155545>

<sup>39</sup> Rabindranath Tagore (Calcuta, 7 de mayo de 1861-7 de agosto de 1941) fue un poeta bengalí, filósofo del movimiento Brahma Samaj (posteriormente convertido al hinduismo), artista, dramaturgo, músico, novelista y autor de canciones reconocido con el Premio Nobel de Literatura en 1913, convirtiéndose así en el primer laureado no europeo en obtener dicho reconocimiento.

los diseñadores franceses empezaron a explorar nuevos materiales (como piel de tiburón, marfil y maderas exóticas), nuevas técnicas (como el barnizado y el uso de esmaltes para cerámica), formas o temáticas que evocaban lugares y culturas lejanos. No es extraño, entonces, que el primitivismo de Gauguin de inicios del siglo XX haya destacado en este ambiente, así como las noticias de nuevas exploraciones arqueológicas que estudiosos europeos realizaban en América, y que los museos (como fue el caso del *Louvre*) realizaran exhibiciones del Arte Antiguo Americano, incluyendo el del Perú.

Con respecto al Primitivismo, encontramos que esta corriente presentaba al grabado en madera como su técnica base por excelencia, y es en este sentido que la influencia de Gauguin y su arte Primitivista se volverán clave para el desarrollo de la obra de Elena Izcue, quien decidirá adoptar la técnica del grabado en madera para elaborar sus famosas creaciones textiles. Para Izcue, el grabado se convirtió en el paradigma del arte moderno, llegando a considerarlo “el medio ideal” para plasmar los temas precolombinos dentro del contexto moderno de Europa (Majluf y Wuffarden 1999: 101). En el año 1928, la artista ya había realizado una serie de grabados originales en París, y al respecto, Majluf y Wuffarden señalan que la artista a pesar que se refiere a sus grabados como grabados en madera, en realidad adoptó la técnica del linóleo para dichas creaciones, por ser este un material más accesible y más fácil de utilizar (Majluf y Wuffarden 1999: 101).

Cuando analizamos la producción de Izcue de aquel periodo, encontramos que en el grabado *Indienne Peruvienne*, de 1928 (Ver Fig. 14). La artista resalta en primer plano el diseño precolombino del cuerpo desnudo de una figura humana femenina, a modo de un “tatuaje”, lo que podría llevarnos a pensar en la temática de las antiguas civilizaciones. Sin embargo, Izcue utiliza el término “india” para referirse al motivo de dicha pieza, siendo este un concepto más contemporáneo para la época.

Fig. 14



IZCUE, *Indienne Péruvienne*,  
1928, 23x16.6 cm, matriz grabada al linóleo,  
Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

Así mismo, es importante señalar que esta obra mantiene una relación similar al arte textil que la artista realizará posteriormente, tal como también se observa en el caso de la pieza *La Marchande de poteries* realizada por la artista en 1928 (Ver Fig. 15). En dicha obra se presenta una mujer vestida con un atuendo típico peruano andino, donde resalta el “chal” que esta lleva sobre los hombros, el cual está completamente decorado con una composición de motivos prehispánicos. Además, se pueden apreciar motivos decorativos en el fondo de la habitación que presenta la obra, los cuales son aplicados a objetos utilitarios tales como platos, vasijas e inclusive un aríbalo (utensilio típico de origen incaico), mostrando este último un interesante diseño de felinos que Izcue ya había plasmado previamente en “El Arte peruano en la escuela” (1929).

Fig. 15



IZCUE, *La marchande de poteries*  
1928, 16.9x13.9 cm, linóleo sobre papel,  
Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

La actitud de la mujer en *La Marchande de poteries* es hierática muy similar a la de *Indienne Peruvienne*, ya que ambas aparecen en un estado de reflexivo y de pasividad frente a un ambiente ornamentado con diseños prehispánicos. Es así, que encontramos una carga expresionista en las obras de Izcue, quien parece hacer alusión al poco interés de la sociedad peruana por desarrollar este tipo de arte en un ámbito más internacional y contemporáneo.

Con respecto a la similitud entre las xilografías y los textiles que Izcue desarrollará posteriormente para las casas de moda como Worth (París) y Sacks & Company (Nueva York), encontramos que sus diseños textiles tienen la capacidad de envolver por completo a un cuerpo humano, usando una composición artística de arte precolombino al igual que lo haría un tatuaje sobre la piel, o una vestimenta como la que se muestra en las xilografías anteriormente presentadas. El diseño textil y la moda se han convertido para Izcue en un nuevo soporte de expresión de ideales artísticos, tal como sucedió en el caso de Sonia Delaunay. Así mismo, Izcue logra representar el concepto de “arte total”, ya que realiza sus aplicaciones en diferentes medios y formatos, como el textil y el decorativo. Será en las composiciones textiles modernas de Izcue donde

podremos apreciar cómo se refuerza el carácter ornamental y plano de sus diseños, con propuestas alineadas a las vanguardias contemporáneas que rompen con la visión tridimensional del arte tradicional, y que buscan en el mismo soporte de la pintura su condición bidimensional. Se trata de un momento en donde la artista está incursionando con el grabado dentro su proceso creativo, el mismo que continuará desarrollando de manera más profunda durante sus aprendizajes sobre el collage, así como por la influencia que la artista recibirá del Cubismo, y la visión que trae dicha corriente dentro del mundo contemporáneo.

### **2.3. El Cubismo y su relación con la moda: El nacimiento de un mercado textil de alta calidad artística basado en el arte del Perú antiguo.**

En su texto *El imperio de lo efímero, la moda y su destino en las sociedades modernas* (2002), Guilles Lipovetsky busca interpretar la moda y sus principales cambios de estructura, así como las miradas estéticas y sociológicas de los siglos XIX y XX. Para la presente investigación hemos tomado como base la intención que muestra Lipovetsky por comprender el auge de la moda en las sociedades contemporáneas del siglo XX, las mismas que el autor denomina como “democracias comprometidas con la vía del consumo y la comunicación de masas” (Lipovetsky: 2002, 12). Así, encontramos que el autor empieza el primer capítulo de su texto afirmando que *“la moda no se produce en todas las épocas ni en todas las civilizaciones[...]se afirma como un proceso excepcional, inseparable del nacimiento y desarrollo del mundo moderno occidental”*. De igual manera, indica que la moda moderna cuenta tanto con el desarrollo de la Alta Costura (asociada a la creación de modelos originales), como con la confección industrial que representa la reproducción en masa (sin embargo, esta última podría generar diferenciación a través de la calidad y el precio). Además, Lipovetsky afirma que la alta costura será quién promueva la innovación y marque la tendencia, logrando que el resto de las industrias se conviertan en sus seguidoras. Cabe mencionar que, en aquella época, la ciudad de París se instauró como el centro de la alta costura del siglo XX.



La alta costura fue la institución más significativa de la moda moderna, tanto por sus debates apasionados y su celebridad mundial, como por los beneficios generados a través de la publicidad y la prensa, que apoyaron su amplia difusión. Así, encontramos que las casas de alta costura en París pasaron de ser veinte en 1900, a ser setenta y dos en 1925, siendo estas mismas participantes en la Exposición de Artes Decorativas del mismo año. Entre las casas de alta costura de la época podemos identificar a la Casa Worth, lugar donde Elena Izcue trabajó durante su estancia en París. Al respecto, es importante resaltar que la Casa Worth fue fundada en 1858, en la propia residencia de su fundador (Charles Frederick Worth<sup>40</sup>), y que representó una particularidad dentro de la historia de la moda moderna, ya que fue la primera Casa de Alta Costura, a nivel histórico, en presentar creaciones inéditas con antelación a los futuros clientes. Este dato es relevante para entender su efecto en el contexto, puesto que durante el siglo anterior la costumbre era que el cliente definiera lo que quería vestir. Al respecto, Lipovetsky dirá que la moda moderna ha ingresado a la empresa de la creación, del genio o modisto creador, pero también al espectáculo y al plano publicitario. Es así que la Casa Worth adquiere el rol de un “creador”, quien tiene la misión de elaborar y presentar modelos inéditos, así como ideas novedosas, singulares e incomparables. Algunos de los cambios que trae la Casa Worth incluyen las diferentes formas de los tejidos, los adornos y la transformación de las imágenes. El “modisto”, tras siglos de subordinación en tiempos pasados, pasa a convertirse en un “artista moderno”, que busca la constante innovación y la creación de prototipos originales, por lo que se encontrará en alta sintonía con el plano creativo y artístico de la época (Lipovetsky 2002:78).

Es por dichas razones que algunos modistos de la época admiraban a los artistas modernos, y llegaron a trabajar de la mano con ellos. Ejemplos de esto son las colaboraciones realizadas entre Paul Poiret (1879-1944) y Francis Picabia (1879-1953), Maurice Vlainck (1876-1958), André Derian (1880-1944) y

---

<sup>40</sup> Charles Frederick Worth fue un diseñador de modas nacido en el Reino Unido. Es considerado el padre del negocio moderno de la moda y de la alta costura, por ser pionero en la firmar sus diseños, al igual que hacían artistas de otros campos como la pintura o la literatura.

Raoul Dufy (1877-1953); Gabrielle Chanel (1883-1971) y Pierre Reverdy (1889-1960), Max Jacob (1876-1944) y Juan Gris (1887-1927) (Lipovetsky 2002:90). Otro caso es el de la pintora Sonia Delaunay y su inspiración en el Simultaneísmo, movimiento que tuvo origen en el Orfismo del poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918). Un ejemplo adicional a destacar sería el del ilustrador peruano Reynaldo Luza (1893-1978), quien colaboró con la diseñadora italiana Elsa Schiaparelli (1890-1973) en el año 1937, presentándole los colores de la sierra peruana e influyendo así en el hecho de que Schiaparelli decidiera lanzar al mundo el color “chola pink” (que se trata, finalmente, del rosa o fucsia típico de los textiles andinos). Como se comentó líneas arriba, esta nueva visión del “modisto creador” estaría altamente influenciada por las corrientes del arte moderno y sus ideas sobre la transformación democrática, tras la Primera Guerra Mundial.

A inicios del siglo XX, la visión de la silueta femenina presentaba un completo cambio en relación a tiempos anteriores, pasando de formas más escultóricas y estáticas, a formas bidimensionales y efímeras. Dicho cambio provino no solo de la nueva visión artística, sino también del fuerte cambio social que se vivió a inicios del siglo, como resultado de los nuevos avances y tendencias del momento. Algunos ejemplos de esto fueron la nueva movilidad física que traían los automóviles, la velocidad de las máquinas y el ascenso cultural de las mujeres. Al respecto, es importante mencionar que el fin de la Primera Guerra mundial (en 1918) trajo consigo una crisis de género para las mujeres de la época, puesto que estas habían participado por primera vez en un contexto de guerra, realizando labores que antes solo eran atribuidas a los hombres. Así, la mujer de entreguerras se convirtió en una mujer que trabajaba y que además empezaba a practicar deportes, y dichas actividades resultaron en una mayor necesidad de prendas de vestir femeninas que fueran más funcionales. A inicios del siglo XX, el pintor y diseñador de modas Leon Bakst (1866-1924) ya consideraba que el vestido de la mujer del futuro se acercaría más a la vestimenta del hombre, sin presentar diferencias, pasando de la imagen femenina a la imagen *garçonne* (Ver Fig. i). Por su parte, hacia 1908 Paul Poiret presentaba un vestido de silueta helénica que no precisaba del corsé. De igual manera, encontramos que otras revoluciones en la imagen femenina fueron el corte del

cabello, el uso del sombrero y el uso del maquillaje (este último llegaría a “democratizarse”, gracias a los avances tecnológicos)<sup>41</sup>.

Los vestidos diseñados por Bakst, presentaban estructuras simples, generando una silueta liberada. Por ejemplo, los abrigos del diseñador presentaban un corte recto, y se inspiraban en el estilo masculino. Estos nuevos estilos de prendas femeninas generaron una gran uniformidad; sin embargo, la diferencia se podía identificar en la calidad de la tela utilizada. Así, la tela empezará a ganar una gran importancia a la hora de buscar calidad, ya que una tela o tejido de “buena calidad” ayudará a lograr una caída perfecta, generando la famosa silueta “tubular” que caracterizó a la mujer moderna. Para la elaboración de las prendas se usaron lanas suaves y seda, y una de las grandes innovaciones que se dio fue el hecho de acortar el largo de las faldas, con el fin de poder lucir las piernas. Así mismo, se concedió una mayor importancia al uso de accesorios tales como chalinas, pañuelos, cinturones, sombreros y joyería, entre otros. En cuanto a las formas, encontramos que la silueta se volvió vertical y esbelta, y que la línea recta se impuso en los diseños de los vestidos, coincidiendo con la estética del Cubismo y el Racionalismo Arquitectónico<sup>42</sup>.

Para el año 1925, las prendas se inspiraban en los diseños geométricos de estilo Cubista, a manera de ornamento. Durante ese mismo año llegaría *Le Ballet Russe* a París, despertando el interés de la moda por el Orientalismo. Durante este contexto, París fue envuelta en un halo de exotismo, y a finales del siglo XIX países como Japón abrirían sus puertas al mercado internacional, generando así que prendas como el kimono llamarían mucho la atención, dado su diseño simple y su practicidad.

Es importante resaltar que las casas de alta costura más influyentes estuvieron dirigidas por mujeres en este periodo de entreguerras. Por ejemplo la casa de la diseñadora Madeleine Vionnet (1876-1975), conocida por ser la maestra del

---

<sup>41</sup> MARTIN, Richard  
1998 *Cubism and Fashion*. New York: Metropolitan Museum of Art.

<sup>42</sup> MARTIN, Richard  
1998 *Cubism and Fashion*. New York: Metropolitan Museum of Art.

corte al crear patrones de figuras geométricas, logrando una total libertad de movimiento del cuerpo, armonizando el arte cubista y el gusto por el arte clásico. Vionnet firmó sus diseños y creó su propia marca (Ver Fig. j) de la mano de Ernesto Michahelles (Thayaht), futurista italiano (Ver Fig. k). Así también, se tiene el caso de la casa Chanel, que además de la confección de moda se dedicó a desarrollar un perfume propio, y al igual que la Casa Worth, colaboró con el diseño del vestuario para la Ópera y con la decoración de interiores, mostrando una gran versatilidad que fortalece la idea de la unión de las artes.

Richard Martin<sup>43</sup>, escritor del catálogo *Cubism and Art* (1998) presenta en su texto un saco diseñado por Chanel en el año 1927, mencionando lo siguiente: “Durante 1920 y gran parte de 1930, Chanel evitó las formas tridimensionales y favoreció más las bidimensionales en contraparte. El origen de este famoso abrigo de Chanel no es de hecho un modelo masculino confeccionado... Es un cárdigan caído y amorfo en dos dimensiones, suficientemente flexible para cubrir y envolver pero esencialmente una forma plana ” (Martin 1998: 28)<sup>44</sup>. (Ver Fig.1).

Podemos apreciar entonces, en base al tipo de diseños que se venían confeccionando, como uno de los cambios más significativos en esta historia de la moda y del arte moderno vino de la mano del Cubismo. Sobre esta afirmación, Martin argumenta que la influencia del Cubismo ha sido al menos tan poderosa para la moda como lo ha sido para lograr una nueva forma de ver las Bellas Artes (Martin 1998: 16). Así Martin propone que la cultura del Cubismo se cruza con la moda de los años 20 y 30, pasando de la visión tridimensional del arte clásico a una visión bidimensional, como el soporte pictórico de la pintura. Dicha mirada sobre la bidimensionalidad de la pintura se había iniciado con la perspectiva de

---

<sup>43</sup> Richard Martin es un estudioso del vestuario y de la moda. Es autor de más de veinte catálogos de importantes exposiciones, tales como *Infra-Apparel*, *Christian Dior* y *Gianni Versace*. En 1987 escribió *Moda y Surrealismo*, un trabajo que sirvió de base para el catálogo *Cubism and Fashion*, el cual es un volumen complementario.

<sup>44</sup> MET MUSEUM  
2016 “Exploring Art Deco Textile and Fashion Designs”. *Blog, Now at the Met*.  
Consulta: 30 de agosto de 2019.  
<https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2016/art-deco-textile-and-fashion-design>

Clement Greenberg (1909-1994) cuando publicó el artículo “La pintura Moderna” (1960), donde indica que desde finales del siglo XIX los impresionistas habían propuesto eliminar el sombreado, el moldeado y cualquier otro procedimiento que lo acercara a lo escultórico. Y fueron justamente los cubistas quienes reaccionarían frente a esta nueva mirada, llevándola a un tipo de pintura más plana que cualquier otra producida en occidente. Será frente a este tipo de nuevas obras que el observador primero toma conciencia de su planitud y no de su contenido, mientras que en las pinturas realistas o naturalistas del pasado se tiende a observar lo primero lo que se representa en el lienzo, antes de ver el cuadro en sí. Al respecto, Greenberg manifiesta que “*en estas obras modernas lo primero que se ve es el cuadro*” (Greenberg 1960: 114). Así, podemos apreciar cómo los pintores modernos abandonaron la representación del tipo de espacio que ocupan los objetos reconocibles, y lograron darle cabida a una silueta fragmentada de la figura humana alineada al espacio pictórico de la bidimensionalidad, siendo esta una cualidad única de la pintura que no comparte con otras artes.

También es importante considerar que durante los años veinte se llevó a cabo un cambio radical en la silueta de la mujer, donde los volúmenes y curvas del siglo anterior dieron lugar a una nueva apariencia depurada y simplificada con líneas rectas, mostrando así un estilo acorde con el trabajo que se venían desarrollando en las vanguardias artísticas. Lipovetsky explica que dicho cambio en la silueta femenina tiene una concordancia directa con el espacio pictórico cubista de líneas rectas y planos geométricos, las mismas que se pueden apreciar en el universo tubular de Fernand Léger, así como en la depuración estilística de Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963), Henri Matisse (1869-1954), Édouard Manet (1832-1883) y Paul Cézanne (1839-1906). Es de esta manera que se da el proceso de la “democratización de la apariencia”, la misma que antes se limitaba únicamente a las clases altas privilegiadas de la sociedad. Este nuevo estilo y visión apoyarán la difusión entre diferentes clases sociales, así como el gusto por la novedad de otros contextos fuera de Europa.

En su libro *La pintura de Manet* (2005), Michael Foucault presenta una serie de ejemplos a través de la obra pictórica de Édouard Manet, a quién Foucault señala

como pionero en el arte occidental desde el *Quattrocento*, ya que el artista exhibía, desde sus propios cuadros, las propiedades materiales del espacio sobre el cual pintaba. Así mismo, Foucault explica que Manet reinventa (o tal vez inventa) el famoso “cuadro – objeto”, presentando al cuadro como materialidad o “cosa coloreada”, cuya iluminación se debe a una luz exterior y delante, en torno del cual gira el espectador (Foucault: 2005, 15).

En cuadros como el *Argenteuil* (1874) y *En el invernadero* (1778-1779) de Manet, Foucault presenta la idea de que la representación de los ejes verticales y horizontales que conforman la bidimensionalidad de la pintura se representan de manera significativa a través del vestuario u objeto textil de los personajes. En la primera obra, *Argenteuil* (Ver Fig. m), el vestido y la camisa de los personajes principales está claramente definida por líneas horizontales y verticales respectivamente, ocupando ambas la mayor parte del espacio de la pintura, logrando gracias a este juego que los personajes se “acerquen” al espectador, sin que el pintor haya tenido que utilizar “la perspectiva renacentista”. En la obra *En el invernadero* (Ver Fig. n), el vestido de la mujer (personaje principal del cuadro) ha sido pintado con una serie de pliegues, a modo de líneas horizontales que se acentúan aún más añadiendo un accesorio que, en este caso, se trata de un paraguas colocado en posición horizontal. Así mismo, se puede observar cómo tanto la parte superior del vestido como la mano del personaje han sido colocados de manera vertical, enfatizándose de esta forma la materialidad de la obra, y presentando a su vez a la vestimenta (u objeto textil) como un instrumento adecuado para apoyar su teoría.

Elegimos destacar estos análisis de Greenberg y Foucault porque ambos estudios brindan una mirada bastante amplia en cuanto al uso de la vestimenta o del objeto textil, a manera de una propuesta innovadora que inspiró al arte moderno del siglo XX.

Retomando la tesis de Martin, es importante mencionar que durante la invención del *Cubismo* por los pintores Pablo Picasso y Georges Braque entre 1907 y 1909, las antiguas convenciones artísticas (como la representación realista) quedaron obsoletas. Así, Martin indica que el Cubismo, en su definición más simple, propuso la reducción visual de un sujeto a sus formas y planos más básicos, a

través de la estilización geométrica. La pérdida resultante del naturalismo permitió una representación "pura" que expresa la esencia del sujeto, proyectando una visión más objetiva y real de la misma, en lugar de una simple representación. Por ello, muchos diseñadores franceses decidieron tomar prestadas las formas abstractas del Cubismo, con el objetivo de transmitir sus nuevas ideas artísticas en el arte textil y la moda. Para Martin, la moda podría incluso servir como un tipo de prueba viviente de la viabilidad del *Cubismo*, puesto que la estética del Cubismo aplicada a la moda debía permitir el movimiento y el entorno funcional de un ser humano de tres dimensiones, incluso mientras expresaba la forma bidimensional del Cubismo en el traje. Al respecto, Martin afirma lo siguiente: “...es esencial reconocer que el *Cubismo* en la moda no solo destronó la magnitud y la representación paradigmática de la silueta de la Belle Époque, sino que ofreció a la moda, como en el arte, una nueva manera sustantiva de ver, razonada en la dinámica del tiempo y el espacio, alineada con la volatilidad de la vida moderna” (Martin: 2008, 16).

Sobre el cuadro de Fernand Léger *Femme en rouge et vert* (Ver Fig. o), Martin realiza una descripción de la obra presentando un contraste con la moda. Al respecto, el autor expresa que: “...Grandes cilindros de color rojo y azul, casi como pernos de ropa que atraviesan el espacio, crean la equivalencia de un cuerpo humano. A medida que el curso dinámico de la geometría se despliega para reproducir el cuerpo, así también, la geometría de la materia textil se describe en el cuerpo humano en la moda” (Martin: 2008, 36).

En el caso de Elena Izcue y el desarrollo de su obra en París, podemos apreciar que la asimilación del Cubismo por parte de la artista se dio en dos contextos. El primero, referido al estilo artístico aprendido en la escuela de Léger, y aplicado posteriormente en el arte textil. El segundo, a través de la relación entre el estilo de vida de la artista en París durante la etapa de asimilación del Cubismo en la moda de los años 20 y 30. Con respecto al primer contexto mencionado, Majluf y Wuffarden señalan que a diferencia de lo que se estaba realizando en el Perú (como sería el caso de Sabogal y sus representaciones más realistas del indigenismo), Izcue sería la única pintora peruana que habría llevado sus imágenes a un estilo bidimensional definido, el mismo que se mostraba acorde

con las vanguardias artísticas occidentales. De esta manera, la artista habría logrado formular la idea de un lenguaje distinto, sin conformarse con la figuración tradicional que seguía la pauta costumbrista de la pintura regional italiana y española de los pintores peruanos de la época (Majluf y Wuffarden: 1999, 102).

Entre los estudios que realiza Izcue en París, encontramos su paso por la *Académie de la Grande Chaumière*, fundada en 1902. Dicha escuela se caracterizaba por rehusarse a impartir docencia dentro de las reglas pictóricas de la *École Des Beaux-Arts*, así como ser pionera en el seguimiento del arte independiente. De hecho, actualmente podemos encontrar en la página web de la escuela los mismos valores que acompañaron su fundación en el año de 1902. *La Académie de la Grande Chaumière* fue la única institución que, a principios de siglo XX, abrió sus puertas al camino del arte independiente, permitiendo que todas las formas o técnicas fueran expresadas, liberando así a sus visitantes (y a los artistas) de las tendencias académicas artísticamente restrictivas. Se trató, en cierto modo, de un lugar de resistencia y creación pura”<sup>45</sup>.

Entre la lista de artistas “célebres” de La *Académie de la Grande Chaumière*, podemos encontrar nombres como el de Fernand Léger, Tamara de Lempicka, Ozzip Zadkine y Eugène Grasset, todos ellos claros representantes del estilo del *Art Déco* y del Cubismo de los años 20 y 30. Majluf y Wuffarden afirman que Elena Izcue concurrió a esta escuela por al menos dos años, participando en el taller dirigido por Fernand Léger entre 1933 y 1934.

Durante el mes de setiembre del presente año, el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) desarrolló la exposición *Fernand Léger y la vida moderna*, una coproducción entre el IVAM y la Tate Liverpool, la misma que reunió más de cincuenta pinturas y dibujos del artista, además de películas, carteles publicitarios, libros y telas. Para Darren Pih, Comisario de la exposición mencionada, la forma de trabajar de Léger, Juan Gris y todos los grandes maestros modernos era “distinta”, presentándolas como “más eclécticas”. Léger,

---

<sup>45</sup>ACADÉMIE DE LA GRANDE CHAUMIÈRE  
s/f “Un capítulo en la historia de la pintura”. *Académie de la Grande Chaumière*. Consulta: 30 de septiembre de 2019.  
<https://www.academiegrandechaumiere.com/>



por ejemplo, realizó dirección de películas, diseñó telas, escribió libros, y además se dedicó a la docencia, siendo a su vez escritor. Adicionalmente, Pih explica que Léger asimiló la revolución plástica del cubismo, haciendo una reelaboración de la misma en términos personales, y generando así otra vía a partir de la geometrización radical.

De igual manera, José Miguel G. Cortés, director del IVAM, refuerza la idea anterior indicando que Léger es un artista característico de la vida moderna de esos tiempos, un artista interdisciplinar que trabaja con el cine y la pintura, que además escribe y hace diseños, entre otras actividades. Cortés señala también que Léger es un artista preocupado por el tema social y político, y que logra crear un lenguaje universal que ha marcado toda una época<sup>46</sup>. (Ver Fig. p)

Es así que, desde este estudio, podemos caer en cuenta de todo aquello que Elena Izcue pudo haber experimentado en La *Académie de la Grande Chaumière*, siendo Izcue una artista que siempre se mantuvo en constante búsqueda de un arte independiente, estudiando y trabajando desde la mirada ecléctica e interdisciplinaria que Léger impartía en su taller. No es difícil, entonces, entender la capacidad de libertad y experimentación que disfrutó Izcue a la hora de desarrollar su obra, lo cual se manifiesta no solo a través de las formas, sino también a través de los soportes, así como la posibilidad de que su arte sirva a otras disciplinas, tal como fue el caso del arte textil y la moda.

En cuanto al tipo de dibujo que encontramos en las composiciones de Izcue desarrolladas durante su estancia en París, observamos que en su obra prevaleció el valor plástico de los objetos y figuras frente al contenido narrativo, ya que los objetos se asocian fuera de todo espacio físico reconocible. Bajo esta misma racionalidad plástica encontramos los estudios de arte del Perú antiguo realizados previamente por la artista, ya que estos mantienen también un estilo bidimensional. Al respecto, los principales ejemplos que encontramos de la obra de Izcue son diseños para estampados de telas (Ver Fig. 16), acuarelas (Ver Fig.

---

<sup>46</sup> IVAM - INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN  
s/f "Fernand Léger y la vida moderna". *Exposiciones*. Consultado: 21 de agosto de 2019.  
<https://www.ivam.es/es/exposiciones/fernand-leger/>

17) y *collages* (Ver Fig. 18) realizados entre 1931 y 1933. En dicho periodo, la artista también desarrolló una serie de *collages* utilizando papeles recortados, a manera de elementos cromáticos que contrastan con texturas marmoleadas, y recortes de periódicos. Se trata de una metodología que también utilizaron los cubistas en su fase sintética (1912-1914).

Fig. 16



IZCUE, *Diseño para estampado de tela*, 1925-1936, 30x21.8 cm, acuarela sobre papel, Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

IZCUE, *Diseño para estampado de tela*, 1925-1936, 33.5x25.2cm, acuarela Sobre papel, Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

Fig. 17



IZCUE, *Sin título*, 1931-1933, 25x31 cm, t mpera sobre papel, Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

IZCUE, *Sin título*, 1931-1933, 25x30.8 cm, collage sobre papel, Museo de Arte De Lima, Lima, Perú

Fig. 18



IZCUE, *Sin título*,  
1931-1933, 25.3x31.1 cm, collage sobre papel,  
Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.



IZCUE, *Sin título*, 1931-1933, 27.2x30cm  
collage sobre papel, Museo de Arte de  
Lima, Lima, Perú.

Por otro lado, las formas utilizadas por Izcue son de tipo geométrico, y las composiciones hacen referencia a paisajes naturales o marinos, sin embargo (y tal como en el caso anterior), cabe la posibilidad de que se trate de un espacio no realista. Es importante resaltar que en los *collages* realizados por Izcue se introdujeron referencias del mundo prehispánico, tales como el maíz, un pez, o los ojos del rostro de una cabeza de la cultura Nazca. Dichos encuentros de figuras y técnicas nos permiten vincular claramente la obra de Izcue con las técnicas y el arte de vanguardia del momento.

En cuanto al segundo punto de asimilación del Cubismo por parte de Izcue, encontramos necesario hacer un análisis del estilo de vida de la artista. Al respecto, ya hemos esbozado previamente durante el presente estudio la idea de que el Cubismo afirma el arte como parte de la vida, y por ello consideramos importante introducir aquí algunos comentarios biográficos de Elena Izcue, destacando cómo su estilo de vida estuvo en total sintonía con la democracia moderna que se estaba viviendo en el París de las primeras décadas de 1900.

Elena y Victoria Izcue fueron hermanas mellizas, nacidas el 19 de abril de 1889 en Lima, provenientes de una relación ilegítima entre José Rafael de Izcue y la dama de compañía de la familia, María Antolina Cobían. Las hermanas Izcue no aceptaron la ilegitimidad de su condición, razón por la que siendo adultas

realizaron los trámites de registro necesarios para ser reconocidas como hijas legítimas de José Rafael de Izcue. A la edad de 19 años, Elena afrontó la responsabilidad de ganarse la vida trabajando como profesora de dibujo en los Centros Escolares y en las Escuelas Elementales de Lima y Callao, permitiendo su ingreso al mundo de la enseñanza pública conocer a Grace Carnahan, pedagoga americana que dirigía, en aquel entonces, las escuelas limeñas. Majluf y Wuffarden señalan que, gracias a esta relación, Izcue tuvo acceso a ideas más innovadoras respecto a la enseñanza del dibujo y de las artes aplicadas. Durante aquella época, el pensamiento del pintor Teófilo Castillo influyó en las escuelas limeñas, ya que el artista desarrolló para dichas escuelas un programa donde el tema más relevante era la motivación a los alumnos, incitando a los maestros a alejarse de lo académico, e invitándolos a impresionarse, a emocionarse, a transmitir el lenguaje del alma a través de la pintura. Al respecto, Castillo pedirá que “se muestre gráficamente las cosas y objetos que a los niños impresionan en sus vidas” (Majluf y Wuffarden 1999: 30).

En 1919 se inauguró la primera Escuela de Arte con carácter institucional en el Perú, siendo Elena Izcue una de las alumnas de la primera promoción de artistas de la Escuela Nacional de Bellas Arte (ENBA). Esta escuela tenía por objetivo dejar atrás la época dominada por los *amateurs* y por el exilio de pintores europeos, razón por la cual se enfocó en iniciar una búsqueda de aspiraciones nacionalistas y de autenticidad. El periodo de gobierno de aquel contexto fue el del ex presidente peruano Augusto B. Legía, gran promotor del desarrollo de un arte peruano. Es durante estos años cuando se edita la obra de Izcue *El arte peruano en la Escuela*, así como el pedido a la artista de realizar una serie de encargos oficiales decorativos en el Perú. Sería justamente Leguía quien les concederá a las hermanas Izcue una beca para estudiar artes en París durante dos años. Así, Elena viajará a Europa junto a su hermana Victoria, la misma con quien comparte toda su trayectoria artística, puesto que sí bien Elena era la creadora de nuevas ideas o innovaciones para el arte del Perú antiguo, fue Victoria aquel complemento técnico y sofisticado que la apoyaría en todo momento a la hora de ejecutar sus ideas.

Elena Izcue fue una mujer artista dentro del contexto del Modernismo del siglo XX, una época donde la figura masculina tenía un peso muy importante. Sin embargo, y más allá de su condición femenina, Elena desarrolló una carrera y trabajó desde muy joven, tanto en su país de origen como en el extranjero. Así mismo, la artista se embarcó desde muy temprano en la aventura de vivir en París, una de las ciudades más cosmopolitas del mundo, considerada cuna del arte moderno. Cabe señalar que sí bien París tenía en aquel entonces una imagen de *avant garde*, también tenía aspectos muy conservadores, como la idea de que una mujer que no estaba casada era algo “mal visto”. Sin embargo, Elena tenía a su complemento ideal, su hermana Victoria, con quien vivió y viajó a lo largo de su vida, siendo desconocido el hecho de que alguna de las dos se haya llegado a casar alguna vez, o tener hijos.

En este periodo de la historia del arte y la moda, serán las mujeres independientes quienes fundarán las principales casas de moda en París, como fue el caso de la renombrada Gabrielle Chanel, y el de Sonia Delaunay y su taller simultáneo. Elena Izcue no será ajena a este rol de empresaria, ya que en el año 1928 la artista contará con su propio taller en París, ubicado en la calle Passy. Dicho taller fue visitado por Anne Morgan y la escultora Malvina Hoffman en 1935, las mismas que coordinarán posteriormente la exhibición de Izcue en New York. En aquel entonces, no solo las mujeres estaban viviendo un importante momento de disrupción social, ya que también el arte y sus manifestaciones estaban experimentando una etapa de cambios, pues como vimos previamente, artistas como Léger lograron ingresar al Cubismo no solo a través de la pintura, sino también a través del arte textil, el cine y otro tipo de expresiones.

Se trató de un momento donde los movimientos de vanguardias tuvieron la misión de tender un puente entre el arte y la vida, y “la modernidad” debía afectarlo todo, más allá de la pintura. Así, llegó a desterrarse el prejuicio que antiguamente dividía las artes. Para los hombres y mujeres que en aquel entonces eran artistas, alumnos, maestros y empresarios, el arte y la vida se conjugaban en un solo. Y como bien lo dijo previamente Martin en su tesis sobre Cubismo y moda, ambos campos debían ir juntos, siendo el Cubismo un movimiento que había dejado de ser solo estilístico para convertirse justamente

en una forma de vida, en un reflejo de todo lo vivo de la sociedad moderna.  
Fueron dichas vanguardias las que se interesaron por unir el arte y vida.



### **3. CAPÍTULO III**

#### **EXHIBICIÓN DE ARTE PERUANO MODERNO POR ELENA Y VICTORIA IZCUE Y TEXTILES Y CERÁMICAS PRE-INCA (NUEVA YORK – 1935): LA DIFUSIÓN INTERNACIONAL DE LA ESTÉTICA PERUANA DE ELENA IZCUE.**

##### **3.1. La experimentación modernista en la obra textil de Elena Izcue: Incorporación del arte del Perú antiguo al imaginario del arte moderno.**

El presente subcapítulo busca entender y dar a conocer cómo fue el desarrollo de la experimentación modernista que Elena Izcue vivió durante su estancia en París, la misma que se refleja en su obra pictórica, gráfica y textil. Con respecto a los dibujos, veremos que la artista muestra importantes cambios motivados por una profunda influencia de la simplificación de las formas del Cubismo; que le permite la aplicación del arte precolombino de forma “natural”, aprovechando las formas geométricas características del arte del Perú antiguo. En cuanto al diseño y artes gráficas, encontramos que la incursión de Izcue en esta nueva disciplina será clave para su concepción del “cartel publicitario” como una forma de arte creativo, la misma que permite desarrollar la capacidad de síntesis del artista, con el fin de lograr una comunicación efectiva con un público más amplio. De esta manera, la idea del arte como “mensaje” se verá fuertemente reforzada en la obra textil de Izcue, la misma que lograría convertirse en un medio de comunicación moderno para una sociedad que busca acercarse al arte a través de su estilo de vida.

Elena Izcue y su hermana Victoria llegaron a París en 1927, buscando aprender sobre las nuevas prácticas del arte, pero también buscando identificar aquellas prácticas que pudieran servir al proyecto personal de Elena, el cual consistía en darle un contexto moderno al diseño del Perú antiguo. Una de sus primeras influencias de Elena fue el Cubismo, el cual pudo conocer a través de las enseñanzas de Fernad Léger. Para Majluf y Wuffarden, Elena Izcue retomará el aprendizaje del dibujo en clave moderna, con dibujos que presentan una estilizada anatomía y extremidades muy alargadas, sin seguir las proporciones clásicas. Asimismo, el dibujo del rostro humano que elabora Izcue se presenta de manera sintetizada, a manera de líneas casi geométricas, alejándose de un rostro realista.

Así, encontramos que los primeros estudios de Izcue en París fueron una serie de dibujos del cuerpo humano, los cuales revelaban una visión y estilo diferentes a los que la artista había realizado durante sus años de estudio en la ENBA. Entre 1933 y 1934, Elena Izcue acudió al taller dirigido por Fernand Léger, en la *Académie de la Grande Chaumière*. Léger era uno de los maestros del arte moderno que venía construyendo su obra a través de la experimentación cubista, y además era de los primeros pintores contemporáneos que había apostado por crear un sistema pedagógico alternativo (Majluf y Wuffarden 1999: 107). Durante su periodo en París, Elena Izcue realizará una serie de dibujos en los que reformulará su estudio del desnudo y de la composición. Dichos ejercicios presentan un fuerte trabajo de estilización o simplificación de los detalles realistas, hasta llegar a ser casi lineales. Así mismo, los dibujos de Izcue denotan un esfuerzo por organizar la composición de manera arbitraria en cuanto a los objetos y figuras, mostrando una asociación puramente plástica y fuera de todo espacio físico, sin mantener una narrativa.

Es importante resaltar que, en estos dibujos, Izcue incorpora elementos del mundo clásico, los mismos que a su vez modificará con diseños del Perú antiguo. Así, por ejemplo, podemos observar en el dibujo (Ver Fig. 19) cómo se introduce el tema prehispánico en la ornamentación de una pared, pero también encontramos en el rostro de la imagen femenina la presencia de rasgos fisonómicos peruanos, tales como la nariz aguileña, un cuerpo más robusto y el uso del cabello trenzado. Esto último ya era una característica en sus representaciones de grabados de mujeres andinas. Por otro lado, es interesante cuestionar si la pieza de tela que lleva la imagen femenina bajo el brazo, en el dibujo de Izcue, se trata de una alusión o referencia a la historia del textil precolombino.



Fig. 19



IZCUE, *Estudio de desnudo femenino*, 1929-1933, 65x50 cm, carbón sobre papel, Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

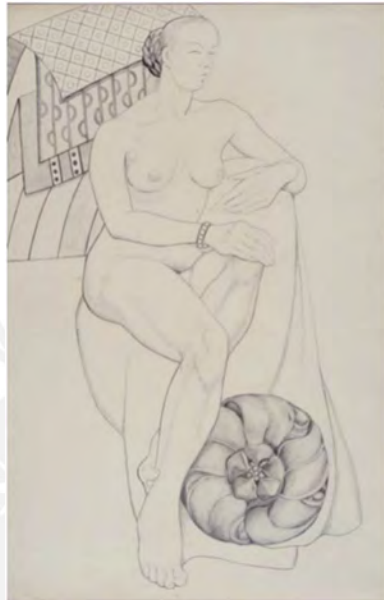
IZCUE, *La marchande de poteries*, 1928, 16.9x13.9 cm, linóleo sobre papel, Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

En el segundo dibujo a analizar (Ver Fig. 20) encontramos una alusión más directa al diseño textil por parte de la artista, ya que la obra presenta a una mujer dibujada de modo simplificado, sentada sobre lo que podría ser nuevamente una variedad de textiles. Además, en el fondo del dibujo se presentan un conjunto de telas con diseños geométricos, como si se tratase de un catálogo o muestrario que se estaría desarrollando.

Con respecto al diseño de carteles publicitarios, Elena Izcue realizó estudios sobre diseño gráfico en el taller de Léger durante los años 1933 y 1934, incursionando así en áreas no tradicionales de la plástica de la época. Según Majluf y Wuffarden, es gracias a estos estudios que Izcue pudo desarrollar diferentes carteles publicitarios para la casa de modas Worth, donde al igual que en el mundo del arte textil, los artistas buscaban participar con sus obras generando un trabajo multidisciplinario con un alto valor estético. Estos carteles están claramente influenciados por el *Art Déco*, ya que transmiten la visión de la vida de la época, logrando abarcar más allá de las tradicionales Bellas Artes. De esta manera, el afiche publicitario nos muestra un tipo de arte “comercial” que es también reflejo

de una realidad social que cambia muy rápidamente, ya que es testigo de la velocidad de los avances tecnológicos y sociales del momento, los mismos que parecían no tener fin.

Fig. 20



IZCUE, *Composición con desnudo*,  
1931-1933, 50.2x37.5 cm, carbón sobre papel,  
Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

El cartel publicitario tiene sus inicios en el año 1870, en París. Su inventor fue Jules Chéret, el cual trabajó la técnica con profunda dedicación. Chéret estudió Litografía y Arte en la Escuela Nacional de diseño de París, y realizó una producción fue muy variada, siendo el primero en dedicarse al cartel publicitario de forma sistemática. Creador de carteles para cabarets y teatros, las piezas de Chéret fueron exhibidas en el *Folies Bergère*, el Teatro de la Ópera y el *Moulin Rouge*. Más adelante, el artista realizaría también trabajos para promocionar perfumes, licores, cosméticos y productos farmacéuticos, entre otros. En 1891, apareció en Francia el primer cartel elaborado por Toulouse Lautrec, el *Moulin Rouge*. Cabe mencionar que dicha pieza fue considerada una obra de arte desde esa época. Algunos años después, en 1894, apareció el primer cartel de estilo *Art Nouveau*, de la mano de Alphonse Mucha. Así, este estilo se convertiría en el principal movimiento decorativo hasta la primera guerra mundial. Será ya en el

año 1923 que Cassandre (Adolphe Jean-Marie Mouron) realizará el primer cartel estilo *Art Déco*. Al respecto, los temas principales del *Art Déco* giraban en torno a la máquina y la velocidad. El cartel *Au Bûcheron* (1923) y el cartel del periódico *L'Intransigeant* (1925), ambos creados por Cassandre, supusieron toda una revolución estética en el cartel publicitario, introduciendo en la comunicación dirigida a las masas la estética y los lenguajes plásticos de las vanguardias artísticas del momento, tales como el Futurismo, el Cubismo y el Surrealismo. Para 1927 el cartel publicitario se encontraba en pleno apogeo en las casas de alta moda francesa, que como comentamos en los primeros capítulos, fueron de gran importancia económica para el contexto de entre guerras.

Con respeto a los carteles elaborados por Elena Izcue en París, en este estudio presentamos una selección de piezas de la artista que nos aportan de manera valiosa a la hora de realizar un análisis de su obra, ya que ayudan a entender su visión y su identificación del potencial de comunicación masiva que podía llegar a tener una imagen, sin dejar de lado su valor estético ni las influencias artísticas recibidas, según el contexto vivido en aquel entonces. La primera de las piezas seleccionadas de Izcue es un cartel denominado *Afiche del perfume Sans Adieu* (Ver Fig. 21) elaborado entre los años 1933 y 1934, bajo la técnica de ténpera sobre papel. A diferencia de otros trabajos de carácter más realista, esta pieza aparece como la más interesante a analizar dentro de este estudio, ya que presenta botellas de perfumes cuyas formas han sido simplificadas al máximo, mostrando prácticamente solo su contorno, utilizando colores sólidos que ayudan a resaltar su carácter bidimensional, y por lo tanto, su modernidad artística. Por otro lado, esta pieza nos recuerda a los *Collages* desarrollados por Izcue en el taller de Léger, ya que los trabajos coinciden al utilizar una composición donde prevalece la plástica. A la hora de analizar los colores del *Afiche del perfume Sans Adieu* encontramos que estos son, justamente, el mensaje principal de la obra, cobrando una dimensión más potente que el texto que indica el nombre del perfume. Así mismo, destaca el uso de los colores verde y el amarillo, los que nos recuerdan a la naturaleza y al pino, o tal vez a la frescura del limón.

Actualmente, en el portal web de la Casa Worth podemos comprobar que, efectivamente, el perfume del afiche de Izcue cuenta con notas olfativas

provenientes de los aromas cítricos que desprenden algunas de las frutas antes mencionadas. De esta manera, podemos observar cómo Izcue ha ido más allá de la mera copia de la botella del perfume *Sans Adieu*, asemejándose este trabajo en mayor medida a una exploración misma de las formas y el color, casi como si se tratase de un paso previo a la abstracción.

Fig. 21



IZCUE, *Afiche del perfume "Sans Adieu". Boceto*, 1933-1934, 26.2x17.6 cm, t mpera sobre papel, Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

IZCUE, *Afiche del perfume "Sans Adieu". Bocero*, 1933-1934, 26.2x15cm, t mpera sobre papel, Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

El segundo cartel que nos gustaría destacar dentro de la obra de Izcue se titula *Citronnade* (1933) (Ver Fig. 22) una pieza donde podemos observar claramente la imagen plana de una jarra que nos remite a una bebida. En esta obra se evidencia nuevamente el uso de los colores de fondo, naranja y amarillo, como una alusión a los sabores cítricos de la bebida presentada (cuyos sabores son naranja y limón). Así, el espectador no necesita leer el nombre del producto para deducir que se trata de una bebida cítrica, posiblemente de sabor muy fresco.

Fig. 22



IZCUE, *Boceto para afiche "Citronnade"*,  
1933, 51x35 cm, acuarela sobre papel,  
Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

Otra pieza a destacar, dentro de la producción de Izcue, es el cartel que la artista elaboró para el Banco Popular del Perú, titulado con el mismo nombre: *Banco Popular del Perú* (1940-1950) (Ver Fig. 23). Este cartel, si bien escapa al periodo de estadía de la artista en París, es relevante para este estudio en cuanto a su semejanza con los dibujos del cuerpo humano realizados por Fernand Léger, durante 1930. Así, podemos apreciar que el dibujo de la mano presenta un trazo duro y casi arquitectónico, donde resalta mucho su dimensión plana. De igual manera, son nuevamente los colores los que ofrecen un mensaje claro y directo al espectador. El color rojo del nombre denota un acento relativo al tema "social", y el fondo amarillo podría hacer alusión al dinero o "el dorado del dinero", lo cual cobra sentido al tratarse de una pieza diseñada para un banco.

Fig. 23



IZCUE, *Boceto para anuncio del Banco Popular del Perú*,  
1940-1950, 23.8x15.2 cm, t mpera sobre papel,  
Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

Finalmente, queremos resaltar el cartel *Cusco-Perú* (Fig. 24) realizado por Izcue en el año 1934, aún en la ciudad de París antes de su partida a Nueva York. Esta obra podría entenderse como una imagen premonitora de lo que representará la iconografía textil de la artista a nivel internacional, ya que presenta una asociación directa entre los textos “Cusco” y “Perú”, además de la imagen un aríbalo, como si se tratasen de ideas similares o sinónimos. Dicho tipo de asociación entre textos e imagen es muy importante dentro de los imaginarios colectivos sociales y comerciales hoy en día, teniendo como un claro ejemplo al negocio del turismo peruano. Así, encontramos que el reconocimiento internacional de la icónica ciudad del Cusco ayuda al posicionamiento del país completo, dándole al Cusco un lugar privilegiado por excelencia. No es gratuito, entonces, que el mercado internacional del turismo signifique al Perú bajo la idea del “País de los Incas del Cusco”.

Bajo esta misma lógica, cabe preguntarse si acaso Elena Izcue buscó utilizar una estrategia similar a la antes mencionada, aprovechando el naciente interés por el arte del Perú antiguo justamente como un medio para promover una comunicación

más amplia, a través del arte textil y del diseño de moda francés de las vanguardias.

Fig. 24



IZCUE, *Boceto para afiche "IV centenario de la fundación de Cusco"*, 1934, 28.3x19.5 cm, t mpera sobre papel, Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

Entrando al estudio de la obra textil de Elena Izcue en la ciudad de París, sabemos que inició su aprendizaje al respecto como alumna de la diseñadora francesa Jeanne de Berly, bajo el rol de "obrero" al servicio de la diseñadora. En 1928, Izcue empezó a diseñar pañuelos por cuenta propia, los mismos que presentaban motivos prehispánicos y que empezó a comercializar dentro de un círculo de amistades peruanas residentes en París. Así, encontramos casos de relacionamiento entre la artista y algunas figuras clave en el desarrollo de su carrera, como la condesa Angustias de San Carlos, una aristócrata española de origen peruano que le sirvió de contacto para conocer a Jean Charles Worth, el diseñador principal de la Casa Worth con quien posteriormente Izcue colaborar .

El momento histórico y el contexto cultural de la Europa de aquel entonces aparecen como favorables para el desarrollo de la temática del trabajo de Izcue, ya que la ciudad había abierto sus puertas a una importante exposición de piezas precolombinas realizada por el *Palais du Louvre*, en 1928. La exposición, titulada

*L'Exposition des arts anciens de l'Amérique*, fue llevada a cabo durante los meses de mayo y junio, y fue considerada la primera manifestación oficial sobre el tema precolombino, así como un hito en la valoración del arte del Perú antiguo en Europa. La muestra fue organizada por el Museo de Artes Decorativas, en el Pabellón de *Marsan*, e incluyó más de 1200 piezas de toda América Latina procedentes de colecciones públicas y privadas. De las piezas exhibidas, resalta la cerámica proveniente del Perú, así como el admirable “Manto Paracas”. Dicho manto había sido prestado por Rafael Larco Herrera, y llevado personalmente por Elena Izcue a la ciudad de París (Majluf y Wuffarden 1999: 119)

En 1929, un año después de la exhibición, Elena Izcue fue contratada por la Casa de modas *Maison Worth*, logrando así llevar al mercado internacional sus creaciones textiles. Izcue colaborará con esta casa de modas durante sus años de estadía en París. En un manuscrito del archivo personal de la artista (Majluf y Wuffarden, 1999: 116) se describe su encuentro con Jean Charles Worth, a quien conoció gracias a doña Angustias, y a quien regalaría más adelante dos de sus pañuelos, los mismos que la duquesa había llevado puestos en un encuentro previo con Worth. En dicho encuentro, Worth mostró mucho interés en conocer dónde había adquirido la duquesa “una cosa tan bella”, en referencia a los pañuelos. Al día siguiente, doña Angustias pactó una cita para que Izcue visitara a Worth, llevando su portafolio de trabajos. Estando en la sala de espera, Izcue recuerda haber observado un retrato del padre de Worth, el cual probablemente había sido realizado por el pintor peruano Baca Flor. Eso causó mucha alegría a la artista, ya que la aparente conexión le hizo sentir que estaba en el lugar correcto, en el momento correcto. La reunión entre Izcue y Worth resultó muy exitosa, ya que este último no solo se limitó a observar el trabajo de Elena, sino que además convocó a todos los jefes y directores del taller, con el fin de pudieran observar y discutir sobre el trabajo de la artista. Es esta atmósfera de arte y “negocios” donde Worth e Izcue acordarán trabajar juntos, empezando así la colaboración de la artista para con la firma. La Casa Worth fue fundada en 1858, por el inglés Charles Frederick Worth (1826-1944), *couturier* de la Emperatriz Eugenia y de la corte del Segundo Imperio. Durante el siglo XX, la dirección artística de la casa estuvo a cargo del famoso diseñador Paul Poiret (1879-1944), quien le dio a la firma un fuerte impulso creativo que impactó en la calidad artística de sus diseños. Además,



Poiret introdujo la pionera línea de perfumes *Parfums Worth*. Cuando Elena Izcue empezó su relación comercial con la firma, la dirección se encontraba a cargo de los nietos del fundador. Jean Charles Worth era el responsable de la dirección de arte, y su hermano Jacques dirigía la administración. Para el año 1928, la firma no gozaba del liderazgo del mercado de la moda, pero mantenía un gran prestigio ante el público, dada su importante y larga trayectoria<sup>47</sup>.

El desarrollo del proceso creativo emprendido por Elena Izcue pasa por diferentes momentos a lo largo del tiempo. Podemos encontrar una etapa inicial en el Perú, con obras ícono como *Arte peruano en la escuela*, donde ya se empieza a esbozar la reinterpretación de Izcue sobre los motivos precolombinos, así como la incorporación de estos en ejemplos textiles. La segunda etapa se da en París, donde el proceso creativo de la artista se ve fuertemente influenciado por el grabado primitivista y el Cubismo. Es así que para la posterior obra textil de Izcue, el grabado fue una herramienta muy importante a nivel técnico, ya que la aplicación de tinta al textil requería de un proceso derivado: la impresión manual en tela, a través de la xilografía. El Cubismo, por su parte, mostraba una fuerte aceptación en el París de 1920 y 1930, presentando patrones geométricos y nuevas composiciones donde prevalecía un balance plástico. Esta influencia trajo como objetivo la idea de lucir el arte incorporado en las piezas textiles. Es importante resaltar que el arte del Perú antiguo, a nivel estilo, pareciera calzar perfectamente con la cultura y estética cubista que se vivía en aquel momento, ya que el tipo de dibujo cumple con las reglas de simplificación y modernidad que caracterizaba a esta corriente. Además, podría reflejar el gusto por “lo no occidental”, tal como la pintura de Picasso y otros ponen de manifiesto.

Para entender cómo es que Elena Izcue pudo haber vinculado las influencias de sus diferentes etapas y aprendizajes a la hora de llevar sus creaciones al soporte textil, hemos realizado un análisis de algunas de sus piezas, las cuales presentaremos a continuación:

---

<sup>47</sup> RILEY, Robert

1962 *The house of Worth* [Catálogo de la exhibición]. Consultado el 21 de agosto del 2019.  
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/902>

Fig. 25



IZCUE, *Tela*,  
1928-1935, 46.5x25 cm, tela de seda  
natural estampada a mano, Museo de  
Arte de Lima, Lima, Perú.



IZCUE, *Tela*, 1928-1935, 40x27 cm,  
tela de lana de oveja estampada a mano,  
Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

Fig. 26



IZCUE, *Tela*,  
1928-1936, 46x25 cm, tela de seda natural  
estampada a mano, Museo de Arte de  
Lima, Lima, Perú.



IZCUE, *Tela*, 1928-1936, 40x26 cm,  
tela de seda natural estampada a mano,  
Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

Estas cuatro composiciones se inspiran en el mundo vegetal y animal del Perú antiguo, y presentan temas pertenecientes a ciertas culturas que se desarrollaron en la costa peruana, tales como Paracas, Nazca o Chancay. Al igual que los dibujos que realizó Izcue en el taller de Léger, estas composiciones presentan elementos clásicos del Perú antiguo que no están en un contexto práctico o realista, difiriendo así de la forma en la que podríamos encontrar dichos elementos en una cerámica u ornamento tradicional. La línea geométrica de las composiciones resalta la planitud del diseño de las telas, y no hay presencia de elementos tridimensionales en ningún caso. En cuanto a la forma, los diseños presentan elementos estilizados del mundo natural andino, tales como maíz, aves, serpientes entrelazadas que forman una composición similar a una voluta, y formas sintéticas geométricas como la figura de un triángulo escalonado (ícono

precolombino presente en la cerámica Nazca). Dichas formas son reinterpretadas por Izcue a modo de patrones decorativos que forman una trama geométrica a lo largo de la tela, manteniendo un ritmo y orden, logrando así una composición equilibrada y armoniosa. Los patrones decorativos de las telas de Izcue no buscan dar a conocer un contexto narrativo, y parecieran haber sido motivadas por una voluntad puramente estética. Con respecto al color, los patrones decorativos son monocromos y resaltan frente al color de la tela, que funciona como un tono base. Los colores de estos textiles van desde el crudo, pasando por un rosa suave, para llegar finalmente a un impactante turquesa. Según Majluf y Wuffarden (Majluf y Wuffaren 199:128), Izcue utilizaba sedas industrializadas para sus trabajos, por lo que las telas presentadas ya contarían con un determinado color seleccionado por la artista, según las necesidades de su propuesta. Así, la técnica de Izcue no contempla la aplicación del color sobre la tela, pero sí la aplicación de los patrones decorativos, para lo cual utilizaba una serie de fórmulas desarrolladas químicamente junto a su hermana Victoria, según se indica en el catálogo de Exposición de Nueva York de 1935<sup>48</sup>.

Fig. 27



IZCUE, *Pañuelo*,  
1929-1938, 48x49 cm, seda estampada a mano,  
Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.



IZCUE, *Pañuelo*, 1929-1938,  
47x48 cm, seda estampada a mano,  
Museo de Arte de Lima, Lima,  
Perú.

<sup>48</sup> Para mayores detalles, revisar el subcapítulo 3.3.

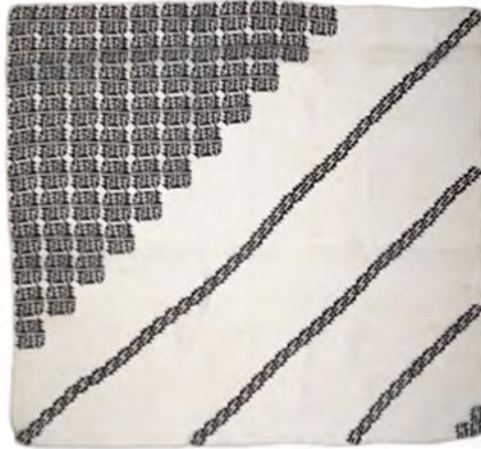
Fig. 28



IZCUE, *Pañuelo*,  
1929-1938, 49x49 cm, seda estampada a mano,  
Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

IZCUE, *Pañuelo*, 1929-1938,  
48x48 cm, seda estampada a mano,  
Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

Fig. 29



IZCUE, *Pañuelo*,  
1929-1938, 115x108 cm, seda estampada a mano,  
Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

IZCUE, *Pañuelo*, 1929- 1938  
47x48 cm, seda estampada a mano,  
Museo de Arte de Lima, Lima,  
Perú.

Al igual que en las obras textiles previas, en estos pañuelos (Ver Fig. 27 y 28) Elena Izcue no realiza una copia “realista” de los motivos precolombinos, sino que abandona por completo la narrativa funcional, presentando patrones decorativos más abstractos, sin dejar de mantener las alusiones a los motivos geométricos del arte del Perú antiguo. Trabaja, principalmente, motivos como cruces, escalones, triángulos y cuadrados, y nuevamente aprovecha la planitud del soporte para poder resaltar las cualidades geométricas de la composición.

A manera de innovación, varias de estas composiciones incluyen textos (Ver Fig. 29), ya sean iniciales del fabricante o el nombre del cliente. Dichos textos son integrados como parte de la composición del diseño de manera creativa y armoniosa por parte de la artista, recordándonos a los famosos Caligramas de Apollinaire. Así, tras el análisis de diferentes composiciones podemos observar cómo Izcue está creando de manera libre “nuevas formas” que pueden aplicarse a diversos soportes, tales como el *collage*, la acuarela sobre el papel, y el soporte textil.

Podemos concluir, entonces, que Elena Izcue empieza a generar un lenguaje propio a través de los motivos decorativos de inspiración precolombina, algo que aparece como una diferencia clara con respecto a las propuestas del resto de artistas de vanguardia en París, generando una personalidad propia que se refleja en su forma de trabajo. Así mismo, la colección de pañuelos de Izcue estaría logrando algo muy similar a lo que buscan los carteles publicitarios: una creatividad y capacidad de síntesis en pro de la comunicación eficiente con un público más amplio, ya que el lenguaje plástico creado por Izcue puede ser compartido con un público masivo gracias a su soporte textil. Cabe mencionar que en aquel contexto las vanguardias artísticas trabajaban en constante intercambio con las casas de alta moda, convirtiéndose estas en un vehículo publicitario perfecto para dar a conocer al público el original estilo y estética artística de Elena Izcue.

### **3.2. La mirada estética del Perú antiguo: El Manto Paracas de Jean Levillier (Manto Brooklyn) y la relación con el arte textil de Elena Izcue.**

A inicios del siglo XX, las excavaciones de Uhle en la costa sur del Perú dieron a conocer algunas piezas arqueológicas encontradas en la zona, pero fue recién en el año 1911 cuando se realizaron los primeros hallazgos de los mantos paracas. Los huaqueros fueron los primeros en comercializarlos, razón por la cual negaban conocer dichos mantos. En 1925, como resultado de sus persistentes investigaciones, Julio C. Tello y Samuel Lothrop<sup>49</sup> encontraron mantos en los cementerios de la península de Paracas, habiendo sido guiados por los huaqueros de la zona. Ese mismo año, el Museo Víctor Larco Herrera sería el primero en exhibir los mantos hallados, adquiriendo en total un aproximado de 115 telas Paracas (Majluf y Wuffarden 1999: 60). Es importante recordar que Elena Izcue trabajó para el Museo Víctor Larco Herrera hasta el año 1928, teniendo frecuente contacto con este exclusivo material que inspirará sus posteriores creaciones artísticas.

La historia del Manto Paracas la encontramos en el catálogo de la exposición Lima – París Elena Izcue Annés 30<sup>50</sup>. Dicho catálogo explica que la pieza de arte Paracas era considerada el ejemplo más representativo del arte de la cultura precolombina peruana, dada su cualidad de ser una pieza única a nivel fabricación, así como en la complejidad de su bordado en tres dimensiones. El Manto Paracas fue descubierto a inicios de los años 20's en el cementerio Cabeza Larga de Paracas, por un huaquero llamado José Quintana. La tumba donde el manto fue hallado contenía los restos de un hombre rodeado por cinco cuerpos de niños, aparentemente sacrificados. Así mismo, la tumba contenía diversas piezas textiles y ofrendas de todo tipo, tal como era usual en este tipo de descubrimientos. Posteriormente el Manto Paracas fue comprado por el coleccionista peruano Domingo Cánepa, por dicha razón, el primer nombre que se le atribuyó a esta

---

<sup>49</sup> Samuel Kirkland Lothrop (1892–1965) fue un arqueólogo y antropólogo norteamericano que se especializó en estudios sobre Centroamérica y Sudamérica. Su obra de 1926, *Pottery of Costa Rica and Nicaragua* (basada en su disertación doctoral en antropología de la Universidad de Harvard), es considerada un estudio pionero en su campo.

<sup>50</sup> MAJLUF, Natalia y WUFFARDEN, Luis Eduardo.

2008 *Elena Izcue: Lima-París Années 30*. París: Editorial Flammarion.

pieza fue “Manteau Cánepa”. La colección de Cánepa fue trasladada a Lima en el año 1924, lo cual permitió que Julio C. Tello (director del nuevo Museo de Arqueología Peruana en aquel entonces) pudiera estudiarlo de cerca, mientras realizaba una serie de investigaciones sobre objetos de mercados clandestinos. Posteriormente, Cánepa vendería el manto a otro importante coleccionista, el peruano Rafael Larco Herrera.

En el año 1928, la ciudad de París empezó a mostrar un gran interés por el arte del Perú antiguo, gracias a la primera exposición oficial dedicada a las artes de América Precolombina. La exhibición, realizada en el *Musée de l'Homme*, contó con más de mil piezas provenientes de diversos países de América, entre las que se encontraba el Manto Paracas. Sería Elena Izcue, a pedido de Larco Herrera, la encargada de llevar el manto desde Perú a París. Ese mismo año, el manto se trasladó a Londres para ser estudiado por el especialista francés Raoul D'Harcourt<sup>51</sup> y por Jean Levillier. Este último escribió un libro sobre los textiles Paracas del Perú, el cual fue publicado en París durante 1928. Elena Izcue colaboró con dicha publicación, realizando dos ilustraciones que forman parte de la obra. El libro de Jean Levillier generó grandes discusiones arqueológicas, volviéndose una de las obras más comentadas y debatidas sobre el arte del Perú antiguo. Uno de los aspectos más comentados del libro tenía que ver con el hecho de que el Manto Paracas presentara personajes en tercera dimensión bordados en el contorno externo de la pieza (Majluf y Wuffarden, 1999: 119). En 1938, el Manto Paracas fue adquirido por el Museo Brooklyn de Nueva York, pasando a ser conocido como “Manto Brooklyn”.

Para Krrzysztof Makowski, el Manto Brooklyn es considerado como la pieza textil en estilo Nasca Temprano de mayor complejidad iconográfica entre las publicadas o expuestas en colecciones accesibles al público. Asimismo, indica que el manto está constituido por un paño de 124 x 49 cm de algodón blanco, tejido con una técnica similar a la de muselina y además su diseño figurativo cuenta con 32 paneles que se logran envolviendo los hilos verticales de la

---

<sup>51</sup> Raul D'Harcourt es autor del libro *Textiles of Ancient Peru and Their Techniques* (1934) New York, U.S.A. Este libro cuenta con cientos de fotografías en blanco y negro, y dibujos. Este libro, de incalculable valor para cualquier persona con un fuerte interés en la antigua industria textil peruana; muestra cómo se hicieron los tejidos. Se incluye secciones sobre materiales, colorantes, telares, tanto de tejidos y telas no tejidas, adornos y ornamentos.



urdiembre en dirección izquierda-derecha con hilos de lana de seis colores (rojo, rosado, azul, verde, amarillo y marrón violáceo), es así que se crea un diseño idéntico en ambas caras de la tela y logra el artista un bordado bidimensional, que se complementa con el borde del manto, el cual fue tejido aparte a modo de un gran marco rectangular, donde encontramos sesenta personajes-temas representados que fueron tejidos de manera tridimensional. Estos personajes representan seres en vestidos ceremoniales, plantas antropomorfizadas y seres sobrenaturales antropomorfos y zoomorfos (Ver Fig. 30).

Así también, el Museo Brooklyn indica que esta pieza fue usada probablemente como objeto ceremonial y que su iconografía ha sido interpretada como el microcosmos de la vida en la Costa Sur del Perú de hace dos mil años, teniendo un foco particular en la agricultura, debido a que muchas de las imágenes del manto ilustran la flora y fauna nativa. De igual manera, se encuentran figuras disfrazadas que podrían representar humanos imitando a dioses y actuando como intermediarios entre el mundo real y el sobrenatural. Otras de las figuras que el manto presenta son las “cabezas trofeo” que se muestran como semillas germinando, sugiriendo la práctica del sacrificio ritual y los ciclos interconectados del nacimiento y la muerte<sup>52</sup>.

Fig. 30



*The Paracas Textile*, 100-300 d.C [Textil]. 62.5x149cm, algodón y fibra de camélido, Museo Brooklyn, Nueva York, Estados Unidos.

---

<sup>52</sup> BROOKLYN MUSEUM  
s/f “Mantle (The Paracas Textile)”. *Open Collection, Brooklyn Museum*. Consulta: 28 de agosto del 2019.  
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/48296>

Fig. 31



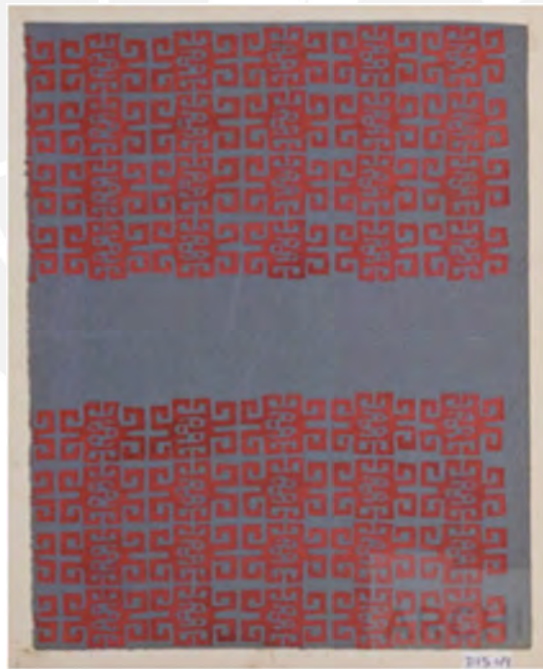
Acuarelas de Elena Izcue publicada en *Paracas: A contribution to the study of Pre-Incaic textiles in ancient Peru*, 1928. París: Libería Hispano-Americana.

Con respecto a las acuarelas que realizó Elena Izcue (Ver Fig. 31) para la publicación de Jean Levillier, se tratan de composiciones que ilustran de manera verista los bordados tridimensionales del manto, pero, además, dichos dibujos nos ayudan a entender por qué Izcue escoge algunos personajes del manto con relación a otros. Al respecto, consideramos que su elección podría basarse en el potencial decorativo de la figura elegida, especialmente cuando tomamos en cuenta los antecedentes que presenta Izcue en su libro *El Arte peruano en la escuela*, donde refleja un gran espíritu por la enseñanza de los motivos del arte del Perú antiguo para las artes aplicadas. Es así que Elena Izcue, al considerar ilustrar con tanto detalle y dedicación los personajes del manto, podría estar presentando la misma idea de buscar comunicar al lector la visión decorativa de la pieza precolombina, que bien podría inspirar la innovación del arte que se estaba desarrollando durante las vanguardias.

Por otro lado, en los futuros proyectos textiles de la artista presentados en la exposición *Exhibition of Modern Peruvian Arte by Elena and Victoria Izcue and the pre-inca textile and ceramics* (1935) (Ver Fig. 32 y 33), Izcue volverá a tomar como inspiración al Manto Paracas, pero en esta oportunidad no lo reflejará de una manera realista, sino que recurrirá a una interpretación más acorde a la cultura del Cubismo y la moda, que era lo que venía estudiando y viviendo en el París de aquella época. Esta última afirmación tiene como base el hecho que, en estas nuevas creaciones, la artista ha decidido seleccionar el patrón central del manto, que es el único que no presenta la cualidad tridimensional de los bordados

externos comentados previamente. Se trataría, entonces, del único motivo bidimensional tomada del manto (la imagen representada es similar a un rostro humano, o una deidad del Perú antiguo) que, además, se repite a modo de una cuadrícula a lo largo de las piezas, afirmando aún más su naturaleza moderna. Así, podemos ver cómo Elena Izcue decide reinterpretar y crear una nueva composición, la cual sintetiza y recompone el dibujo, resaltando especialmente los motivos geométricos tipo “volutas” que se ubican alrededor del rostro simplificado. De esta manera, la artista presenta el lado estético del motivo precolombino y lo adecúa al contexto moderno, creando una pieza de arte textil vanguardista con capacidad de posicionarse de manera innovadora en el mercado de la alta costura, que además comunica la imagen del arte peruano a un público internacional.

Fig. 32



IZCUE, *Diseño*,  
1929-1938, 25.6x32.5 cm, técnica mixta sobre papel,  
Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

Fig. 33



IZCUE, *Diseño*,  
1929-1938, 25.5x40.5 cm, seda estampada a mano,  
Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

Hemos hallado cuatro artículos del periódico New York Times (Ver Fig. q, Fig. r, Fig. s y Fig. t), publicados entre 1924 y 1935, que comunican la exhibición de arte del Perú antiguo junto a obras textiles contemporáneas de Izcue. El objetivo de revisar la información de dichos artículos es poder contrastar las obras modernas de Izcue con relación al Manto Paracas. Así, encontramos que el manto (con más de dos mil años de antigüedad) aparece como una evidencia de la idea que el arte prehispánico pudo haber servido de inspiración al arte de vanguardia, a la hora de crear nuevas historias en formatos novedosos para la época. Cabe mencionar que el Manto Paracas fue muy destacado en la comunicación de la exhibición de Izcue, y esto podría deberse a una estrategia publicitaria para llamar la atención por el gran interés que despertó la arqueología peruana en Estados Unidos. Bajo ese enfoque, se habría buscado atraer a un público conocedor o

interesado en el arte ancestral peruano, que a su vez podría conectar de manera más empática con la obra contemporánea de Izcue.

Además de los artículos del New York Times, la publicación de Raoul D'Harcourt (*Textiles of Ancient Peru and their techniques*) (1924), y el texto de Levillier (*Paracas: a contribution to the study of Pre-Incaic textiles in ancient Peru*) (1928), para el presente estudio se han recolectado una serie de títulos de obras escritas por diversos autores dedicados a temas sobre el arte del Perú antiguo, tratándose principalmente de investigadores y arqueólogos de inicios del siglo XX. Estas ediciones, en su mayoría, fueron realizadas en el extranjero, evidenciándose así el interés internacional que suscitó el arte peruano en aquel tiempo. Son un total de treinta y cuatro publicaciones, y pueden apreciarse en los anexos del presente estudio (Ver Fig. z).

### **3.3. La obra textil de Elena Izcue en Nueva York: La estética peruana moderna, un nuevo valor en el mercado internacional.**

Durante su estancia en París, Elena Izcue conoció a la filántropa Anne Morgan (hija del banquero norteamericano John Pierpont Morgan), quien estaba interesada en realizar una exposición de la obra de Izcue en Nueva York, con el objetivo de mostrar su diseño textil al mercado norteamericano e introducirlo a la cultura artística a del país.<sup>53</sup> Es así que, en 1935, Elena y su hermana Victoria viajaron a Nueva York para participar de la preparación de la exposición. La exhibición se tituló *Exhibition of modern peruvian art by Elena and Victoria Izcue and pre inca textiles and ceramics*, y fue inaugurada el 5 de diciembre de 1935, en las galerías del edificio Fuller de la calle 57 de Nueva York. La muestra permaneció por dos semanas y fue visitada por 1,600 personas, entre las cuales se encontraban alumnos de arqueología y de diseño que aprovecharon la visita para copiar y estudiar las obras exhibidas<sup>54</sup>. Al respecto, Philip A. Means señala

---

<sup>53</sup> THE NEW YORK TIMES

1935 "Many in Society See Peruvian Arte Exhibit". The New York Times. New York, Estados Unidos.

<sup>54</sup> La construcción del Fuller Building se realizó dentro del contexto del *boom* de la construcción de rascacielos que experimentó la ciudad de Nueva York, en la segunda mitad de la década de 1920.

(<http://historiadelosrascacielosdenuevayork.blogspot.com/2013/07/el-edificio-fuller-el-rey-de-la-calle-57.html>)

que la herencia prehispánica se estaba convirtiendo en parte integral de la civilización moderna del Perú.

### 3.3.1 El contraste entre la obra moderna (pañuelos) de Elena Izcue y el arte del Perú antiguo (El manto Paracas).

Según una serie de noticias de la época publicadas por el New York Times (Ver Fig. r), la exposición de la obra de Izcue en New York habría contado con 40 obras de arte, entre piezas de diseño textil y encuadernación. Sin embargo, los trabajos más resaltantes fueron los diseños de una línea de pañuelos que evidenciaban la influencia de los movimientos artísticos de las vanguardias de los años de entre guerras. En estas obras textiles, Izcue se libera de sus fuentes figurativas del arte precolombino y las reinterpreta, logrando composiciones originales que revelan su capacidad de creación y su dominio de los elementos del diseño, logrando ingresar a la sociedad moderna y al mercado internacional del arte. Por otro lado, entre los objetos precolombinos más relevantes que acompañaban la obra de Izcue se considera como pieza principal al “Manto Paracas”.

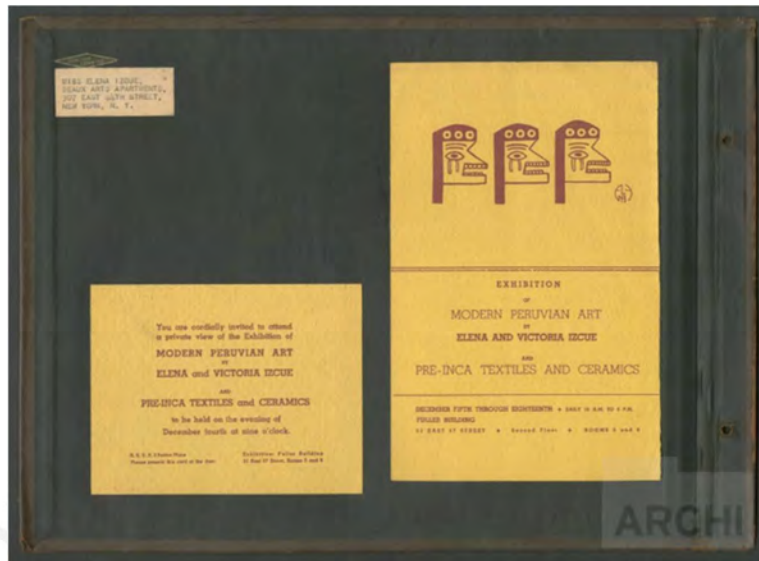
El hecho que el manto se haya exhibido junto a los trabajos de Izcue nos lleva a considerar que, posiblemente, se buscó que los espectadores pudieran realizar un ejercicio de contraste entre las piezas, lo cual podría tener como objetivo dos resultados. El primero consistiría en observar las similitudes entre ambos objetos, y el segundo sería evidenciar justamente las diferencias entre las piezas. En cuanto a las similitudes, las fotos de la exposición y noticias del New York Times nos llevan a pensar que se buscó evidenciar la fuerte influencia del arte del Perú antiguo en las creaciones de Izcue, así como la variedad de experimentaciones de diseño y la creación de formas nuevas que desarrolló a lo largo de su carrera. Con respecto a las diferencias, encontramos que no existe una copia verista del objeto prehispánico en la obra de Izcue, sino más bien un cambio de las formas, pudiéndose palpar así la esencia del arte de las vanguardias (como la simplificación del Cubismo, el uso del *collage* o la composición en función a la plástica de las formas). Podemos concluir, entonces, que la exposición tuvo como fin principal

presentar la obra moderna de las hermanas Izcue sobre el Arte Peruano, complementándola con objetos textiles y cerámicas pre inca. Dicha complementación pudo haber tenido como objetivo generar una tensión, ya sea por similitud o por diferencia, entre las piezas de arte contemporáneo de Elena y Victoria, y el arte ancestral peruano.

Es interesante tomar en cuenta la forma del soporte que presentaban las piezas de la exposición, pues al tratarse de pañuelos y telas, o el propio “Manto Paracas” (superficies planas y bidimensionales que funcionan muy bien para los propósitos del arte moderno), se estaría resaltando la plasticidad de la obra y se estaría dejando de lado la ilusión del arte clásico tridimensional. Así, consideramos que la selección de Izcue a la hora de plasmar este nuevo lenguaje creativo en un soporte bidimensional se debería a la idea de que la planitud le ofrecía el textil el medio ideal para comunicar este nuevo tipo de arte. De esta manera, los diseños textiles de Izcue se convierten en merecidos representantes del arte moderno peruano de influencia, el mismo que estaba siendo exhibido en las principales capitales de arte del mundo.

### 3.3.2 Sobre el nombre de la exposición: *Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and Pre-Inca textiles and ceramics.*

Fig. 34



Invitación a la exposición *Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and Pre-Inca textiles and ceramics* (1935).

Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

Consideramos relevante analizar el nombre de la exposición de las hermanas Izcue en New York, ya que este podría brindarnos información importante sobre el mensaje principal que buscaba transmitir la artista, así como las características principales que la exposición intentó reflejar (Ver Fig. 34). Cabe mencionar que la selección de un nombre ayuda a reflejar la razón de ser del tema a tratar. Lo primero que notamos es que el nombre de la exposición fue escrito en inglés, y la razón más simple y evidente de este hecho es que la muestra se llevó a cabo en Estados Unidos, un país anglosajón. Sin embargo, este factor no sería necesariamente determinante, ya que existía la posibilidad de usar otro idioma, tal como lo muestra el afiche de la exposición escrito en francés. Sobre esto último, consideramos que el uso del idioma francés podría atribuirse a la búsqueda de lograr una mayor atención, a la hora de vincular la muestra con los orígenes e influencia del *Art Déco* francés. En cuanto a la elección del idioma inglés para dar nombre a la exposición, consideramos que tuvo como motivo la realización de una estrategia publicitaria, ya que este



idioma permitía que el mensaje pudiera llegar a un público extranjero más amplio que solo Estados Unidos. Así mismo, el nombre de la exposición empieza con el adjetivo “*Modern*” (“Moderno” en castellano), lo cual refleja claramente que no se trata del Arte Peruano ancestral o el Arte de los Incas, por el contrario, se trata de un mensaje disruptivo donde la palabra “*Modern*” se asocia al arte peruano, como un arte que deja de ser relacionado con el pasado y lo ancestral, e invita a ingresar al plano del arte de las vanguardias, donde es posible conjugar con las estéticas antiguas y crear nuevos conceptos que reflejen el estilo de vida actual.

Asimismo, el título de la exposición resalta al creador o las creadoras (en este caso, las hermanas Izcue), quienes se empoderan con esta nueva estética y manifiestan su originalidad añadiendo sus propios nombres a la hora de ponerle un título a la muestra. Visto de otra manera, se podría estar dando paso a la creación de una marca (¿Marca Izcue?), lo cual podría haber motivado la creación de un logo por parte de la artista. Dicho logo se analizará más adelante, como parte de la presente investigación.

Con respecto a la segunda parte del título, la palabra “*and*” (“y”) refiere a la adición de algo, por lo que consideramos que aquello que sigue al término “*and*” es un acompañamiento de la idea central, pero no la idea central en sí misma. Luego del “*and*” se enfatiza la frase “*pre-inca textiles y ceramics*” (“textiles y cerámicas preincas” en castellano), haciendo una clara referencia a un periodo anterior al inca, en un sentido amplio. Lo interesante de este punto es que antes del “*and*” tenemos la frase “*Modern peruvian art by Elena and Victoria Izcue*”, dejando muy claro que el arte antiguo perteneció a lo preinca, y que el arte actual del Perú pertenece a Elena y Victoria Izcue.

Por otro lado, la invitación a la exposición de las hermanas Izcue presenta un diseño decorativo de cabezas humanas, confirmando de esta manera que el arte del Perú antiguo puede ser aplicado de manera armoniosa al *Art Déco* moderno, así como a todo tipo de formatos novedosos, incluyendo

una invitación. El catálogo de la exhibición<sup>55</sup> fue elaborado por el arqueólogo y director del Museo Nacional, Philip Ainsworth Means, y presenta a Elena Izcue como una de las pocas artistas (o tal vez la única) que conoce los motivos y sugerencias que el diseñador moderno puede encontrar en el repertorio decorativo de las culturas precolombinas peruanas<sup>56</sup>.

### 3.3.3. Sobre el logo que creó Elena Izcue para la exposición *Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and Pre-Inca textiles and ceramics*

Como se ha comentado en los párrafos anteriores, incluir el nombre de las artistas en el título de la exposición nos remite a la idea de que las hermanas buscaban manifestar su originalidad con la nueva estética peruana, por lo cual sería necesario además crear un logo o marca registrada que asegure la propiedad intelectual de esta novedosa estética. Por tal motivo, Elena Izcue elaboró un logotipo (Ver Fig. 35) ese mismo año, que nos habla de su importante trayectoria en París, así como de su incursión en la nueva capital del arte contemporáneo: el New York de los años 30. Así mismo, el logo refuerza el compromiso de la artista con el diseño prehispánico y el arte moderno, dada la fusión de elementos pertenecientes a ambos conceptos en un mismo diseño. Con respecto a esto último, es interesante señalar el parecido del logo de Izcue con los collages que elaboró en el taller de Léger, donde justamente la técnica del “collage” permite compartir en la misma composición elementos clásicos del arte, como la paleta del pintor o el patrón de flores que podrían recordar las *Arts&Crafts*; y estilizados diseños prehispánicos, como el rostro que asoma tímidamente un ojo en el fondo, y el diseño de un felino completamente lineal y monocromo. Considerando las figuras mencionadas y el “tipo de arte/estilo” que representan, podríamos interpretar que el arte peruano está empezando a salir al mundo tímidamente,

---

<sup>55</sup> El nombre de la exposición fue: “*Exhibition of modern peruvian art by Elena and Victoria Izcue and pre-inca textiles and ceramics*”. Se inauguró en 5 de diciembre en las galerías del edificio Fuller, de la calle 57.

<sup>56</sup> MEAN, Philip Ainsworth  
s/f *Exhibition of modern peruvian art by Elena and Victoria Izcue and pre-inca textiles and ceramics Nueva York 1935* [Catálogo de la exposición]

a través del diseño moderno de patrones muy similares a los presentados en los textiles de las muestras.

Fig. 35

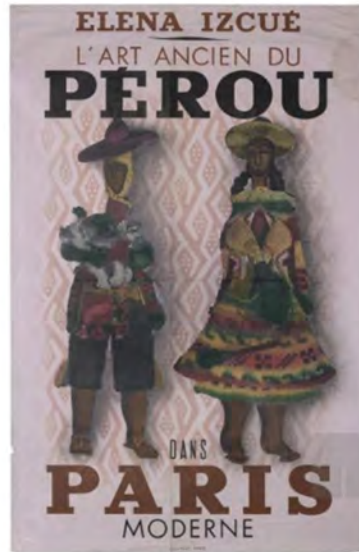


IZCUE, *Izcue Estudio, París-Nueva York*, 1928-1936, 9x11.3 cm, t mpera sobre papel, Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

Con respecto al uso del color, el logo de Izcue destaca una paleta variada que añade colores andinos, tales como el ocre o el “chola pink”, siendo este último un color inspirado en la alta moda francesa, y que podemos hallar aplicado a elementos textiles tales como pañuelos o bufandas. El logo-collage de Izcue presentaría, entonces, la idea de que el artista moderno puede conjugar nuevas formas de arte antiguo, arte contemporáneo y arte textil, logrando que estos puedan convivir de forma armoniosa, a la vez que se crea una estética original en una composición. Finalmente, es importante mencionar la existencia de un primer logotipo lineal, similar a un rostro completamente estilizado, que se encuentra en varios de los trabajos de Izcue realizados a partir del año 1919. Así, pareciera que la artista busca presentar una continuidad en cuanto a su propuesta de una nueva estética del arte peruano moderno, una propuesta que ha evolucionado desde sus inicios en el Perú, hasta su posterior incursión en el mundo del arte internacional.

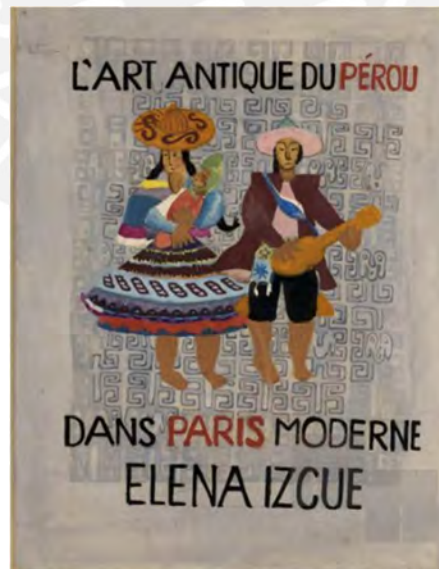
3.3.4. Análisis del afiche de la *Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and Pre-Inca textiles and ceramics*

Fig. 35



IZCUE, *L'art ancien du Pérou dans Paris moderne* [Afiche], 1935, 100x66 cm, impresión sobre papel, Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

Fig. 36



IZCUE, *L'art antique du Pérou dans Paris moderne* [Afiche], 1935, 32.2x24.5 cm, tèmpera sobre papel, Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

La primera diferencia que salta a la vista entre el boceto (Ver Fig. 35) y el diseño final del afiche (Ver Fig. 36), es que este último resalta el nombre de la artista y el nombre del Perú de manera significativa en la parte superior de la pieza, y en la parte inferior se destaca el nombre de París. Las palabras “*Elena Izcue*” y “*Perou*” se ubican una por encima de la otra, lo cual podría connotar que Elena Izcue es la representante del Perú: un Perú de arte ancestral que se ve influenciado por París, el mismo que a su vez representa la modernidad, ya que la palabra “*Moderne*” aparece abajo del nombre de la ciudad luz. Es importante destacar que los textos del afiche podrían ser quienes jueguen el rol más importante en la obra, ya que cumplen la función publicitaria de comunicación, al igual que los textos de los afiches elaborados por Izcue para los perfumes de la Casa Worth.

Otra de las diferencias halladas entre el boceto y el afiche final de la exposición es el orden en el que aparecen los personajes, ya que estos están invertidos en la pieza final versus el boceto original. En cuanto a los elementos, en el boceto original el personaje femenino carga un infante y el personaje masculino carga un instrumento musical, pero en el afiche final podemos ver cómo dichos elementos han sido eliminados, y pareciera que la figura masculina está cargando una especie de cerámica o figura precolombina, y la figura femenina pareciera sostener una bolsa de tejer (ya que se observa un utensilio similar a una bolsa de tejido). Este cambio en los elementos originales podría tener como objetivo alejar los personajes de la idea tradicional que se tiene del poblador peruano, para acercarlos más bien a la idea del peruano actual y sus oficios, ya que los presenta como creadores de ceramios y textiles. Sin embargo, tanto en el boceto como en la pieza final, los personajes llevan vestimentas típicamente andinas, muy similares entre sí.

Con lo que respecta al fondo del afiche, encontramos que este ha sido modificado para su versión final, pues se ha preferido utilizar un diseño vegetal estilizado (un tipo de maíz) en lugar de mantener el diseño del Manto Paracas presente en el boceto. Esto podría deberse a una búsqueda de distanciamiento con el respecto al Manto Paracas (una de las piezas centrales

de la exposición), con el fin de mostrar una mayor diversidad de opciones a la hora de exhibir la nueva estética prehispánica de Izcue.

En cuanto al estilo, encontramos diferencias entre estas piezas y los primeros trabajos de Izcue para el Salón Inca, ya el afiche de la exposición se aleja del *Art Déco* y se acerca más al dibujo primitivista de Gauguin. Sin embargo, los colores utilizados para el afiche son más “terrosos”, y nos remiten a la paleta de los colores andinos. Cabe mencionar que el afiche de la exposición de Izcue participó en un concurso organizado por el *Riverside Museum*, y tuvo como jurado a los directores de arte creadores de los afiches de la Colección de William Morris en Sudamérica y Centro América. El afiche de Izcue fue considerado ganador, y fue expuesto en el Rockefeller Plaza de New York, en noviembre del año 1941 (Majluf y Wuffarden: 1999: 144).

### 3.3.5. Análisis de la vidriera de la *Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and Pre-Inca textiles and ceramics*

Fig. 37



Vista de la exposición *Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and Pre-Inca textiles and ceramics* (1935) [Fotografía], Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

Para describir sobre cómo se presentó la vidriera de la exposición, contamos con una serie de fotografías relativas al evento. De estas imágenes, podemos destacar que los objetos presentados son

principalmente piezas textiles de la artista, y muchos de ellos dan la impresión de haber sido colocados sobre altos soportes con el fin de mostrar la caída de la tela, permitiendo observar toda la composición del diseño y la alta calidad de los mismos (Ver Fig. 37). Los posibles materiales utilizados para estas piezas serían seda, lana y lino. En las vidrieras de la exposición de Izcue se aprecia la influencia recibida por la alta moda, ya que encontramos la cabeza de un maniquí (Ver Fig. 38) representando el uso de un pañuelo en el cuello, lo cual nos recuerda a las imágenes de las revistas de moda de la época. La exhibición también presentó otro tipo de textiles de usos más utilitarios, tales como servilletas y manteles para decorar una mesa sofisticada, manteniendo siempre un diseño alusivo al arte peruano.

Fig. 38



Vista de la exposición *Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and Pre-Inca textiles and ceramics (1935)* [Fotografía], Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

En este punto del estudio de la obra de Izcue, consideramos que el uso que la artista le dio a las vitrinas podría revelar una estética adaptable a múltiples soportes, sin perder su cualidad artística. Visto desde una perspectiva mayor, podríamos plantear que la mejor vitrina de exposición fue la misma artista, ya que Izcue aparece en las fotografías vistiendo en todo momento sus novedosas creaciones. Así, como parte de las prendas

de Elena, encontramos un pañuelo en el cuello y un cinturón que lucen un mismo motivo decorativo, el cual presenta una escalera simplificada que juega con diferentes posiciones y da como resultado un elaborado patrón de diseño. Debido a que las fotografías son en blanco y negro, no podemos asegurar que los diseños tuvieran múltiples colores, pero es muy probable que ese haya sido el caso, puesto que Izcue solía presentar mucho color en sus creaciones.

Es importante resaltar la manera en que Izcue se revela como una creadora, y al igual que Sonia Delaunay, la artista opta por utilizar sus diseños artísticos siendo ella misma el soporte de su arte. Esto le permitirá a Izcue llevar su concepto estético desde el círculo privado de la alta sociedad francesa, hasta el campo público y cosmopolita norteamericano, logrando crear la conexión internacional que buscaba la exposición.

### 3.3.6. Entrevista a Elena Izcue sobre la exhibición y su opinión sobre la apreciación de los motivos del arte del Perú antiguo en Estados Unidos.

Fig. 39



Elena Izcue en su exposición *Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and Pre-Inca textiles and ceramics (1935)* [Fotografía], Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.



Esta entrevista fue realizada por el diario La Crónica<sup>57</sup>, al regreso de Elena y Victoria Izcue a la ciudad de Lima después de doce años de estadía en Francia y Estados Unidos. Inicia presentando a Elena y Victoria Izcue como dos artistas peruanas que tienen como labor difundir los motivos del arte peruano en Europa y Estados Unidos. Así también, nos comenta sobre un detalle interesante de la personalidad de Elena Izcue (Ver Fig. 39), quien se muestra más sociable que su hermana cuando está hablando con el público que se ha congregado en el hotel Maury para recibirlas. Esta observación nos ayuda a validar las habilidades de comunicación y publicidad que viene demostrando Elena Izcue a través su trayectoria en París, como diseñadora para la Casa Worth o de Sacks en Nueva York. Por otro lado, en la entrevista se indica que las hermanas Izcue han participado de la decoración del Pabellón Peruano de la Exposición Mundial de 1939, el cual ha generado un gran interés entre los visitantes (millares de personas) y en las altas autoridades de Estados Unidos. Así mismo, se da a conocer que en la ciudad de Nueva York se viene elaborando un libro de dibujos sobre arte peruano que sería editado por *Carnegie Corporation*, sin embargo, Majluf y Wuffarden señalan que dicho libro no llegaría a salir al mercado. Posteriormente, la entrevista continúa con una pregunta que nos parece relevante porque nos da a conocer el alto grado de interés de este mercado por nuestro arte: *“¿Ha observado Ud. (Srta. Elena Izcue) diferencias notables en la apreciación de nuestros motivos de arte entre los círculos franceses y americanos? Nos responde: Sí, enorme. En Estados Unidos se comprende y se conoce nuestro arte mucho más que en Francia donde, por cierto, hay también mucho interés por las cosas de nuestro glorioso pasado. Los museos que hemos visitado en Estados Unidos donde habían piezas y documentos de la historia peruana son infinitamente mejores que sus similares en Francia”*.

---

<sup>57</sup> LA CRÓNICA

1939 "Una charla con Elena y Victoria Izcue, dos espíritus de calidad artística." *La Crónica*. Lima, 25 de agosto de 1939.

También se comentarán las diferencias que existen entre los museos de París y Estados Unidos, por ejemplo, se menciona que el *Musée de l'Homme* de París es grandioso, pero que la exposición de arte peruano en dicho museo no corresponde con su importancia y categoría como institución. En contraste, se resaltarán el Brooklyn Museum de New York, el Museo del Indio y el de Historia Natural de la gran metrópoli americana, puesto que en dichas entidades existen magníficos exponentes del arte peruano precolombino. De igual manera, en el *Field Museum* de Chicago se pueden encontrar colecciones peruanas de alto valor.

### 3.3.7. El despliegue publicitario de la exhibición.

Es importante resaltar en nuestro estudio el amplio despliegue publicitario que tuvo la exhibición de 1935, el cual hemos rastreado a través de nueve noticias (Ver Fig. q – Fig. y) que se publicaron en el diario *New York Times* solamente en el año de 1935. Además, es importante indicar que algunos de los artículos publicados en el *New York Times* se reprodujeron posteriormente en periódicos locales de más de veintisiete estados, y en crónicas de revistas de arte y moda como *Vogue*, *House and Garden*, *Fabrics*, *Arts News*, *New Yorker*, *Independent Woman*, y el *Boletín de la Unión Panamericana de Washington* (Majluf y Wuffarden, 2009: 143). Inclusive, las noticias aparecieron en la prensa limeña a través del diario *La Crónica*, de propiedad de Larco Herrera, donde se comentó al respecto casi de manera diaria. Finalmente, parte de la muestra (como algunas acuarelas de Elena Izcue) fue presentada en las vidrieras de la línea naviera Grace Line (Majluf y Wuffarden, 2009: 144).

Con respecto a las noticias del *New York Times* de 1935, hemos realizado un análisis para conocer cómo fue recibida la exposición y entender su difusión internacional. Entre los principales hallazgos encontramos que cinco de ellas nos relatan tanto del arte peruano moderno de Elena Izcue como de la llegada del Manto Paracas a Estados Unidos por primera vez. Así también, resaltan que el arte peruano ancestral está presente en varios museos

alrededor del mundo, como por ejemplo el *Brooklyn American Museum of Natural History*, y a través de textos arqueológicos, principalmente de William H. Moore, Rafael Larco Herrera and H.A. Elsberg. Es importante resaltar que en todos los casos, se asocia el nombre de Elena Izcue a la idea de arte peruano moderno, y se indica que es un ejemplo único y sorprendente de cómo el diseño del arte antiguo conversa con los requisitos decorativos modernos. Por otro lado, contamos con una noticia que resalta el trabajo de la diseñadora textil Ruth Reeves, de nacionalidad americana, que al igual que Izcue se inspira en el arte antiguo del pasado mexicano para realizar novedosas creaciones textiles. Luego, contamos con dos noticias que de manera directa comunican la exposición de las hermanas Izcue, sin mayor detalle, pero que consideramos importantes porque apoyan al objetivo de lograr una mayor difusión de la muestra. También contamos con un artículo que nos presenta la exposición de Elena Izcue en la misma agenda de exposiciones de Renoir, Cézanne and The Impressionists, Carl Waltres (Ceramics), Jewett Mather (trabajos de Venecia y escuelas del norte de Italia), Boucher, Titian, Stuart, Copley, Gainsborough, Rommey, Ben Marshall and Rembrandt, así también arte contemporáneo americano (Snow scapes) y Evelyn Bartlett; lo cual nos estaría mostrando la alta relevancia que tiene el arte peruano en este contexto cultural norteamericano. Y finalmente con un artículo que asocia la exhibición de las hermanas Izcue con el redescubrimiento del método ancestral Inca para el teñido de telas en la actualidad. De esta última nota no tenemos fuentes al respecto, pero en el catálogo de la muestra sí se indica que las hermanas Izcue habían desarrollado una composición química para los tintes de telas que mantenían los colores brillantes, eran insolubles al agua y no se desvanecían.

### 3.3.8. Aspectos comerciales.

Con respecto a los aspectos comerciales de la exposición, Majluf y Wuffarden nos indican que fue exitosa para las hermanas Izcue, ya que vendieron por un total de US\$ 3,309.30 a 88 compradores; es decir si consideramos que cada comprador al menos adquirió una pieza, cada pieza estaría valorizada en aproximadamente en 37.6 dólares de la época; lo cual

equivale en el 2019 a 710 dólares por pieza<sup>58</sup>. Adicionalmente, la exhibición logró capturar la atención de empresas como Bendel, quienes se dedicaban a la confección de pañuelos, fulares y otros tipos de confecciones ligeras, de quienes recibieron un pedido de trescientos pañuelos con dieciocho modelos distintos que debían ser entregados en el plazo máximo de seis semanas; sin embargo Elena Izcue resalta el alto costo de la mano de obra, la calidad inferior de las telas y malos acabados que encontró en Estados Unidos para elaborar este pedido (Majluf y Wuffarden. 1999: 147). Recordemos que los textiles de Elena Izcue ante todo valorizaban el trabajo creativo que iba de la mano con la alta calidad de los materiales. Finalmente, Elena Izcue decidirá regresar a París después de la exhibición.



---

<sup>58</sup> El equivalente de 100 USD al 01 de diciembre de 1935 es de 1 890.48 USD al 04 de septiembre de 2019 (haga clic en los enlaces para realizar directamente una conversión de divisas a una fecha pasada). Inflación durante el periodo: 1 790.48 %, índice utilizado: USCPI31011913 (Bureau of Labor Statistics), índice inicial: 139, índice final: 2,627.7 (<https://fxtop.com/es/calculadorainflacion>)

#### 4. CONCLUSIONES

Nuestra investigación tuvo como objetivo inicial demostrar cómo la obra textil de Elena Izcue, inspirada en el arte del Perú antiguo, se convirtió en una herramienta para crear un modelo visual que logró ingresar y consagrarse en el imaginario del arte internacional, durante el primer tercio del siglo XX.

De este análisis rescatamos, en primer lugar, que el libro *El Arte peruano en la Escuela* (1929) de Izcue fue el punto de partida para la difusión internacional que lograron los modelos visuales del arte del Perú antiguo. Sin embargo, dicha difusión, a pesar de contar con un amplio tiraje de 10,000 ejemplares y su traducción completa al inglés y francés, estuvo limitada a un grupo de profesionales muy reducido y especializado, como fueron los académicos y entendidos en el arte prehispánico y americano de los principales museos de Estados Unidos y Europa. Es importante resaltar, que el público en general de la época desconocía sobre el arte peruano. De las apreciaciones de estos académicos rescatamos su amplia mirada respecto al potencial del arte del Perú antiguo, no solo por su valor económico, sino también por el importante conocimiento y novedosa temática que aporta al artista moderno. Por lo tanto, a inicios del siglo XX no se pudo desarrollar una estrategia que gestione la oportunidad de difusión iniciada por Elena Izcue y sus cuadernos de dibujos.

En segundo lugar, es importante resaltar que Elena Izcue, gracias a su excepcional trabajo artístico con el arte del Perú antiguo, pudo mantener el interés de diferentes patrocinadores a lo largo de su carrera, como Rafael Larco Herrera, quien fue el primero en apoyarla con la edición de su libro *el Arte peruano en la escuela*, así como en la difusión del mismo. Posteriormente, Izcue contó con el apoyo de la Condesa de Angustias de San Carlos, aristócrata española de origen peruano, quien refirió a la artista con Jean Charles Worth, diseñador principal de la Casa de Modas Worth francesa. Finalmente, encontramos el caso de la exposición de Izcue en Nueva York (1935), donde contó con el auspicio de Anne Morgan, hija del banquero de inversión americano John Pierpont Morgan. Así, podemos afirmar que el modelo de internacionalización del arte del Perú antiguo a través del trabajo de Izcue se basó en patrocinadores, que reconocieron la alta calidad estética y el potencial valor comercial de su obra, y la refirieron a sus contactos tanto del ámbito académico como empresarial. Elena Izcue, de manera intuitiva, fue

desarrollando un mercado de alto valor estético para sus novedosas creaciones, y será en su estancia en París donde se evidenciará el potencial comercial de su obra.

Gracias a la visión multidisciplinar que promueve el *Art Déco* de París de 1925, la obra textil de Elena Izcue se fue nutriendo de las nuevas ideas sobre arte y diseño provenientes de las vanguardias artísticas, así como de la alta moda Parísina. La incursión de Izcue en las artes gráficas, a través del cartel publicitario, la llevó a reconocer el gran potencial de comunicación masiva que tenía este tipo de expresión, el mismo que a su vez no deja de lado el valor estético de la obra, y que logra convertir el arte textil en un medio de comunicación moderno. De esta manera, Elena Izcue aborda en sus textiles diferentes facetas de la creación artística -arte, publicidad y moda-, convirtiéndose en una creadora de vanguardia, y promoviendo un arte de alto valor estético y de difusión para un nuevo mercado que había identificado su potencial artístico y comercial, como fue el caso de la casa de modas Worth de París (una relación comercial que se mantendría a lo largo de su carrera).

Por otro lado, es importante recordar que los diseños textiles de Elena Izcue se estampaban a mano de manera artesanal, lo cual tenía como ventaja un bajo costo de infraestructura, y la alta demanda de confecciones textiles en el París de entreguerras ofrecía la oportunidad de contar con mano de obra accesible. Sin embargo, pese a contar con dichos beneficios en cuanto a costos de producción, Elena Izcue no llegó a masificar su trabajo. Consideramos que la artista buscó mantener la originalidad de sus creaciones, ya que diseñó un logotipo distintivo que empezó a incluir en su obra textil exhibida en la Exposición de Nueva York de 1935. Esto podría evidenciar su preocupación por mantener la originalidad de sus piezas textiles. Así mismo, al considerar el soporte plano del textil como un lienzo (y por lo tanto, como una expresión artística personal y original), Izcue estaría creando piezas únicas que no podrían ser replicadas.

Así, consideramos que Elena Izcue pudo darse cuenta que el arte del Perú antiguo, a través del arte textil moderno, tenía un importante aliado para ser comunicado y visibilizado a nivel internacional: la alta moda. Y es gracias a estos buenos resultados en París que el arte del Perú antiguo y moderno será considerado para ser expuesto en la ciudad de Nueva York (en 1935), gracias al apoyo de Anne Morgan. La exposición de Nueva York lograría

una amplia difusión en los medios de comunicación norteamericanos, contando con nueve publicaciones (en el año 1935) que hemos podido rastrear en el *New York Times*<sup>59</sup>.

Cómo resultado de la exposición de Nueva York, podemos notar que el arte peruano logró la visibilidad a nivel internacional que Elena Izcue estaba buscando. Sin embargo, una vez finalizada la muestra, los contratos con las casas de modas norteamericana sobrepasarían la capacidad artesanal de producción de la artista.

Por los motivos expuestos, una de las ideas principales que rescata este estudio es que los modelos visuales del arte de Perú antiguo sí lograron cierto reconocimiento a nivel internacional, gracias a la obra textil de Elena Izcue. Sin embargo, este propósito se verá truncado luego de la exposición de Nueva York de 1935, debido a que Elena Izcue, a pesar de su mirada moderna sobre el arte y del impulso de su carrera, no contó con un modelo de sostenibilidad para su obra en el mercado internacional. Esta reflexión no pretende minimizar los logros de la artista en cuanto al manejo de su obra, ya que en el contexto de París de los años 20 y 30 fue un acierto haber optado por un modelo basado en patrocinios y contactos. Este modelo, hasta cierto punto, contribuyó con el aumento del conocimiento del arte peruano a través de la moda, sin embargo, cuando el contexto social y económico dejó de ser París y pasó a ser Estados Unidos, Izcue ya no podía depender solamente del modelo de patrocinio: la artista necesitaba reevaluar la forma de manufactura artesanal que venía realizando, ya que el consumo y la expectativa por el arte del Perú antiguo en Estados Unidos era extraordinario. En ese sentido, consideramos importante cuestionarnos qué hubiera pasado con los modelos visuales del arte del Perú antiguo si Elena Izcue hubiera decidido instalarse en Nueva York y desarrollar una Escuela de Arte Peruano con el patrocinio de Anne Morgan.

Es importante resaltar que hoy en día la colección de la familia Morgan es una de las colecciones de arte privado más grandes y antiguas del mundo, la cual está compuesta principalmente por arte moderno y contemporáneo. Asimismo, la familia Morgan cuenta con un programa de arte llamado *JP Morgan Chase Art Program*, entre cuyas actividades se encuentra la supervisión de más de 30,000 objetos en 450 oficinas corporativas alrededor del mundo, la administración de un programa de préstamos para museos, el

---

<sup>59</sup> Ver Fig. q – Fig. y

desarrollo de exhibiciones itinerantes, el otorgamiento de la programación educativa para diferentes públicos, y el apoyo para las actividades filantrópicas y de patrocinio globales de la firma.

El interés por el arte manifestado y puesto en práctica por la familia Morgan nos lleva a cuestionarnos sobre la posibilidad de que Elena Izcue podría haber logrado crear una Escuela de Arte peruano en Estados Unidos, de la mano de Anne Morgan. De haber contado con una estrategia adecuada, tal vez Izcue hubiera podido desarrollar la escala de manufactura de alta calidad artística y de producción que la demanda norteamericana solicitaba. Y de haber sido así, los modelos visuales del arte del Perú antiguo podrían haber logrado una continuidad y sostenibilidad en el avance de las artes y la industria.

Al respecto de esta reflexión, es importante tomar en cuenta -de cara al futuro- que Elena Izcue fue una precursora del arte textil peruano, tanto a nivel plástico como comercial, por lo que su legado podrá ser potenciado en la medida que los diferentes actores sociales (Estado, universidades, instituciones culturales y empresa) sean capaces de crear nuevas condiciones que permitan generar continuidad y sostenibilidad del conocimiento internacional del arte peruano, con el objetivo final de conectarlo con el mercado del futuro.



## 5. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

### FUENTES PRIMARIAS

BAUDELAIRE, Charles

1863 *El pintor de la vida moderna.*

DELAUNAY, Sonia

1986 *Sonia Delaunay, Art intro Fashion.* Nueva York: Braziller.

GAMARRA, Abelardo

1923 *Manco Capac. Leyenda nacional para las escuelas de Chiclin.* Lima: Lit. T. Scheuch.

GARCÍA Y CARGÍA, Elvira

1933 "Una artista peruana en París". *El Comercio.* Lima, Perú.

GARCÍA CALDERON, Ventura

1927 "Un loable esfuerzo por el arte incaico: Prólogo". *Mundial: revista semanal ilustrada.* Lima, Perú.

GELLY CANTILLO, Abelarlo

LEGUIZAMÓN PONDAL, Gonzalo

1923 *Viracocha: dibujos decorativos americanos.* Buenos Aires: Comisión Nacional de Bellas Artes.

IZCUE, Elena

1926 *El Arte peruano en la escuela.* Vol. I. París: Editorial Excelsior.

IZCUE, Elena

1926 *El Arte peruano en la escuela.* Vol. II. París: Editorial Excelsior.

LARCO HERRERA, Rafael

1937 "Las señoritas Izcue y el arte del antiguo Perú." *La Crónica.* Lima, Perú.

LEVILLIER, Jean

1928 *Paracas: A Contribution to the study of Pre-Incaic textiles in ancient Peru.* París: Librería Hispano-Americana.

MARTINES, Alberto J.

1921 "En el Museo Nacional: un ensayo de decoración estilo incaico". *La Prensa.* Lima, Perú.

MAYER DE ZULEN, Dora.

1927 "Elena Izcue". *El Comercio.* Lima, Perú.

MEANS, Philip Ainsworth

1921 *La enseñanza de tejidos de alfombras y tapices en las escuelas fiscales*. Lima: Tall. Gráf. Encuadernación de la Penitenciaría.

MEANS, Philip Ainsworth

1936 "Elena and Victoria Izcue and their art". Bulletin of the Panamerican Union. Washington DC, Estados Unidos.

MEANS, Philip Ainsworth

1935 *Exhibition of modern peruvian art by Elena and Victoria Izcue and pre-inca textiles and ceramics*. Nueva York: Brooklyn Museum.

MIRO QUESADA DE LA GUERRA, Oscar

1928 "Un noble ideal artístico: Las hermanas Izcue en París." El Comercio. Lima, Perú.

OTERIO, José

1923 "Apuntaciones de arte". Variedades. Lima. Perú.

PARÍS ELÉGANT

1927 "Revue des Elégances". Publications Gaston Drouet. París, Francia.

PHILLIPS, J.

1930 "A Special Exhibition of Peruvian Textiles". The Metropolitan Museum of Art Bulletin. Nueva York, Estados Unidos.

THE NEW YORK TIMES

1935 "Many in Society See Peruvian Arte Exhibit". The New York Times. Nueva York, Estados Unidos.

THE NEW YORK TIMES

1935 "Famous Art work here". The New York Times. Nueva York, Estados Unidos.

THE NEW YORK TIMES

1935 "Peruvian Art used in Modern Designs". The New York Times. Nueva York, Estados Unidos.

THE NEW YORK TIMES

1935 "Perú in New York ". The New York Times. Nueva York, Estados Unidos.

THE NEW YORK TIMES

1935 "Others Shows - In the realm of art: reverberations and soundings". The New York Times. Nueva York, Estados Unidos.

THE NEW YORK TIMES

1935 "Variety features week's art shows". The New York Times. Nueva York, Estados Unidos.

THE NEW YORK TIMES

1935 "New and ancient peruvian fabrics". The New York Times. Nueva York, Estados Unidos.

THE NEW YORK TIMES

1935 "Rare textile to be seen (Paracas textile)". The New York Times. Nueva York, Estados Unidos.

THE NEW YORK TIMES

1935 "To show Inca dye art". The New York Times. Nueva York, Estados Unidos.

## **BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA**

ACHA, Juan

1994 "Introducción". *Las culturas estéticas de América latina (Reflexiones)*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 9-23.

ALVARADO PEÑA, Elizabeth

2018 *Hacia un museo sostenible: oferta y demanda de los museos y centros expositivos de Lima*. Lima: Museo de Arte de Lima.

ANTROBUS, Pauline

1997 *Peruvian art of the "Patria Nueva" 1919-1930*. Tesis de doctorado. Colchester: University of Essex. Department of Art History & Theory.

BELTRAN-RUBIO, Laura

2016 "Exploring Art Déco Textile and Fashion Designs". En *Metropolitan Museum of Art. New York*.  
<https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2016/art-deco-textile-and-fashion-design>

BUNTINX, Gustavo

1993 "Del habitante de las Cordilleras al Indio alfarero. Variaciones sobre un tema de Francisco Laso". En *Márgenes*. Lima, 1993, N° 10/11, pp. 9-92.

CENTRE GEORGE POMPIDOU

1982 *Georges Braque: les papiers collés*. París: Musée National d'Art Moderne.

COSSIO DEL POMAR, Felipe

1930 *Arte y Vida de Paul Gauguin*. Madrid: León Sanchez Cuesta.

CUMMINS, Thomas B. F.

2004 *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los quecos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos/ Universidad Mayor de San Andrés.

- DORMER, Peter  
1993 *Diseñadores del siglo XX: Las figuras clave del diseño y las artes aplicadas*.  
Barcelona : CEAC.
- DUNCAN, Alastair  
1942 *El Art Déco*. Barcelona: Ediciones Destino.
- DORMER, Peter  
1993 *Diseñadores del siglo XX: Las figuras clave del diseño y las artes aplicadas*.  
Barcelona : CEAC.
- DUNCAN, Alastair  
1942 *El Art Déco*. Barcelona: Ediciones Destino.
- GAYTON, Ann  
1978 "Significado cultural de los textiles peruanos: producción, función y estética".  
En *RAVINES, Roger*. Lima: IEP e Instituto de Investigación Tecnológica,  
Industrial y de Normas Técnicas.
- GOMBRICH, Ernst Hans  
1997 [1950] *La historia del arte*. Madrid: Debate.
- GOMBRICH, Ernst Hans  
1999 [1979] *El Sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*.  
Madrid: Editorial Debate S.A.
- GOMBRICH, Ernst Hans  
2003 [1999] *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la  
comunicación visual*. Nueva York: Phaidon Press Inc.
- GOMBRICH, Ernst Hans  
2003 [2002] *La preferencia por lo primitivo*. Nueva York: Phaidon Press Inc.
- GOLDING, John  
1993 *El cubismo: una historia y un análisis : 1907-1914*. Madrid: Alianza Editorial.
- GREENBERG, Clement  
1979 *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GREENBERG, Clement  
2006 [1960] *La pintura moderna*. Madrid: Ediciones Siruela.
- GUÉGAN, Stéphane  
2003 *Gauguin, le sauvage imaginaire*. París: Edition du chène.
- INSTITUTO CULTURAL PERUANO NORTEAMERICANO (ICPNA)  
2011 *LUZA 1893-1978*

- KRAUSS, Rosalind  
1996 *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- LIPOVETSKY, Gilles  
1994 *El imperio de lo efímero*. España: Alagrama
- MAJLUF, Natalia  
WUFFARDEN, Luis Eduardo  
1999 *Elena Izcue: El arte precolombino en la vida moderna*. Lima: Museo de Arte de Lima y Fundación Telefónica.
- MAJLUF, Natalia  
WUFFARDEN, Luis Eduardo  
2008 *Elena Izcue: Lima-París Années 30*. París: Musée du Quai Branly.
- MARTIN, Richard  
1998 *Cubism and Fashion*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- MUSEO DE ARTE DE LIMA  
2014 *Arte moderno : colección Museo de Arte de Lima*.
- MUSEO DE ARTE DE LIMA  
2015 *Guía del Museo de Arte de Lima*.
- MUSEO DE ARTE DE LIMA  
2018 *XXIII Subasta anual de arte 2018*.
- OCHOA DI FRANCO, Carla  
2016 *Un palacio para el presidente: el Salón Ayacucho (1924) identidad y nación en el mecenazgo artístico de Augusto B. Leguía*. Tesis de post grado de Historia del Arte. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Humanidades.
- PATERNOSTO, César  
1989 *Piedra abstracta: La escultura inca una visión contemporánea*. México D.F: FCE.
- PEVSNER, Nikolaus  
2003 [1949] *Pioneros del diseño moderno*
- READ, Herbert Edward  
1965 *La Pintura moderna*.
- RILEY, Robert  
1962 *The house of Worth*. Nueva York: Brooklyn Museum.
- RIQUER, Borja  
2001 *Modernismo y modernistas*. Barcelona: Lunwerg.

RUIZ DURAND, Jesús  
2004 *Introducción a la iconografía andina 1*. Lima: IDESI.

SCHMUTZLER, Robert,  
ALVARES, Emilio  
RAMIREZ CANO, Felipe  
1980 *El modernismo*. Madrid: Alianza Editorial.

SCHOUVALOFF, Alexander  
SERGE, Lifar  
DE PURY, Simon  
1987 *Set and costume designs for ballet and theatre*. London: Sotheby's  
Publications.

SEROTA, Nicholas  
1987 *Fernand Leger: the later years*. Múnich: Prestel-Verlag.

SOTELO, Carina  
2015 *El Manto blanco de Paracas: Un registro e la cosmovisión del hombre de  
paracas*. Tesis para título de Licenciado en Arte. Lima: Universidad Mayor de  
San Marcos.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART  
2012 *The Metropolitan Museum of Art guía*. Nueva York: The Metropolitan  
Museum of Art.

ULMER, Renate.  
2002 *Alfons Mucha, 1860-1939: artista del Art nouveau*. Colonia: Taschen.

VILLEGAS, Fernando  
2017 "La importancia del arte y el diseño del Perú Antiguo en el imaginario de los  
artistas peruanos del siglo XX: las propuestas artísticas de Elena Izcue y José  
Sabogal". En *Investigaciones en arte y diseño Vol. 1*. Lima: Pontificia  
Universidad Católica del Perú.

## **MEDIOS DIGITALES**

ARCHIVO DIGITAL DE ARTE PERUANO  
*Elena Izcue*  
<http://archi.pe/>

BROOKLYN MUSEUM  
*Mantle ("The Paracas Textile")*  
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/48296>

CAPULI MAGAZINE

2008 *Grand Exposition du Pérou au Musée du Quai Branly PARACAS - ELENA IZCUE*.  
París: Capuli Magazine.

<https://vimeo.com/showcase/5211010/video/130511117>

DE IZCUE, Nora

1998 *Elena Izcue. La armonía silenciosa* [Documental]. Lima: Universidad de Lima  
y TV UNAM.

<http://videoteca.cultura.pe/es/video/categoria/documentales/elena-izcue-la-armon%C3%ADa-silenciosa>

FIELD MUSEUM

*Malvina Hoffman*

<https://www.fieldmuseum.org/malvina-hoffman>

FUNDACIÓN JUAN MARCH

*El gusto moderno: El Art Déco en París (1910-1935)*

<https://digital.march.es/fedora/objects/cat:247/datastreams/PDF/content>

ICAA

*Documents of 20th century Latin America and Latino Art*

<https://icaadocs.mfah.org>

JP MORGAN CHASE & Co.

*JP Morgan Art Collection*

<https://www.jpmorganchase.com/corporate/About-JPMC/jpmorgan-art-collection.htm>

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA

*Jornada Sonia Delaunay. Arte, diseño y moda.*

<https://www.museothyssen.org/jornada-sonia-delaunay-arte-diseno-moda>

MUSEO NACIONAL FERNAND-LÉGER

*Del Impresionismo al Cubismo*

<https://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/fleger/node/28>

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

*Exploring Art Deco Textile and Fashion Designs*

<https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2016/art-deco-textile-and-fashion-design>

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

*French Arte Déco*

[https://www.metmuseum.org/toah/hd/frdc/hd\\_frdc.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/frdc/hd_frdc.htm)

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

*Exoticism in the Decorative Arts*

[https://www.metmuseum.org/toah/hd/exot/hd\\_exot.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/exot/hd_exot.htm)

THE NEW YORK TIMES

*Times Machine*

<https://timesmachine.nytimes.com/browser>

VOGUE ARCHIVE

*Bakst: A Famous Artist Analyses the Slim Silhouette*

<https://archive.vogue.com/article/19231201087>

WORTH PARÍS

*The world of Worth*

<http://www.worthParis.com/>





## 6. IMÁGENES COMPARATIVAS Y ANEXOS

Fig. a

convierten en pequeñas curiosidades con las que nos divertimos en formar dibujos sin significado alguno. En diversos lugares afortunados del mundo, como, por ejemplo, el Perú, los hermosos dibujos decorativos que provienen de edades anteriores no se han perdido. Hay aquí almacenes de belleza e interés, materiales para combinaciones sin fin de dibujos a semejanza de aquellos que los tejedores de tapices orientales han dibujado para su arte textil.

Altamente encomiable es el esfuerzo de la artista Elena Izcue de llevar nuevamente el arte decorativo del antiguo Perú al conocimiento de los jóvenes estudiantes de esa república. Los tres volúmenes que ella ha preparado para el uso de las escuelas del Perú revelan las admirables fuentes del arte peruano antiguo. Dicho trabajo no solamente contribuirá a los recursos de los niños peruanos, sino también a aquellos de la ciencia en general. En esta época prosaica, especialmente, el valor económico de esos dibujos es de gran importancia. Muy sinceramente suyo.

*Firmado.*

Walter HOUGH,  
Conservador Jefe, Departamento  
de Antropología.

\* \*

(Traducción)

21. x. 25.

Estimado Señor :

Siento mucho no haberle escrito antes; pero he estado excesivamente ocupado, y deseaba tener tiempo para escribirle debidamente.

Le estoy muy agradecido por haberme permitido ver su hermoso volumen de dibujos tomados de las obras de arte del antiguo Perú, así como los volúmenes suplementarios que demuestran cómo esos motivos de arte pueden ser aplicados a las modernas necesidades. Comprendo que el objeto de Ud. es enseñar a los modernos artesanos cuánto pueden ellos aprender del pasado; enseñarles lo que se ha producido, en lo que se refiere a dibujo decorativo, por los artistas de una pasada civilización, e indicar las líneas sobre las que puede ser aplicado el conocimiento adquirido en esa forma.

Permítame Ud. manifestar, desde luego, que estoy en absoluta concordancia con su objetivo.

He tratado siempre de predicar la doctrina de que las colecciones de antigüedades, conservadas en museos y casas particulares, pierden más de la mitad de su utilidad si los modernos artifices no se valen de ellas para las sugerencias que les ofrecen tan fácilmente. Y me quejo de que las colecciones de los museos sean tan poco empleadas como fuentes de inspiración. En su país tienen Udes. una gran herencia artística, que, desde mi punto de vista, significa también una gran responsabilidad. Como yo lo entiendo, es un deber el mantener vivas las tradiciones artísticas de las civilizaciones aborígenes de la tierra que Udes. gobiernan. Comprendo inmediatamente por su libro que Ud. aprecia completamente este punto, y lo felicito por sus esfuerzos muy prácticos para mantener las tradiciones del antiguo Perú.

Hallándome, por consiguiente, en perfecta armonía con sus intenciones, deseo, también, decir que lo felicito por su método. En su volumen grande ha coleccionado Ud. una serie notable de dibujos que ilustran el arte decorativo del Perú primitivo, una forma de arte decorativo que tiene un valor muy alto en la historia del mundo. En sus volúmenes suplementarios Ud. ha demostrado cómo este arte puede ser aplicado a las exigencias modernas — no solamente cerámica y tejidos, sino también vidrios coloreados, losetas para pisos y marquetaría. Toda la serie es excelente, y aparte de su importancia arqueológica, tendría un valor realmente práctico como la guía más sugestiva y luminosa para el artista moderno. Creo que ha estado Ud. verdaderamente afortunado, hallando una artista que puede interpretar tan fielmente el espíritu del arte del Perú primitivo.

Espero que se pueda hallar la posibilidad de publicar sus libros. Temo que el volumen grande sea costoso; pero, si esto fuera imposible, de todos modos los volúmenes más chicos *deberían* ser accesibles al público en general.

Considero que si Ud. pudiera conseguir alguna forma de publicación, haría Ud. un gran servicio a los artistas, no solamente de su país, sino del mundo entero. Ha hecho Ud. ya un hermoso trabajo coleccionando esta serie de dibujos e indicando cómo pueden ser utilizados por nosotros. Pero me permito sugerir que el valor real de su trabajo se perderá, *a menos que* Ud. haga de manera que se publiquen en alguna forma; sus volúmenes deben ser de utilidad para el público.

— E —

Carta del Sr. Walter Hough, Conservador Jefe del Departamento de Antropología de la *Smithsonian Institution*, publicada en *El Arte peruano en la escuela. Vol. I.* 1926. París: Editorial Excelsior.

Fig. b

convierten en pequeñas curiosidades con las que nos divertimos en formar dibujos sin significado alguno. En diversos lugares afortunados del mundo, como, por ejemplo, el Perú, los hermosos dibujos decorativos que provienen de edades anteriores no se han perdido. Hay aquí almacenes de belleza e interés, materiales para combinaciones sin fin de dibujos a semejanza de aquellos que los tejedores de tapices orientales han dibujado para su arte textil.

Altamente encomiable es el esfuerzo de la artista Elena Izcue de llevar nuevamente el arte decorativo del antiguo Perú al conocimiento de los jóvenes estudiantes de esa república. Los tres volúmenes que ella ha preparado para el uso de las escuelas del Perú revelan las admirables fuentes del arte peruano antiguo. Dicho trabajo no solamente contribuirá a los recursos de los niños peruanos, sino también a aquellos de la ciencia en general. En esta época prosaica, especialmente, el valor económico de esos dibujos es de gran importancia. Muy sinceramente suyo.

*Firmado.*

Walter HOUGH.  
Conservador Jefe, Departamento  
de Antropología.

\* \* \*

(Traducción)

21. x. 25.

Estimado Señor :

Siento mucho no haberle escrito antes; pero he estado excesivamente ocupado, y deseaba tener tiempo para escribirle debidamente.

Le estoy muy agradecido por haberme permitido ver su hermoso volumen de dibujos tomados de las obras de arte del antiguo Perú, así como los volúmenes suplementarios que demuestran cómo esos motivos de arte pueden ser aplicados a las modernas necesidades. Comprendo que el objeto de Ud. es enseñar a los modernos artesanos cuánto pueden ellos aprender del pasado; enseñarles lo que se ha producido, en lo que se refiere a dibujo decorativo, por los artistas de una pasada civilización, e indicar las líneas sobre las que puede ser aplicado el conocimiento adquirido en esa forma.

Permítame Ud. manifestar, desde luego, que estoy en absoluta concordancia con su objetivo.

He tratado siempre de predicar la doctrina de que las colecciones de antigüedades, conservadas en museos y casas particulares, pierden más de la mitad de su utilidad si los modernos artífices no se valen de ellas para las sugerencias que les ofrecen tan fácilmente. Y me quejo de que las colecciones de los museos sean tan poco empleadas como fuentes de inspiración. En su país tienen Udes. una gran herencia artística, que, desde mi punto de vista, significa también una gran responsabilidad. Como yo lo entiendo, es un deber el mantener vivas las tradiciones artísticas de las civilizaciones aborígenes de la tierra que Udes. gobiernan. Comprendo inmediatamente por su libro que Ud. aprecia completamente este punto, y lo felicito por sus esfuerzos muy prácticos para mantener las tradiciones del antiguo Perú.

Hallándome, por consiguiente, en perfecta armonía con sus intenciones, deseo, también, decir que lo felicito por su método. En su volumen grande ha coleccionado Ud. una serie notable de dibujos que ilustran el arte decorativo del Perú primitivo, una forma de arte decorativo que tiene un valor muy alto en la historia del mundo. En sus volúmenes suplementarios Ud. ha demostrado cómo este arte puede ser aplicado a las exigencias modernas — no solamente cerámica y tejidos, sino también vidrios coloreados, losetas para pisos y marquetería. Toda la serie es excelente, y aparte de su importancia arqueológica, tendría un valor realmente práctico como la guía más sugestiva y luminosa para el artista moderno. Creo que ha estado Ud. verdaderamente afortunado, hallando una artista que puede interpretar tan fielmente el espíritu del arte del Perú primitivo.

Espero que se pueda hallar la posibilidad de publicar sus libros. Temo que el volumen grande sea costoso; pero, si esto fuera imposible, de todos modos los volúmenes más chicos *deberían* ser accesibles al público en general.

Considero que si Ud. pudiera conseguir alguna forma de publicación, haría Ud. un gran servicio a los artistas, no solamente de su país, sino del mundo entero. Ha hecho Ud. ya un hermoso trabajo coleccionando esta serie de dibujos e indicando cómo pueden ser utilizados por nosotros. Pero me permito sugerir que el valor real de su trabajo se perderá, a menos que Ud. haga de manera que se publiquen en alguna forma; sus volúmenes deben ser de utilidad para el público.

— E —

Carta de T.A. Joyce, jefe del Departamento de Cerámica y Etnografía del *British Museum*, publicada en *El Arte peruano en la escuela. Vol. I.* 1926. París: Editorial Excelsior.

Agradeciéndole nuevamente por haberme permitido ver su colección de dibujos, quedo de Ud. su Atto. y S. S.

*Firmado,*  
T.-A. JOICE.

\* \* \*

(Traducción)

Octubre 5 de 1925.

Estimado Señor :

Estoy muy complacido con el trabajo de la Señora Elena Izcue que Ud. me ha mostrado. Se comprende que es un libro de texto para los artistas y dibujantes peruanos, con el objeto de capacitarlos para crear un arte nacional para el Perú.

Tanto las figuras como los trazos de color están todos tomados de tejidos y cerámica prehistóricos peruanos, y no conozco otro campo igual a éste para el estudiante de arte.

En América, muchos de nuestros más grandes fabricantes textiles están usando actualmente dibujos inspirados en los trabajos de los antiguos peruanos, y tengo mucho placer en saber que sucede cosa semejante en el Perú.

Con mis mejores deseos de éxito, quedo muy sinceramente suyo.

*Firmado.*  
Chas. W. MEAD,  
*Conservador de Etnología.*

\* \* \*

(Traducción)

Berlin, 1926.

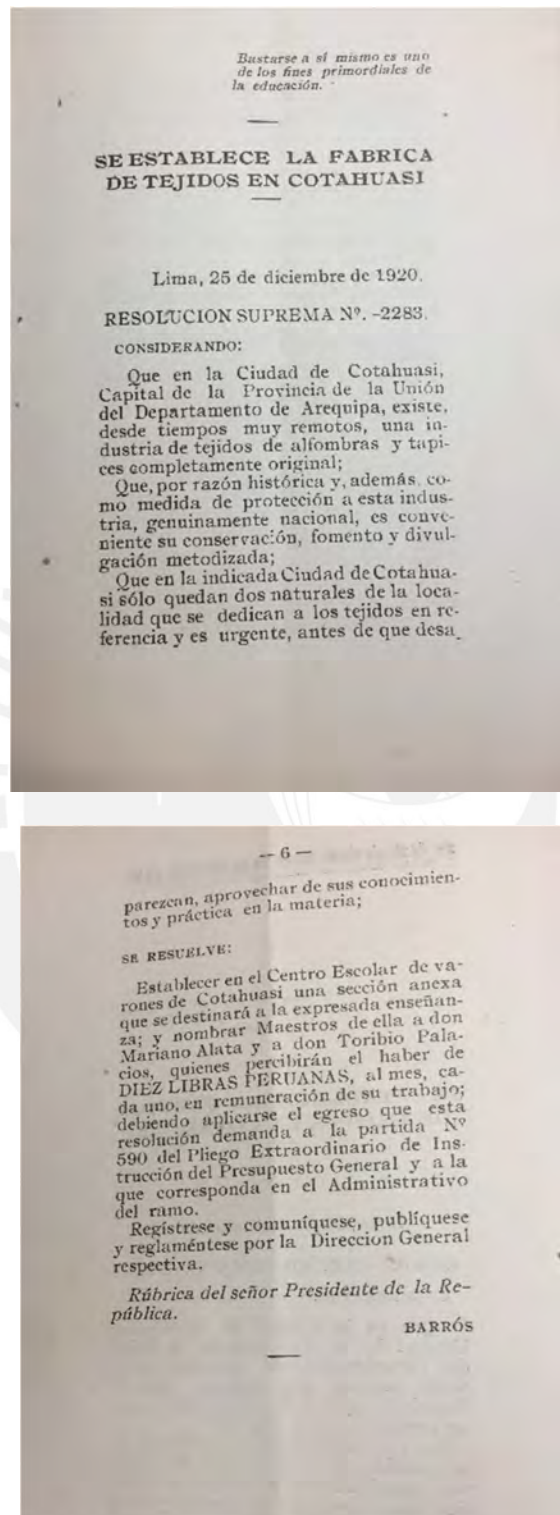
Muy Señor mío :

He leído con sumo interés los tres cuadernos de la Srta. E. Izcue. Además de su gran valor artístico, los singulares dibujos de la obra demuestran un sentido profundo y exacto de los motivos pictóricos de los antiguos peruanos, motivos que han sido perfectamente utilizados para el fin perseguido. Merece todo pláceme el hecho de que se haya encontrado así el camino por el cual las nuevas juventudes peruanas puedan orientarse hacia ese arte indígena que tan elevado desarrollo alcanzó en su patria.

Estos cuadernos tendrán un valor inestimable, sobre todo para el desarrollo del arte industrial.

Prof. Dr. Max SCHMIDT.

Fig. c



Resolución Suprema N°2283 que establece la creación de una fábrica de tejidos en Cotahuasi, publicado en *La enseñanza de tejidos de alfombras y tapices en las escuelas fiscales*. 1921.

Lima: Tall. Gráf. Encuadernación de la Penitenciaría.

Fig. d

— 19 —

*Apreciaciones que el establecimiento de estos talleres ha sugerido al Director del Museo Nacional de Arqueología.*

Ministerio de Instrucción.  
Museo Nacional de Arqueología.  
Dirección.

Lima(Perú), 2 de enero de 1921

Señor Ministro de Estado en el  
Despacho de Instrucción.

S. M.

Quiero expresar a Ud. el vivo placer que me ha causado la lectura de la resolución suprema N.º 2283, por la que se establece una fábrica de alfombras en Cotahuasi, acertadísima medida gubernativa a mi ver que, a no dudarlo, ha de producir enormes beneficios en orden a la conservación del admirable arte textil indígena y al fomento de una industria que puede reportar, no sólo grandes rentas al Estado, sino también prestigio a la Nación Peruana.

Considero esta medida como el paso inicial hacia la fundación de una industria nueva y genuinamente peruana que, al paso que redunde en provecho del movimiento industrial del Perú, enriquezca considerablemente el arte textil universal, desarrollando el acervo ornamental y cromático que nos ofrece el antiguo arte textil peruano.

— 20 —

La posibilidad de hacer aquí lo que en México se hace ya y se está haciendo así mismo en los Estados Unidos, esto es, asentar sobre sólidas bases económicas el antiguo arte textil peruano y prestarle valor económico, me preocupa hace tiempo. En mis varios viajes por el Perú he tenido oportunidad de visitar numerosas localidades en donde aun sobrevive el antiguo arte textil casi en su robustez y pureza primitivas y donde sólo se necesitan instrumentos perfeccionados, de los tipos ya conocidos y usados en los Estados Unidos y en México, para acelerar la rapidez del trabajo sin dañar su calidad, alterando su técnica fundamental, y condiciones mejores de trabajo y de organización de las horas de labor para hacer posible el establecimiento de industrias textiles nacionales grandemente productivas. El Perú produce algodón y lana para sus tejidos; en breve podría producir también seda y lino y, fomentando sus manufacturas textiles, se vería pronto dueño y productor de tejidos preciados, bellos y genuinamente peruanos que harían mercado inmediato en París, Londres y Nueva York.

Actualmente estoy preparando, a este propósito, una monografía acerca de "Las antiguas Industrias Textiles del Perú y la posibilidad de aplicar su técnica a los tejidos modernos", que me parece sería conveniente dar a la estampa en la imprenta de este Museo, con el fin de ponerlo en manos de los directores de la fábrica de Cotahuasi para que ponga a su alcance los datos,

necesarios para su función, y como medio de ilustración y propaganda dentro y fuera del Perú. La edición de mil ejemplares ornados con abundante material gráfico requeriría un gasto aproximado de Lp. 80.0.00. Sería el medio más eficaz de llamar la atención del extranjero sobre la antigua industria textil peruana e interesar sus capitales en su evolución y desarrollo modernos, a la vez que contribuiría a la difusión de los valores de la Arqueología Nacional.

Acerca de estos puntos y otros con ellos conexos, como es obvio de alta importancia patria, desearía conversar detenidamente con Ud., para lo cual, desde ahora, solicito me conceda audiencia.

Dios guarde a Ud.

( Firmado )

P. AINSWORTH MEANS

Un sello: Museo Nacional de Arqueología

Carta de P. Means en respuesta a la Resolución suprema N°2283, publicada en *La enseñanza de tejidos de alfombras y tapices en las escuelas fiscales*. 1921. Lima: Tall. Gráf. Encuadernación de la Penitenciaría.

Fig. e



Leon Bakst, 1909-1924, diseño de vestuario para el teatro, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos.

Fig. f



DELAUNAY, *Electric Prisms*, 1913, 65 x 47 cm, oleo sobre lienzo, Davis Museum at Wellesley College, Massachusetts, Estados Unidos.

Fig. g



Sonia Delaunay, *Vestido simultáneo*, patchwork de telas,  
Colección privada.



Fig. h



Fachada de la *Boutique Simultanée* (1925) [Fotografía],  
Exposición de Artes Decorativas e Industriales  
Modernas, París, Francia.

Fig. i



Leon Bakst, "*A famous artist analyses the slim silhouette*". Archivo Vogue. París, 1 de

diciembre de 1923. <https://archive.vogue.com/article/19231201087>

Fig. j



THAYAHT, Logo diseñado para Madeleine Vionnet (1922) [Fotografía], París, Francia.

Fig. k



"Thayaht. Between art and fashion" (2013) [Exposición], Museo Poldi Pezzoli, Milán, Italia.

Fig. 1



Gabrielle Chanel, *Conjunto de día*, 1927, estampado en gasa de seda y lana beige, Isabel Shults Fund. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos.

Fig. m



MANET, *Argenteuil*, 1874, 149x115 cm, óleo sobre lienzo, Museo de Arte de Bellas Artes, Tournai, Bélgica.

Fig. n



MANET, *En el invernadero*, 1878-1879, 115x150 cm, óleo sobre lienzo, Alte National Galerie, Berlin, Alemania.

Fig. O



LÉGER, *Femme en rouge et vert*, 1914, 100x81 cm, óleo sobre lienzo, Collections Mnam/Cci – Centre George Pompidou, París, Francia.

Fig. p



Fernand Léger en su estudio y una modelo con vestido estampado con su obra "Parada Sauvaje" diseñado por Claire McCardell y Mark Shaw para LIFE (1955) [Fotografía].

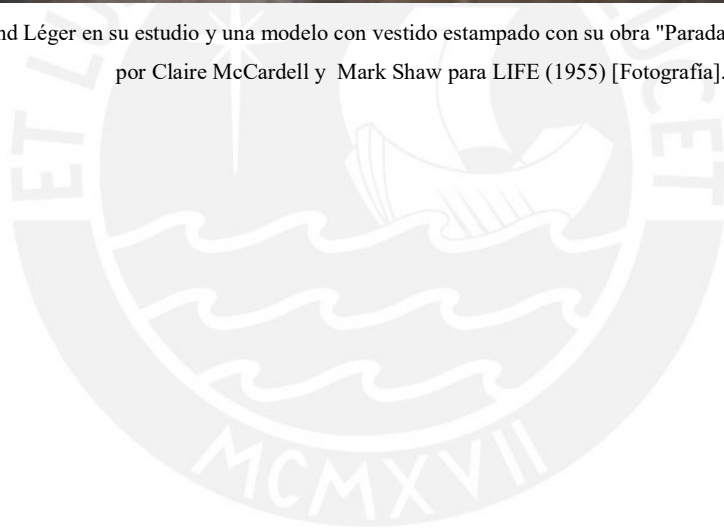


Fig. q

## **MANY IN SOCIETY SEE PERUVIAN ART EXHIBIT**

***Brilliant Gathering Attends Reception—Ancient and Modern Craft Viewed.***

There was a large and brilliant assemblage at the reception and private view of the exhibition of modern Peruvian art by Elena and Victoria Izcue, and of pre-Inca textiles and ceramics, in the galleries of the Fuller Building, 51 East Fifty-seventh Street, last night.

Miss Anne Morgan, chairman of the exhibition, who received the guests, assisted by members of the organization committee, referred to the celebrated Paracas textile in a statement which she made.

"To have the famous Paracas textile as part of this exhibition," she said, "in America for the first time, a gracious loan from Señor Larco Herrera, is a special privilege and honor."

The artistic work of the Señoritas Izcue, she said, "should not only affect our textile designs, but also achieve a cultural and artistic influence throughout America."

The Paracas textile, which has been in Paris for about eight years, chiefly at the Trocadero Museum, was found in a grave on the peninsula of Paracas in Southern Peru. It dates from about 100 A. D., and is considered by many authorities as the rarest piece of textile art ever unearthed in the history of archaeology. It is shown in a sealed glass case.

Besides the fabrics embellished by the Izcue sisters with designs derived from those of ancient Peru, there is a loan display of ancient Peruvian textiles from the Brooklyn Museum, American Museum of Natural History, Mrs. William H. Moore, Señor Larco Herrera of Trujillo, Peru, and H. A. Elsberg. Also pieces of Peruvian pottery and metal work from rare collections in this country.

The exhibition will be open today without charge to the public and will continue through Dec. 18. Señor Francisco Pardo de Zela, Peruvian Consul General, represented the Peruvian Ambassador, Don Manuel de Freyre y Santander, at the opening. Dr. L. S. Howe, director general of the Pan-American Union, is honorary vice chairman.

Among the members of the organization committee and patronesses present were:

Mrs. W. K. Vanderbilt, Miss Helen Frick, Mrs. Otto H. Kahn, Mr. and Mrs. M. D. C. Crawford, Miss Mervina Hoffman, Mrs. Robert W. Lovett, Mr. and Mrs. Philip Alsworth Means, Mrs. William K. Draper, Mrs. Edgerton Parsons, Dr. and Mrs. Reginald Burbank, William Adams Delano, Edward L. Mayer and Philip N. Youtz.

**The New York Times**

Published December 5, 1935  
Copyright © The New York Times

"Many in society see peruvian art exhibition".

The New York Times. Nueva York, 1935.

Fig. r



"Famous art work here".

The New York Times. Nueva York, 1935.

Fig. s



"Peruvian art used in modern designs".

The New York Times. Nueva York, 1935.

Fig. t

**RARE TEXTILE TO BE SEEN.**

**'Paracas Cloth' of Ancient Peru  
Will Be Shown Here Dec. 4.**

A piece of ancient embroidered cloth said to be the rarest piece of archaeological textile in the world will be shown at an exhibit of ancient and modern Peruvian art opening Dec. 4 in the Fuller Building, Madison Avenue at Fifty-seventh Street.

The textile, known as the Paracas Cloth, is at present in the Trocadero Museum in Paris. Along with other examples of ancient Peruvian art it will be shipped here for the exhibit, at which the application of the ancient art methods to modern art will be demonstrated. The modern feature of the exhibit will be the work of Elena and Victoria Izcue, Peruvian artists.

Don Manuel de Freyre y Santander, the Peruvian Ambassador, will be the honorary chairman of the exhibit, which is sponsored by a group headed by Miss Anne Morgan.

*The New York Times*

Published: November 15, 1935  
Copyright © The New York Times

“Rare textile to be seen”.

The New York Times. Nueva York, 1935.

Fig. u

**TO SHOW INCA DYE ART.**

**Two Peruvian Sisters Will Display  
Work Here.**

PARIS, Nov. 10 (AP).—Two Peruvian sisters, who have rediscovered the ancient Inca secret method of dyeing fabrics after years of research, will soon leave for New York for an exhibition of their art work, under the patronage of Miss Anne Morgan of New York.

The sisters, Elena and Victoria Izcue, will sail on the Manhattan Nov. 21.

*The New York Times*

Published: November 11, 1935  
Copyright © The New York Times

“To show Inca dye art”.

The New York Times. Nueva York, 1935.



Fig. v

## VARIETY FEATURES WEEK'S ART SHOWS

Old Masters, Work About and  
For Children and Ceramics  
Are in the Lists.

### ARMOR SKETCHES ON VIEW

Ninth Annual Exhibition of the  
Society of American Print  
Makers Opens Tomorrow.

Including exhibitions opening over the week-end, forty new attractions await the visitor to art galleries this week. They are scarcely less numerous than varied—old masters and work about and primarily for children; water-colors, pastels, ceramics, textile designs, murals and armor and thumb-box sketches are all to be found on the calendar.

"Renoir—1873-1916" is the offering of the Bignou Gallery, beginning tomorrow, replacing the "Czanne and the Impressionists" show which has just ended.

The ninth annual show of the Society of American Print Makers will open tomorrow at the Downtown. As an added interest there are ceramics by Carl Walters. Another ceramic show is current at the New York Ceramic Studios, 114 East Thirty-ninth Street.

The second installment of drawings from the collection of Frank Jewett Mather, comprising work of the Venetian and North Italian schools, will be put on view tomorrow at the New School for Social Research.

The Ehrlich-Newhouse Galleries have opened an exhibition of paintings in which the names of Boucher, Titian, Stuart, Copley, Gainsborough, Romney, Ben Marshall and Rembrandt are somewhat startlingly juxtaposed.

At the Roerich Museum the common theme of a group of contemporary American artists is "Snowscapes."

Exhibitions opening today include a memorial exhibition of pastels and etchings by the late Lucille Douglass, with loans from several collections. The Valentine Gallery is exhibiting paintings by John Koch. Underseas pictures of Zarah Pritchard are at the Arthur U. Newton Galleries.

Paintings by Evelyn Bartlett constitute the attraction at Wildenstein's. Some of the paintings, sculpture and books by Nura are calculated to bring old and young alike to the Arden Galleries. Armor by Kenneth Lynch is the unique exhibition at the Architectural League. Paintings, drawings and sketches of Balinese subjects by Rudolf Bonnet are on view at Dutton's.

Pastels by Robert Philipp make up the new exhibition at Kleemann's. Kennedy's is adding wood engravings by Clare Leighton to its print show. A new show is opening in each branch of the Grand Central Galleries—etchings by Dorsey Potter Tyson at the Vanderbilt Avenue quarters and small paintings by Guy Wiggins at the Fifth Avenue palazzo. The Camera Club is opening an annual show of work by members.

Tomorrow the Durand-Ruel Galleries will initiate an exhibition of pastels by William S. Horton. Water-colors by Betty Parsons will open at the Midtown, mural work by members of the group continuing. The Art Mart is holding a Christmas exhibition of oils, water-colors and graphics. At the Art Students League paintings by John Steuart Curry will be shown in the reception room, with student work of all classes in the large gallery. On Wednesday Carl Fischer will open an exhibition of paintings by R. O. Dunlop. On Friday modern Peruvian art by Elena and Victoria Izcue will be placed on view in the Fuller Building.

Other exhibitions current but not previously announced include thumb-box sketches by members of the Artists Union, the ninth annual of sculpture by members of the Clay Club, paintings and drawings by Charles Duncan at Another Place, 43 West Eighth Street; hand-hooked rugs and hand-woven fabrics by Caroline Cleaves Saunders, the Willow Cottage Weavers and Margery Fulleylove at the Decorators Club Gallery, small paintings and sculpture priced under \$50 at the Argent Galleries of the National Association of Women Painters and Sculptors, water-colors by K. C. Van Allen and Minna D. Behr at the Pen and Brush Club; lithographs by Richard Parks Bonington at the McDonald Gallery and prints by ten outstanding contemporary artists at the Guy Mayer Gallery.

The American Artists Congress Exhibition will continue for two more weeks at the ACA Gallery, which announces that more than fifty patrons have already selected their pictures. Funds raised by the sale of graphic work in this exhibition will be applied toward defraying the expenses of the congress, which is to meet in February.

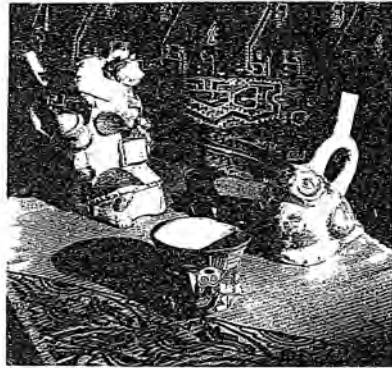
The New York Times

Published: December 2, 1935  
Copyright © The New York Times

"Variety features week's art shows"

The New York Times, Nueva York, 1935.

## NEW AND ANCIENT PERUVIAN FABRICS



Peruvian Art on View in the Fuller Building.

By HEALING RUSSELL STORRY

MANY modern designers of textiles and ceramics have gone for their source back to the primitive work of the early peoples of America. Indian blankets, pottery and basketry have served as inspirations, along with the craft work of the modern Mexican and his Aztec predecessors. Embroidered and woven fabrics from Guatemala, shown last Winter by Ruth Reeves, along with designs derived from them, introduced Central American native art to us.

Now the New Yorker may see rich examples of Peruvian textile craft, compared with modern work inspired by it. The display, assembled in the Fuller Building by Elena and Victoria Izcue, has the endorsement of the Peruvian Ambassador and a large group of other prominent men and women. Rare pieces of pre-Inca weaving and pottery, made long before America was discovered, are seen side by side with colorful examples of newly wrought decorative textiles.

The curtains, upholstery, table linens and costume materials styled in today's modes skillfully adapt motifs from the earlier art. The designs, applied to silks, cottons and linens by a special hand-printing process, show both a practical and an artistic understanding of the vogues of today, as well as an appreciation of the ancient prototypes.

The Incas, who were once thought to have represented the only civilization of Peru, are now known to have been only exponents of the last of a succession of native cultures which flourished from the first century A. D. until

the Spanish conquest in 1532. There is a similarity, however, in the decorative motifs, colors and techniques of the various periods, as one may readily see by comparing the "Panacas" textile, 1,500 years old and said to be the rarest piece of fine textile art in the world, with examples from successive eras. Not only weaving and embroidery but knitting, painting and printing distinguished the fabrics beyond any other known type.

The many small details in the figures of men and animals and the geometrical forms found in Peruvian textile design have given the Incas a wealth of decorative ideas with which to develop their modern patterns. Highly applicable are the innumerable geometrical designs, made up of straight lines, squares, triangles and zigzags.

Much of the early Peruvian textile work was dominated by red and black, which, with other hues, had a symbolic meaning. Beautiful shades of blue, yellow, brown and purple were also used. In the modern designs by the Misses Izcue the early characteristic hues and harmonies provide an individual and Peruvian air.

ANTIQUE tapestry, an appropriate wall decoration for the formal parlor, may also, as upholstery, contribute to the elegance of fine chairs and sofas. Woven of finest wool and dyed with colors which after two centuries and more retain much of their original value, tapestries hold their own as decorative fabrics par excellence.

Unlike petit point and other forms of needlework done by the women of a household, tapestry was produced by expert craftsmen working in studios. The greatest painters of the day contributed designs, and centers such as Arras, Brussels, Gobelin and Beauvais became famous for their products.

A panorama of the important changes of style in tapestry from the Gothic period of the fifteenth century, through the Renaissance to the eighteenth century, is afforded in an exhibition at the Symons Galleries. Types of work from different tapestry centers of Europe are shown, as wall hangings and as upholstery for furniture.

Decorative rather than realistic is "The Harp Player," a small fifteenth-century Gobelin tapestry

### Designs Wrought Before the Days of the Incas Shown With Modern Pieces in Same Style

from Brussels. The French tapestry, "Gambon Massé," which depicts country life with a charming naïveté enhanced by descriptive legends, uses several different scenes in a unified way, just as some of our modern murals might employ them.

The painting-like designs characteristic of the tapestries of the Italian Renaissance are exemplified by "Hunting Scene," with strongly drawn figures and a life-like portrayal of foliage and flowers. Among the examples of seventeenth-century Gobelin tapestry, so named after the works located at Paris, is a set of five which represent scenes from the life of Don Quixote.

A Flemish verdure tapestry, named thus because of its emphasis on foliage and flowers, depicts a woodland view in rich blues and greens. Woven in be used above doors is a set of six small panels made in Beauvais in the seventeenth century. A rare example of English work from the Marlboroughs is "The Grape Harvest," a rustic scene with a manor house in the distance and old oaks and field flowers in the foreground.

TO collectors of antique Japanese screens an opportunity is offered to see some of the finest examples of this Oriental art in an exhibition at the Boston Museum of Fine Arts, opening on Tuesday, to continue through Feb. 7. Fifty-four screens, sliding panels and wall paintings on paper dating from the fifteenth to the eighteenth century and representing the most important artists and schools of the period are included.

The Boston institution has long been noted as the possessor of the largest collection, under one roof, of Japanese and Chinese art. Its screens are so numerous, in fact, that not all can be shown at this time. Only bird, flower and animal subjects are included in this exhibition.

Since the seventeenth century the decorative possibilities of the Oriental screen in Occidental interiors have been recognized. Recently leading decorators have introduced the fashion of using one or more screen panels as a wall decoration, sometimes even in interiors of contemporary style. Vivid coloring and striking composition make the panels distinguished additions to the modern ensemble.

Among the earliest screens in

the Boston Museum exhibition is "Monkeys and Falcons," by the celebrated fifteenth-century master Scasbu, who often worked in ink monochrome. This technique was a favorite one then and later among artists who delighted in obtaining effects by the simplest means and to whom the subtleties of black and white were of greater interest than color.

The collection is richest in screens painted during the Momoyama period, the greatest age of screen painting, which lasted from 1568 to 1615. Brilliant colors against equally brilliant backgrounds appeared. These are of a quality never rivaled in the Orient and they must be reckoned as one of the major contributions of Japan to the arts of the world. The vivid hues, amazing fidelity to nature and occasional use of a gold background are a source of inspiration for our own designers and decorators.

In this colorful style are the flower-ornamented screens of Sotatsu. Some of these are distinguished by the use of almost translucent pigments; others by an effect of high relief built up by paints. Other great artists represented in the exhibition, with whose work the serious collector of Japanese screen art is familiar, are Motonobu, Eitoku and Tawamu, all of whom have influenced both the subject and the technique of screen painting.



Tapestry-Covered Furniture in a Period Setting.

The New York Times  
Published: January 15, 1936  
Copyright © The New York Times

"New and ancient peruvian fabrics"  
The New York Times, Nueva York, 1935.

Fig. x

\* \* \*

**Peru in New York.**

School children of Peru are imbued with the artistic traditions of their country through exercises in copying its ancient designs. Fierce and amusing conventionalized animals and people, such as glare from pre-Inca pottery and textiles, peer from the pages of school drawing books. For the youngest, black-and-white designs are set as copies, laid out on squared-off drawing paper; older children tackle designs in color.

Both drawing books and ancient textiles are currently on view in New York at an exhibition of modern Peruvian art by Elena and Victoria Izcue at the Fuller Building, 51 East Fifty-seventh Street. Elena Izcue, compiler of the drawing books, was formerly art director of the public schools in Lima, Peru. A large committee for the exhibit, headed by Miss Anne Morgan, hopes to interest the schools of America in the Izcue work through this exhibit.

"Perú in New York"

The New York Times. Nueva York, 1935.

Fig. y

There are quietly, yet tellingly, integrated harmonies in "For Sale or Rent" by Dudley Morris; and while David McCosh's "Highway in Oregon" seems in some respects rather immature, it has, decidedly, "points."

Virginia Berresford, not altogether reassuringly, delves further into her stylistic researches and Joe Jones gives a good account of himself in a landscape called "The Pool." Others represented are Daniel Calentano, Ion Paleologue, Molly Luce, Reginald Wilson, James Daugherty and Maria Rother Wickey. The exhibition will be on until Dec. 11.

Although John Koch is having his first one-man show at the Valentine (to Dec. 14), a landscape by him was included in a group exhibition at the same gallery last season. The work previously seen indicated more or less the nature of his bent, but cannot be said to have prepared us for such large and vigorous treatment as that distinguishing the "Harvesters Asleep."

Mr. Koch is a sensitive artist who, still very young, may be expected to develop as he proceeds—especially as he deepens, with experience, the processes of his own seeing and of his own thinking. At present much of the work is overlaid with nineteenth century French romanticism, summoning before us memories now of Corot, again of Courbet, perhaps now and then of Renoir also.

He handles his cool silvery grays with manifest affection, but may be thought much less successful when the scale runs up to a kind of hot, sforzando brass. "Summer Afternoon" is about as shamelessly sentimental as were kindred works by the old-school saloniers.

Old Peruvian textiles and modern designs based on them by Elena and Victoria Izcue are being shown in the Fuller Building. This show opened privately last Wednesday night and to the public Thursday. It will be current until Dec. 15.

At the Barnard Club may be seen work by a large group of artists who were born in the South and now live in New York. The roster includes many well-known names and the exhibition, which lasts until Dec. 20 (open afternoons from 3 to 6), is being held under the auspices of the Southern Women's Democratic Organization of New York.

OTHER SHOWS

THERE is a kind of homely, appealing charm in the Negro themes by Henry Botkin, which were on view until Saturday at the Marie Harriman Gallery. As previously related, Mr. Botkin journeyed down to the "Forgy and Bess" country with George Gerahwin, whose opera is having a run at the Alvin Theatre. In South Carolina the artist found plenty of material, and seems to have got well beneath the surface.

Notably penetrating are the observations entitled "The Family," "Love Story" and "Musician," the last-named enveloped in a piquant atmosphere of the grotesque, which is not overdone. In "Lawd Jesus" the spectator feels the heavy tread of marching spirituals; in the curious "Holiday," a primitive quaintness that is amusing and also a little touching. Mr. Botkin uses oil with considerable grace. In texture his paint is soft and the prevailing tone conveys warmth and a kind of subdued lyric romanticism.

For the second attraction in his new gallery at 108 East Fifty-seventh Street, Maynard Walker has brought together work by a group of younger American artists, several of whom are very talented. Interest centres in Doris Lee's spirited landscape with a woman and two horses, which strengthens the excellent impression previously made.

The New York Times

Published: December 8, 1935  
Copyright © The New York Times

"The others shows"

The New York Times. Nueva York, 1935.

Fig. z

## Textos sobre arte del Perú antiguo (1900 - 1920)

Mead, Charles William

- 1907 *Technique of some south american feather-work*. Anthropological Papers. American Museum of Natural History-AMNH, vol. I, pp. 5-21
- 1916 *Ancient peruvian cloths*. AMJ, vol. XVI, pp. 389-393
- 1917 *Peruvian art: A help for students of design, guide leaflet, N° 46*. New York: American Museum of Natural History [cf. aquí]
- 1920 *A prehistoric poncho from Nasca, Perú*. Natural History. New York, V. XX
- 1925 *Peruvian art as shown on textiles and pottery (A help for students of design)*. New York : American Museum of Natural History New York 24 p.,il.

Means, Philip Ainsworth

- 1925 *A series of ancient andean textiles*. Bulletin of the Needle and Bobbin Club. New York, Vol. XI, N° 1
- 1927 *A group of ancient peruvian fabrics*. Bulletin of the Needle and Bobbin Club. New York, New York, Vol. XI, N° 1
- 1930 *The origin of tapestry technique in pre-spanish Peru*. New York : Metropolitan Museum Studies, Vol. 3, No. 1, Dec., pp. 22-37
- 1931 *A study of peruvian textiles illustrated by representative examples in the Museum of Fine Arts*. Boston: Museum of Fine Arts
- 1932 *A study of peruvian textiles illustrated by representative examples in the Museum of Fine Arts, Boston*. Boston : Museum of Fine Arts, 160 p.
- 1932 *A study of peruvian textiles in the museum of fine arts Boston*. Boston: Museum of Fine Arts, 83 p.
- 1964 *The art of the loom in ancient Peru. En: Ancient civilizations of the Andes,[1932]*. P.A. Means (ed.). Nueva York: Gordian Press, pp. 450-523

Means, Phillip; Joseph Breck

- 1930 *Peruvian Textiles: Examples of the Pre-Incaic Period with a Chronology of Early Peruvian Cultures*. New York : The Metropolitan Museum of Art, 67 p., il.

Métraux, Alfred

1934-35 *La survivance du vetement incasique chez les indiens Chipaya de Carangas*. Bulletin du Musée d'Ethnographie du Trocadéro, N° 8, pp. 15-24

Morris De Camp Crawford

1915 *Peruvian textiles*. Anthropological papers. New York : American Museum of Natural History, V. 12, part 3, 52 p.

1916 *Peruvian fabrics*. Anthropological papers. New York : American Museum of Natural History, V. 27, N° 6, pp. 109-191

O'Neale, Lila Morris

1930 *Textile periods in ancient Peru Part I*. American archaeology and ethnology. Berkeley, V. 28, p. 23-56

1932 *Tejidos del periodo primitivo Paracas*. Revista del MNAA. Lima, V. 1, N° 2, pp. 60-80

1932 *Tecnología de los textiles (una exploración en Cerro Colorado)*. Revista del Museo Nacional. Lima : el Museo, V. 1, N° 2

1933 *A peruvian multicolored patchwork*. American Anthropologist, N° 35, pp. 87-94

1934 *Peruvian needle knitting*. American Anthropologist, V. 36, N° 3, pp. 405-430

1935 *Pequeñas prendas ceremoniales de Paracas*. Revista del Museo Nacional. Lima, T. 4, N° 2, p. 245-266

1936 *Wide loom fabrics of the Early Nazca Period*. En: *Essays in anthropology in honor of A.L. Kroeber*. R. H. Lowie [ed.]. Berkeley: University of California Press, pp. 215-28

1937 *Archaeological explorations in Perú, Part III: Textiles of the Early Nazca Period*. Chicago : Field Museum of Natural History, V. 2, N° 3, 103 p.

O'Neale, Lila Morris; A. Kroeber

1930 *Textile periods in ancient Peru*. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology. Berkeley: University of California, V. 28, N° 2, pp. 25-56

O'Neale, Lila; Alfred Louis Kroeber

1930 *Textile periods in ancient Peru*. University of California publications in american archaeology and ethnology. Berkeley, V. 28, N° 2, pp. 23-56

Tello, Julio César

1923 *Wira Kocha*. Inca. Inca / Revista trimestral de estudios antropológicos. Lima : Universidad Mayor de San Marcos : Museo de Arqueología, V. 1, N°1, pp. 94-320

1923 *Wira Kocha*. Inca. Inca / Revista trimestral de estudios antropológicos. Lima : Universidad Mayor de San Marcos : Museo de Arqueología, V. 1, N° 3, pp. 83-606

1923 "*Tecnología andina*", conocido como '*Tratado de Quito sobre los obrajes*' [autor anónimo, c. 1703]. Inca / Revista trimestral de estudios antropológicos. Lima : Universidad Mayor de San Marcos : Museo de Arqueología, V. 1. N° 2, abr-jun, pp. 455-474

1923 "*Tecnología andina*", conocido como '*Tratado de Quito sobre los obrajes*' [autor anónimo, c. 1703]. Inca / Revista trimestral de estudios antropológicos. Lima : Universidad Mayor de San Marcos : Museo de Arqueología, V. 1, N° 3, jul-set, pp. 624-650

1928 *Los descubrimientos del Museo de Arqueología Peruana en la península de Paracas*. En: *Atti del XXII Congresso degli Americanisti*. Roma, V. 1, pp. 679-690

1929 *La indumentaria de los incas*. Letras. Lima : Universidad nacional Mayor de San Marcos : Facultad de Letras, año 1, pp. 413-419

Torres-Luna, A.

1923 *El vestuario en la época incaica*. Revista de Arqueología. Lima : Museo Víctor Larco Herrera, tomo I, trim. II, oct-dic, pp. 50-64

Contenido: 1.- El Vestido: Su Origen -- Épocas de su desarrollo // 2.- Los vestidos en tiempo del imperio incaico: Vestidura del inca -- Vestidura de la coya -- Vestidura del heredero del trono en la época del Huaraco -- Vestiduras en las fiestas -- El lujo -- Los pectorales -- La Masca-Paicha -- Las plumas -- Los collares, piedras preciosas y brazaletes -- Los topus o tupus -- Vestidos de

los curacas -- Leyes suntuarias de los incas // 3.- Vestidos del pueblo: Vestidos de los hombres -- Vestidos de las mujeres -- Adornos suntuarios -- Vestidos del soldado -- Los vestidos y la religión -- Honestidad en los vestidos, Error de Cobo // 4.- Época a que corresponden los vestidos incaicos // 5.- Vestidos en las tumbas-Vestidos de las momias // 6.- Ajuar de la casa de los indios: Objetos de casa- Ropa de cama -- Las Hamacas -- Asientos // 7.- Los tejidos: Materiales empleados -- Proceso del tejido -- Clases de tejidos -- Los signos jeroglíficos de los tejidos -- Arte de teñir -- Arte de curtir

Trimborn, Herman y Pilar Fernández

1935 *Catálogo de la Exposición de Arte Inca (Colección Juan Larrea)*. Madrid: Biblioteca Nacional. Tip. De la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1935

Valette, V.

1913 *Note sur la teinture de tissus précolombiens du Bas-Pérou*. Journal de la Société des Américanistes. París, V. 10, N° 1, pp. 43-45



## **7. PLAN CURATORIAL: EXPOSICIÓN – TALLER: EL ARTE MODERNO PERUANO DE ELENA IZCUE**

### **A. Aspectos generales**

Se propone realizar una exposición de carácter estético-didáctico, donde se invite al visitante a aprender sobre arte del Perú antiguo y moderno, así como también la influencia que tuvo en otras disciplinas como el diseño de interiores y la alta moda de los años treinta en la ciudad de Nueva York. Con respecto a la cantidad y tipo de materiales a exponer, serán en total 38 objetos entre mantos y cerámicas provenientes de diversas culturas prehispánicas como también textiles y muebles de la artista peruana Elena Izcue (Lima 1889- Lima 1970). Asimismo es importante mencionar que el lugar de la exposición propuesto será el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) porque se ajusta a nuestro propósito de reflexión sobre nuevos ámbitos de desarrollo artístico y comercial para el arte peruano. Finalmente, el periodo de duración será de tres meses y el tipo de exposición es temporal.

### **B. Justificación**

La presente exposición tiene como propósito conectar -de manera genuina- al visitante con el arte del Perú antiguo, así como con las nuevas propuestas de arte moderno y contemporáneo peruano inspirados en este, dentro de un ambiente donde pueda experimentar con los diferentes objetos de la colección y apropiarlos en su vida actual. El tono de la exposición deberá ser cercano y cálido, de manera que invite al visitante a acercarse y repensar cada uno de los objetos e imágenes, así como en todas las opciones y los nuevos usos que podría ofrecer el arte del Perú antiguo, tal como fue el caso de la pintora peruana Elena Izcue y su colección de arte textil moderno expuesta en París y Nueva York entre los años 1928 y 1935.

De esta manera, buscamos comunicar los modelos visuales de la iconografía prehispánica a un público más amplio, invitándolos de una forma didáctica a participar de una exposición/taller de diseño donde toda reflexión y ensayo

sea válido, y donde no haya más reglas que seguir que la imaginación y la creatividad que pueda proporcionar cada visitante.

### **C. Objetivos**

- a. Generar interés sobre el arte del Perú antiguo dando a conocer al visitante una colección de arte del Perú antiguo en medio de un escenario de arte moderno y contemporáneo donde se contrastan piezas prehispánicas con arte moderno y contemporáneo peruano.
- b. Lograr que el público interactúe de manera dinámica con la colección, a través de un recorrido que expone las piezas a una altura al nivel de los ojos y con una iluminación directa, de manera que pueda apreciar en detalle el diseño de los objetos presentados.
- c. Enseñar al visitante a través del recurso del cartel publicitario sobre teoría del diseño y presentar ejemplos de aplicación; como fue el caso de la colección de pañuelos elaborados por Elena Izcue y expuestos en la ciudad de Nueva York en 1935.
- d. Diseñar de manera didáctica una mecánica donde el visitante al finalizar el recorrido de la exposición, pueda asociar las piezas que más llamaron su atención con sus emociones, de manera que el diseño peruano logre una genuina conexión con la historia personal del visitante. Por ejemplo, la imagen de un ave podría hacer conexión con un recuerdo de vacaciones.
- e. Generar que el visitante realice su propia creación de arte peruano inspirado en el diseño prehispánico y además lleve consigo la pieza creada de modo que generemos una experiencia memorable de la exposición.
- f. Presentar el alto potencial artístico y también económico que el arte peruano puede brindar a diferentes oficios a través de la presentación de obras de artistas peruanos contemporáneos.

- g. Medir el grado de satisfacción del visitante sobre la exposición utilizando medios electrónicos a través de una encuesta en línea a la salida de la exposición. Invitar al visitante a publicar su visita y fotos de la exposición en sus redes sociales.

#### **D. Público objetivo**

La presente exposición está dirigida a un público no especialista en arte, entre las edades de 20 y 60 años, paseantes de la ciudad de Lima y alrededores a los distritos de Barranco, Miraflores y San Isidro principalmente; quienes buscan entretenimiento del tipo cultural que los introduzca a conocer de manera amena la historia del arte peruano antiguo y puedan explorar su potencial para el futuro.

#### **E. Política y contexto**

Como se indicó previamente, el museo donde proponemos realizar la exposición es el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), el cual se encuentra ubicado en el distrito de Barranco. La sala seleccionada será la sala de exposiciones N°2, debido a su amplio espacio y porque además cuenta con una amplia pared de vidrio que permite ver la exposición desde el exterior; lo cual nos ayuda a generar una mayor visibilidad de la muestra entre los paseantes del distrito.

Con respecto a la misión del museo se indica lo siguiente: “Ser una plataforma de intercambio entre la sociedad y la creación contemporánea, mediante el desarrollo, conservación, investigación e interpretación de las manifestaciones más significativas de las artes visuales, y de este modo, propiciar desde la experiencia estética, educativa y cultural, en sus visitantes, el surgimiento de nuevos conocimientos y maneras de apreciar el arte”; es así que consideramos que la misión del MAC conversa de manera armoniosa con los objetivos de nuestra exhibición, debido a que buscamos presentar una nueva mirada, tanto estética como educativa, de los motivos visuales del arte del Perú antiguo; asimismo dar a conocer el potencial económico que

nuestra exhibición de arte prehispánico brinda a otras disciplinas como el diseño textil y la moda, decoración de interiores, publicidad, entre otras.

#### F. Localización del espacio expositivo

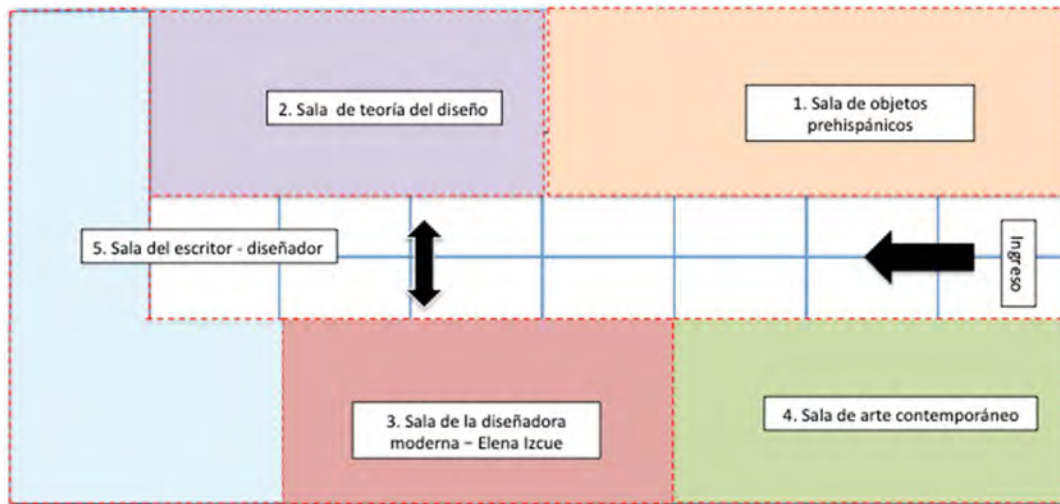
La sala N° 2 del MAC tiene un área de 209 m<sup>2</sup> y como se comentó previamente, cuenta con una amplia pared de vidrio que permite que los paseantes del distrito puedan visibilizar la exposición desde el exterior del museo, generando una sensación de invitación a la muestra. Por otro lado, los visitantes podrán experimentar la sensación de “sentirse en vitrina” a modo de ser considerados parte de la exposición por los paseantes

FIG. 1: PLANO DE SALA DE EXPOSICIÓN N°2



Área: 10.22 x 20.44 m<sup>2</sup>

FIG. 2: SALAS DE LA EXPOSICIÓN



Área: 10.22 x 20.44 m<sup>2</sup>

Con respecto a la disposición de la sala se ha considerado desarrollar cinco ambientes que nos ayuden a cumplir con los objetivos planteados:

a) Sala de los objetos de lectura prehispánicos:

En esta sala el visitante podrá observar diversos objetos prehispánicos entre mantos Paracas y cerámicas de origen Nazca y Mochica con el objetivo de invitarlo a introducirse en el mundo del arte del Perú antiguo y generar un interés inicial. Así también, el visitante podrá interactuar de manera dinámica con los objetos porque estarán exhibidos a la altura de la vista y con una iluminación que ayude a resaltar el diseño del mismo. Asimismo, la sala estará ambientada con una temática a modo de galería de arte moderno, con mucho color y formas geométricas, tanto en las paredes como el mobiliario.

FIG. 3: SALA DE OBJETOS DE LECTURA



JONGERIUS Hella, *Respiración de color* [Fotografía]. The Design Museum. Londres.

FIG. 4: COLECCIÓN TEXTIL

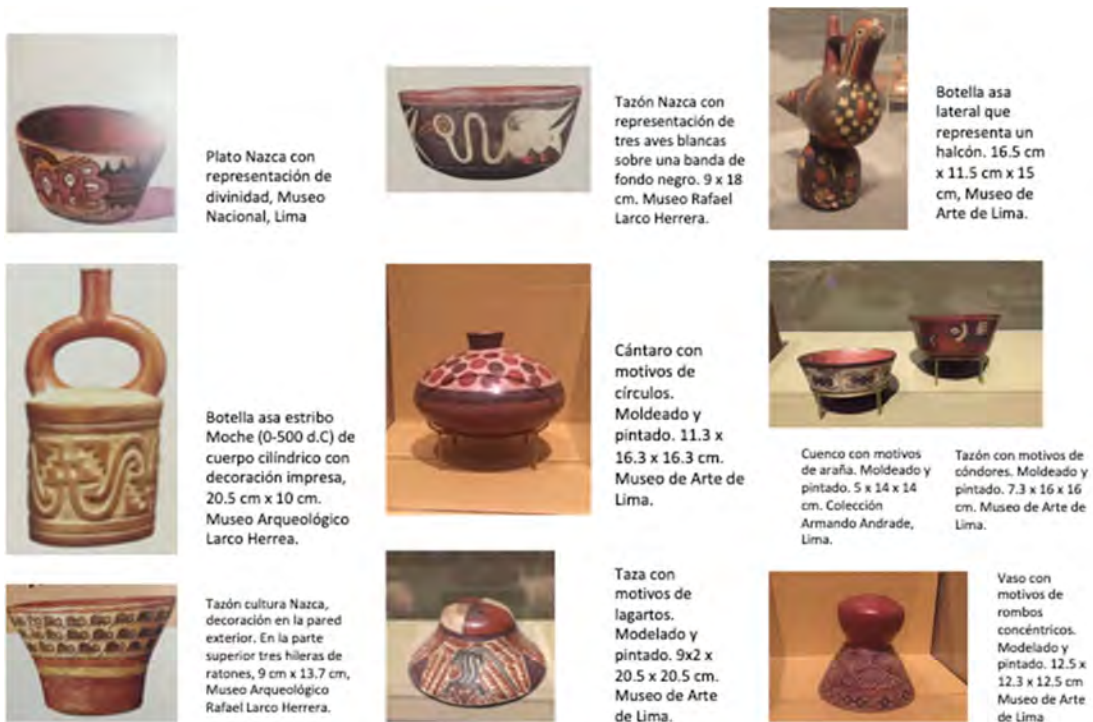


*Manto Paracas, horizonte temprano (200 a.C – 200 d.C)* [Textil].

109 x 252 cm, lana bordada y anillado cruzado en fibra de camélido.

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.

FIG. 5: COLECCIÓN DE CERÁMICAS



b) Sala sobre la teoría del diseño:

En esta sala se busca que el visitante contraste los motivos de diseño prehispánico de la sala previa con los patrones de diseño (patterns) modernos que se aprecian en la obra textil de la artista Elena Izcue; asimismo se elaboraran carteles publicitarios al estilo de los años 20's, donde se explicará de manera sintética las principales características del diseño moderno; como por ejemplo el uso del "pattern o patrón". Posteriormente a este ejercicio comparativo, se invitará al visitante a escribir sus pensamientos e impresiones asociadas a cada una de las imágenes, de manera que genere un vocabulario visual y personal para los motivos que hayan llamado su atención.

FIG. 6: SALA DE TEORIA DEL DISEÑO



JONGERIUS Hella, *Respiración de color* [Fotografía]. The Design Museum. Londres.

c) Sala de la diseñadora moderna:

Esta sala busca recrear la muestra “Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and Pre-Inca textiles and ceramics” de 1935 que se desarrolló en la ciudad de Nueva York. Esta exposición presentó los principales diseños textiles modernos de inspiración prehispánica realizados por Elena Izcue entre los años 1928-1935 durante su estancia en la ciudad de París; momento en el cual su obra se vio fuertemente influenciada por el Art Déco, el Cubismo y la alta moda francesa. Está nueva estética prehispánica de Elena Izcue fue difundida a través de importantes diarios como el New York Times, logrando así internacionalizar nuestro arte peruano moderno por el continente americano. Estas notas de prensa serán reproducidas junto a dos textos de la artista que datan de 1926 sobre el diseño del arte del Perú antiguo: El Arte Peruano en la escuela Vol. I y II. Así también, se contará con algunas de sus principales incursiones en las artes decorativas: un juego



de vajilla con motivos decorativos prehispánicos en oro y un biombo que fusiona el Art Déco y el arte del Perú antiguo.

FIG. 7: SALA DE LA DISEÑADORA MODERNA PERUANA



IZCUE, *Tela*,  
1928-1935, 46.5x25 cm, tela de seda  
natural estampada a mano, Museo de  
Arte de Lima, Lima, Perú.



IZCUE, *Tela*, 1928-1935, 40x27 cm,  
tela de lana de oveja estampada a mano,  
Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.



IZCUE, *Pañuelo*,  
1929-1938, 48x49 cm, seda estampada a mano,  
Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.



IZCUE, *Pañuelo*, 1929-1938,  
47x48 cm, seda estampada a mano,  
Museo de Arte de Lima, Lima,  
Perú.



Biombo con diseños geométricos en beige, con aplicaciones de papel marmoleado y diseños de Elena Izcue, producido bajo la dirección de Alex Ciurlizza, 1960, 166x192x2 cm, Colección privada, Lima, Perú.



Elena Izcue, Vajilla francesa trabajada con motivos precolombinos en oro, Museo de Arte de Lima. Lima, Perú.



Vista de la exposición *Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and Pre-Inca textiles and ceramics (1935)* [Fotografía], Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.



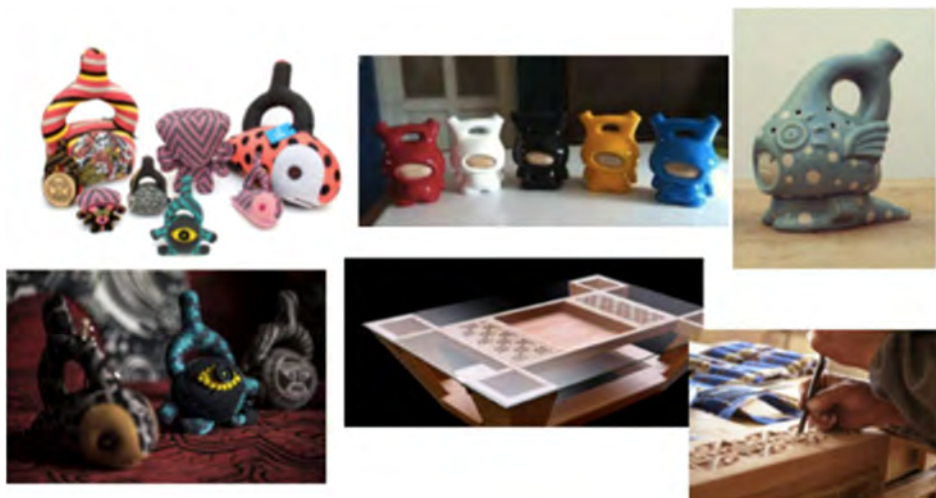
Elena Izcue en su exposición *Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and Pre-Inca textiles and ceramics (1935)* [Fotografía], Museo de Arte de Lima, Lima, Perú.

d) Sala de arte peruano contemporáneo:

Esta sala estará ubicada frente a la sala de objetos de lectura prehispánicos, de manera que el visitante pueda contrastar el arte del Perú antiguo (con más de dos mil años de antigüedad) con trabajos de artistas contemporáneos peruanos que han logrado apropiarse de los motivos visuales prehispánicos y generar una nueva lectura para la sociedad actual. Es así, que después de más de noventa años el arte del Perú antiguo sigue inspirando a artistas como: Jieying Li y Guillermo Fajardo, creadores de Jumping Lomo; Edwin Huasacca Condori, creador de los cuchimilcos que fueron entregados en los juegos Panamericanos 2019; Marcelo Wong, con su nueva colección inspirada en los cuchimilcos; Origen Peregrino, colectivo conformado por los artistas Diego Lau, Hugo Kuroki, Aldo Estrada y Gonzalo Espinoza, creadores de Tama, un art toy que se inspira en la cultura Nazca; Rafael Lanfranco,

creador de Wako; Artesanos Don Bosco, conformado por artesanos de Ancash dedicados al diseño de muebles, entre otros.

FIG. 8: SALA DE ARTE PERUANO CONTEMPORÁNEO

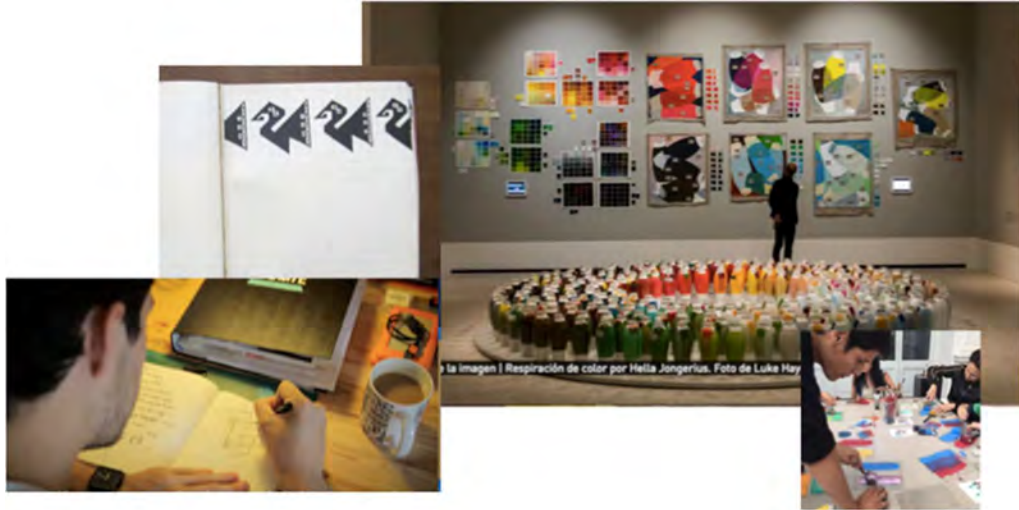


Trabajos varios de Mauricio Navarro, Rafael Lanfranco y los Artesanos Don Bosco [Fotografía]. Lima. Perú.

e) Taller del escritor – diseñador:

Esta sala estará dedicada enteramente a la interacción del visitante con todas las salas de la exposición. Es así, que, en este espacio, el visitante podrá desarrollar su propia visión del arte del Perú antiguo. La sala contará con una serie de actividades didácticas que ayuden a conectar de manera genuina al visitante con el arte peruano. Por ejemplo, podrá tomar una cerámica en crudo y pintarla con motivos prehispánicos o utilizar los motivos de arte peruano moderno de Elena Izcue o crear nuevos según su imaginación. También, podrá acceder a mesas de trabajo donde encontrará la iconografía de la obra textil de Elena Izcue de manera que pueda seguir creando nuevos motivos de diseño. Esta sala busca inspirar al visitante a no solo a crear nuevas propuestas de diseño peruano sino también, a tomar conciencia del potencial del arte peruano en otras disciplinas.

FIG. 9: SALA DEL DISEÑADOR – ESCRITOR



JONGERIUS Hella, *Respiración de color* [Fotografía]. The Design Museum. Londres.

### G. Recursos económicos y materiales disponibles

Los recursos económicos provendrán principalmente del auspicio de entidades privadas que apoyan al arte y la cultura en el Perú. Es así, que el museo generaría alianzas estratégicas con marcas que buscan acercar su posicionamiento a la cultura y el bienestar social, que hoy en día está altamente valorado por la población de NSC A y B principalmente. Proponemos marcas como el BBVA, Starbucks o Fundación Telefónica que continuamente vemos apoyando diversos emprendimientos culturales, como la música, el teatro y la educación. Asimismo, empresas relacionadas con el diseño en general, como empresas dedicadas a la confección textil, institutos y universidades con carreras relacionadas y tiendas por departamentos con áreas de decoración. Adicionalmente, se buscará impulsar los ingresos a través de los servicios complementarios que ofrece el museo como el merchandising de la muestra, catálogo y el servicio de audioguía.

## **H. Requisitos específicos de seguridad**

Con respecto al tema de seguridad los principales agentes de deterioro que podrían afectar los objetos de la muestra son: actos de vandalismos y robos. Para estos casos se contará con personal de seguridad en la sala y al ingreso se realizará una revisión de detector de metales, además se prohibirá el ingreso con alimentos o líquidos a la misma. Así también, se considerará el uso de implementos disuasivos como un sistema de cámaras y uso de casilleros para evitar ingresar con objetos de gran tamaño que podrían ocasionar accidentes tanto materiales como personales. Finalmente, el museo deberá contar con un plan de evacuación en el caso de sismos, inundaciones o incendios.

## **I. Conservación y mantenimiento**

Más del 50% de la muestra contiene textiles, cerámica, papel y muebles de madera (en su mayoría piezas originales), por lo cual las medidas de conservación a considerar serán las siguientes:

- Medición y control de condiciones medioambientales de temperatura y humedad relativa. Para estos casos será necesario el uso de aire acondicionado, deshumecedores y termohigrómetros digitales.
- Uso de vitrinas de vidrio para materiales como cerámicas, textiles y joyería que deberán contar con termohigrómetros que oscilen entre 19° y 22° y la humedad relativa entre los 50% y 76%, valores que se encuentran dentro de los rangos establecidos como adecuados.
- Sistema de iluminación de una intensidad máxima de 50 lux para piezas como los textiles que pueden contener material orgánico. Y en el caso de las cerámicas, podría llegar a una intensidad hasta de 300 lux, porque su sensibilidad es menor.

Con respecto al mantenimiento se consideraría una limpieza diaria (limpieza de suciedad superficial de ambientes) y el control de plagas continuo que ya cuenta el museo. Así también, se deberá contar con un registro de

temperatura y humedad diarios. Finalmente, en el caso de la seguridad, será importante contar con personal de manera permanente en la sala y que pueda apoyar con el cuidado de las piezas y los visitantes.

## **J. Evaluación**

- A nivel cualitativo:

Se realizarán entrevistas a profundidad a los visitantes de la muestra para conocer su grado de satisfacción y retroalimentarnos sobre su experiencia para futuras muestras. Se entrevistarán a 30 visitantes a la salida de la muestra, durante los tres meses de duración. Su duración será de 2 minutos.

- A nivel cuantitativo:

- KPI incremento de visitantes: % de asistentes a la muestra entre la media de visitantes del museo. Este indicador muestra el incremento de visitantes de una muestra en comparación al promedio histórico de visitantes al museo.
- KPI impacto en redes: cantidad de visitantes entre cantidad de personas que usaron el #tallerdediseñoprecolombino en redes sociales como Facebook, Instagram y Pinterest. Este indicador podría compararse con otras muestras previas e indicarnos si esta ha tenido un mayor impacto en las redes (ha sido más compartida).



## K. Procedimientos administrativos

Los documentos de gestión de colecciones a utilizar serán los siguientes:

Descripción	Cantidad	Modalidad: préstamo, compra, otros.	Institución	Documento
Textiles precolombinos	2	Préstamo de museos locales	Museo de Arte de Lima	Ficha de préstamo y solicitud de seguro.
Cerámicas precolombinas originales	10	Préstamos de museos locales	Museo Larco Herrera y Museo de Arte de Lima	Ficha de préstamo y solicitud de seguro.
Arte textil - Colección de pañuelos y telas varias de seda, lino y algodón estampadas a	10	Préstamo de museos locales	Museo de Arte de Lima	Ficha de préstamo y solicitud de seguro.
Biombo (Elena Izcue)	1	Elaboración propia	Colección Particular	Solicitud vía mail: archi@malí.pe
Juego de vajilla (Elena Izcue)	1	Préstamo de museos locales	Colección Particular	Ficha de préstamo y solicitud de seguro.
Carpetas de dibujo (Elena Izcue)	1	Préstamo de museos locales	Museo de Arte de Lima	Ficha de préstamo y solicitud de seguro.
Objetos decorativos (Rafael Lanfranco y Mauricio Navarro )	10	Préstamo de museos locales	Propiedad del artista	Ficha de préstamo y solicitud de seguro.
Muebles (Artesanos Don Bosco)	3	Préstamo del artista	Propiedad del artista	Ficha de préstamo y solicitud de seguro.
<b>TOTAL</b>	<b>38</b>			

## L. Cronograma detallado

La exposición tendrá como fecha de inicio el mes de agosto del 2020. Por lo cual, para poder llegar a la fecha indicada los trabajos operativos y de curadoría se proponen empezar en el mes de enero del 2020. No recomendamos iniciar los trabajos en el último trimestre del año, porque la demanda de este tipo de instalaciones, así como también el transporte, pueden tener costos elevados por la alta demanda comercial que tienen los meses previos a navidad. Por otro lado, el mes de agosto es un mes adecuado porque, por un lado, parte importante de la población cuenta con un ingreso adicional proporcionado por la gratificación y además es un mes de vacaciones, por ser muy cercano a la celebración de la independencia.

Actividad	2020											
	Ene.	Feb.	Mar.	Abr.	May.	Jun.	Jul.	Ago.	Sep.	Oct.	Nov.	Dic.
Inicio de trámite de préstamo de obras	x	x										
Investigación - Curaduría			x	x								
Diseño de Montaje					x	x						
Elaboración de material gráfico: Afiches, Gigantografías						x	x					
Diseño e impresión de invitaciones							x					
Diseño e impresión de material gráfico (textos de pared)							x					
Transporte y embalaje							x					
Montaje								x				
Inauguración								x				
Duración de la exposición												
Desmontaje											x	
Devolución de obras											x	

## M. Presupuesto detallado

A continuación, se presenta el presupuesto detallado y el cálculo de la póliza del seguro.

Concepto	Tiempo	Valor S/
<b>Curaduría</b>		
Curador del proyecto	x 3 meses	9,900
<b>Transporte</b>		
Transporte (ida y vuelta) incluye embalaje		29,400
Personal de apoyo (curador y embalador)		1,800
<b>Museografía</b>		
Pintura (incluye mano de obra)		1,400
Título de la exposición (plotter de corte)		300
Texto curatoria (plotter de corte)		1,000
Pedestal de MDF con vidrio		4,800
Mueble escritorio de MDF		3,300
Diseño gráfico		4,800
Impresión de viniles		800
Mantenimiento de la exposición	x 3 meses	4,500
Montaje	x 3 días	1,000
Desmontaje	x 3 días	1,000
<b>Poliza de seguro (5%)</b>		66,908
<b>Programa interactivo para el visitante</b>		
Materiales del taller		1,000
<b>Divulgación</b>		
Notas de prensa		2,500
<b>Inauguración</b>		
Diseño de invitaciones virtuales		300
Catering (incluye personal)		1,500
<b>TOTAL</b>		<b>136,208</b>

Descripción	Cantidad	Valor US\$	Valor S/.	Total S/.
Textiles precolombinos	2	120,000	396,000	792,000
Cerámicas precolombinas originales	10	10,000	33,000	330,000
Arte textil - Colección de pañuelos y telas varias de seda, lino y algodón estampadas a mano (Elena Izcue)	10	3,000	9,900	99,000
Biombo (Elena Izcue)	1	4,000	13,200	13,200
Juego de vajilla (Elena Izcue)	1	4,000	13,200	13,200
Carpetas de dibujo (Elena Izcue)	1	5,000	16,500	16,500
Objetos decorativos (Rafael Lanfranco y Mauricio Navarro)	10	150	4,950	49,500
Muebles (Artesanos Don Bosco)	3	2,500	8,250	24,750
<b>TOTAL</b>	<b>38</b>			<b>1,338,150</b>
<b>%Poliza seguro</b>	<b>5%</b>			<b>66,908</b>
T.C.		3.3		