

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**EL DIBUJO DE TILSA TSUCHIYA COMO OBRA FINAL: SIMBOLOGÍA Y
CONSTRUCCIÓN EN SU OBRA GRÁFICA**

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

AUTORA:

KARINA VICTORIA HUERTAS CASTAÑEDA

ASESORA:

MARÍA EUGENIA ROCIO YLLIA MIRANDA

Julio,2020

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo identificar cómo el dibujo de Tilsa Tsuchiya logró consolidarse como una disciplina con la que la artista desarrolló una simbología que creció y evolucionó dentro de su obra plástica a través del uso de la línea y el soporte hasta convertirse en obra final. El dibujo en la obra de Tsuchiya se erige como un sistema autónomo de transmisión de ideas; una disciplina que ha encontrado una culminación y que se vale de sus atributos procesuales para generar un código de comunicación propio, como se advierte en las obras seleccionadas de 1968, 1969, 1970 así como en sus colaboraciones de ilustración literaria.



A mis madres y padre,

Victoria Castañeda, Julia Cerna y Arturo Huertas

por su amor y paciencia

y por motivarme a nunca rendirme

en esta travesía.



AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todas las personas que contribuyeron de un modo u otro para que mi tesis pudiera ser realizada. A María Eugenia Yllia, quien desde el primer día me ofreció sus consejos, aportes, paciencia, motivación constante y apoyo incondicional, sin los cuales no hubiera podido realizar y culminar este trabajo de investigación.

Al Dr. Saúl Peña K., Ana Masías de Tola, Alberto Pasco Font y Rosi Andrino por abrirme las puertas de sus hogares y brindarme su amabilidad y confianza. Al Dr. Alfonso Castrillón por su gentileza en proporcionarme acceso a libros y piezas de su colección. Del mismo modo a María Angélica Rozas y Fabiola Martínez del equipo de la Galería de Artes Visuales de la URP por darme siempre ánimos y ayudarme.

Alberto Agapito, Rosamar Corcuera, Nadiana Corcuera, Bruno Zeppilli, Alberto Quintanilla y Lorenzo Osores por compartir conmigo historias, anécdotas y permitirme conocer a través de sus palabras un poco más de Tilsa Tsuchiya.

A la Dra. Cecile Michaud, quien, durante mi periodo como estudiante en la Maestría de Historia del Arte y Curaduría, brindo un ambiente de confianza y seguridad durante circunstancias adversas, lo cual me permitió no claudicar y continuar con mis estudios. A Mag. Carlos Castro y al Dr. Fernando Villegas por sus observaciones y sugerencias que ayudaron a que mi tesis pudiera mejorar.

A Shila Acosta, Gisselle Girón y Christian Bernuy por ayudarme a encontrar la información que requería en momentos de crisis. Del mismo modo a Pablo Cruz e Igor Bernaola por compartirme archivos y las experiencias de sus investigaciones.

Finalmente, un agradecimiento especial a Eduardo Tokeshi, por su amistad, apoyo y consejos durante todo mi trayecto en la maestría y por ayudarme a encontrar en el dibujo una veta valiosa para comunicar el quehacer artístico.



ÍNDICE

Introducción	8
CAPÍTULO 1. TILSA TSUCHIYA Y LA CONSOLIDACIÓN PAULATINA DE UN LENGUAJE PLÁSTICO	13
1.1 El itinerario de Tilsa Tsuchiya en la búsqueda de un lenguaje plástico.....	14
1.1.2 Estadía en París	15
1.1.3 Retorno a Perú y la consolidación de un estilo	19
1.1.4 Algunas posiciones sobre el Surrealismo en su obra	24
1.2 Las exposiciones de Tilsa Tsuchiya en el Instituto de Arte Contemporáneo en 1968 y 1970.....	30
1.2.1 La Exposición de 1968.....	30
1.2.2 Retorno a la figuración: Premio Tecnoquímica y serie <i>Los Viajantes</i> (1970)....	38
CAPÍTULO 2. EL DIBUJO DE TILSA TSUCHIYA Y EL DESARROLLO DE SU PROCESO CREATIVO: ESENCIA Y APRENDIZAJE	45
2.1 Precisiones teóricas ligadas a la construcción del dibujo.....	46
2.1 (A) El dibujo como proceso mental, visual y creativo	47
2.1 (B) El dibujo artístico	50
2.1(C) El dibujo como obra final: algunas aproximaciones.....	52
2.1 (D) Sobre su Importancia	57
2.2 El aprendizaje del dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes: Etapa formativa.....	60
2.3 El dibujo de Tilsa Tsuchiya: proceso creativo y obra final	77
CAPÍTULO 3. TILSA TSUCHIYA Y LA ILUSTRACIÓN DE TEXTOS.....	89
3.1. Antecedentes.....	90
3.2 El comienzo: <i>Noé delirante</i> (1971).....	92
3.3 <i>De los duendes y la villa de Santa Inés</i> (1977)	102
3.4 <i>Canto de Sirena</i> (1977).....	108
3.5 <i>Puerto pobre y Hallazgo de la vida</i> (1979)	112
3.6 Colaboraciones finales: <i>Como tatuajes en la piel de un río</i> (1985).....	120
CAPÍTULO 4. EL DIBUJO Y CONSOLIDACIÓN DE UNA SIMBOLOGÍA Y UNA ESTETICA VISUAL	126
4.1 Análisis aplicado a cuatro dibujos de Tilsa Tsuchiya correspondientes a los años 1968, 1969 y 1970	126
4.1.1 <i>Sin título</i> 1968	128
4.1.2 <i>Sin título</i> 1969	138

4.1.3 Sin título 1970.-.....	142
4.1.4 Contraportada <i>Noé Delirante</i> , 1970.-	147
4.2 El dibujo como obra final: Hacia una consolidación de una simbología y estética visual.....	151
CONCLUSIONES.....	163
ANEXOS.....	167
BIBLIOGRAFÍA.....	169
PLAN DE EXPOSICIÓN	181



Introducción

Tilsa Tsuchiya es una de las artistas peruanas más importantes del siglo XX, que ha despertado la atención de estudiosos, historiadores, artistas y admiradores del arte, por lo que realizar una investigación sobre la obra de Tsuchiya se constituye en un gran desafío.

Su trabajo pictórico ha sido ampliamente estudiado, sin embargo, se pudo notar que el enfoque ha sido menos profundo en el desarrollo de su proceso creativo a partir del dibujo artístico, lo cual motivo esta investigación. Hemos tenido el interés de estudiar una obra con un gran contenido plástico y simbólico. Además, nuestra intención es acercarnos más a la valiosa obra gráfica de Tilsa Tsuchiya, por lo que el objetivo de esta investigación fue profundizar en el aprendizaje del dibujo como disciplina y en el producto realizado a través de la línea y el soporte de papel: dibujos de gran riqueza que se constituyen como parte importante de su corpus plástico.

Nuestro objeto de estudio se centra en comprender de otra manera el proceso creativo de Tilsa Tsuchiya dándole mayor atención a su dibujo como obra final y cómo contribuyó a construir su propio lenguaje y simbología. Entendemos el dibujo como un proceso humano y artístico en el cual diversos procesos de síntesis, representación del exterior y del pensamiento están presentes. Consideramos necesario que, para estudiar la obra de un artista, es importante conocer sus etapas y los puntos de quiebre que originaron los cambios que marcaron su trayectoria.

El aprendizaje del dibujo se constituye como disciplina troncal del estudio de las Bellas Artes y es considerado como parte del proceso creativo de la pintura, la escultura y el grabado, sin embargo, se le ha subvalorado debido a que ha funcionado casi siempre como un medio, camino o “parte del proceso,” pero no como una obra independiente.

Por ello, podemos constatar que la obra de Tilsa Tsuchiya, a través de su dibujo, fue evolucionando a la par con su trabajo pictórico hasta el final de su vida. Su producción artística comprende más de cien dibujos como obras finales en los cuales muchas veces el estilo usado por la artista difiere con sus pinturas, pues siguen una configuración propia, lo cual genera un paralelismo muy interesante debido a que muchas veces pueden coincidir. No estamos hablando de dos series separadas, sino cómo el dibujo aprovecha el soporte y genera su propio lenguaje unido al pensamiento visual de la artista.

Esta investigación está estructurada en cuatro capítulos: En el primer capítulo se presenta un panorama general de la trayectoria de Tilsa Tsuchiya desde el viaje a Francia y su retorno en 1966, poniendo énfasis en sus primeras presentaciones como su muestra de 1968 en el Instituto de Arte Contemporáneo y la obtención del premio Tecnoquímica en 1970. Este premio le otorgó una revaloración para el arte figurativo peruano y descubrió su madurez artística después de larga estadía en Europa. Esto no solo permitirá insertarla en su contexto histórico-artístico, sino también tener un panorama de cómo su trabajo pictórico y gráfico fue experimentando un cambio progresivo en conjunto.

En el segundo capítulo se presentan los fundamentos teóricos del dibujo como disciplina artística que conlleva a un proceso mental, visual y creativo. Además, se explicará cómo el dibujo se involucró en su proceso creativo y a su vez, cómo se erige en una obra madura. Asimismo, presentaremos un recorrido por su etapa de estudiante en la Escuela Nacional de Bellas Artes la cual otorgará una perspectiva para apreciar la relevancia del dibujo dentro de su formación artística. Fue preciso incluir en este capítulo el dibujo a través de la voz de la artista, de manera que podamos ayudarnos a comprender mejor su nivel de predisposición en cuanto a manejo de materiales, experimentación y observación del entorno que la rodeaba.

El tercer capítulo nos introduce al campo específico de esta investigación, pues aborda los dibujos de Tilsa Tsuchiya como obras finales, a partir de sus colaboraciones editoriales con diversos autores. Dentro de las cuales destacan sus dibujos en *Noé delirante* (Corcuera,1971), como primera incursión, la cual le permitió tener su primera muestra de dibujo en el Instituto de Arte Contemporáneo y una amplia colaboración por la cantidad de dibujos realizados. Asimismo, se añaden portadas como *De los duendes y la villa de Santa Inés* (Corcuera, 1977) y *Canto de sirena* (Martínez,1977). Además, la década del setenta coincide con el abandono momentáneo del uso exclusivo de la línea para dar paso a obras con mayor colorido y tratamiento técnico con características más humanizadas y el uso de otros materiales donde involucra el color. Sin embargo, hacia el final de su vida con la portada *Como tatuajes en la piel de un río* (Calvo,1985) el tratamiento lineal reaparece en sus colaboraciones literarias. Por eso, la adaptación del texto a una imagen fue una manera de darle una funcionalidad distinta a su obra que ahora

podía verse en la portada de novelas, poemarios y revistas, es decir, de manera masiva y en espacios expositivos.

En el cuarto y último capítulo se hace un análisis de sus obras a partir de un par de dibujos de 1968, 1969 y otros dos de 1970 que se construyen como piezas claves dentro de la obra de Tsuchiya. En estas dos piezas de 1968 y 1969 se observa el tratamiento de tinta y puntos plasmada en la contraportada de su primera colaboración literaria la cual es una obra que no se ha visto en publicaciones o exposiciones anteriores del año 1970. Para entender la constitución de esta etapa, se realizará un análisis utilizando sus propiedades simbólicas y compositivas y además se indagará en cómo se vinculan con los textos que las originaron. Esto nos permitirá entender las características de sus dibujos como obras finales además de soportes de exploración e innovación dentro de su plástica relacionada al dibujo.

Este trabajo busca no solo llegar a una revalorización de la obra gráfica de la artista, sino en poder reconocer a este grupo de dibujos que trascendieron el formato pequeño y que forman parte de la evolución y desarrollo de un modelo visual que se convirtió en el sello de Tilsa Tsuchiya.

La intención de esta investigación es conectarla con la voz de la artista como guía dentro de este recorrido con la finalidad de aproximarnos a sus procedimientos, filosofía y motivaciones para poder entender mejor su trabajo. No pretendemos constituirnos como un único análisis de sus obras, pues solo planteamos una mirada personal a través del estudio de fuentes y trabajos emblemáticos que nos han ayudado a poder contextualizar y adentrarnos en trayectoria de la pintora.

La búsqueda de fuentes se basó en el análisis de la bibliografía emblemática publicada sobre la artista, además de artículos periodísticos de archivo, la revisión de entrevistas, la visita a cuatro colecciones privadas para poder apreciar sus dibujos en vivo y poder observarlos de manera detallada. Ello nos brindó mucha información para nuestro análisis técnico de sus dibujos. De manera adicional se conversó con amigos cercanos de la artista con el fin no solo de recoger datos sobre su trabajo artístico, sino también conocer su carácter y personalidad que consideramos que es una parte importante de su obra.

Este trabajo busca un nuevo acercamiento la riqueza de la obra de Tsuchiya a través del papel, valiéndonos de un grupo de obras que abarcaron el trabajo lineal de la artista y que hemos considerado significativo para esta investigación. Además, se busca revalorar las palabras de la artista en tanto influyen en su dedicación hacia su trabajo y su manera de construirlo por medio del aspecto edificador de la línea. Es decir, pretendemos darle un valor agregado como una característica que se desarrolla en su dibujo como obra final y que es un aspecto que logra una adecuada comunicación con el área simbólica y mítica de su trabajo a través del tratamiento técnico. Es así como su obra se volvió un lugar donde ella crea “ [...]lo que vive, sueña y quiere”¹.

¹ Alfonso Bermúdez, *La crónica*. Lima, 16 de noviembre de 1976, pp.8

CAPÍTULO 1. TILSA TSUCHIYA Y LA CONSOLIDACIÓN PAULATINA DE UN LENGUAJE PLÁSTICO

“Vivir jugando bellamente, honestamente, sin trampa”

Tilsa Tsuchiya²

En este capítulo se establecerán las características más resaltantes de la obra de Tilsa Tsuchiya a través de los cambios progresivos de su desarrollo artístico identificados desde su viaje a Francia, su eventual retorno al Perú hasta la presentación de las muestras de 1968 y 1970 en el Instituto de Arte Contemporáneo, que develaron al público limeño su madurez artística y le otorgaron el status de artista consagrada.

Este marco de temporalidad elegido responde a la necesidad de contextualizar los dibujos producidos entre 1968 y 1970 que constituyen el principal objeto de estudio de esta investigación. Estas exposiciones, en particular, nos ayudan a rastrear la evolución de figuras y motivos en la obra de la artista y al mismo tiempo establecer semejanzas y diferencias con los dibujos que realiza entre estas exposiciones.

Sabemos que la biografía y obra de Tilsa Tsuchiya han sido ampliamente documentadas en diversos catálogos, artículos de revistas y libros³, utilizados en el transcurso de esta trabajo. Sin embargo, hemos querido aportar a su estudio las propias declaraciones de Tsuchiya publicadas en diversas fuentes y no siempre

² Declaración de Tilsa Tsuchiya (Seymour, 1976:22) Entrevista hecha en el marco de la exposición los mitos en la Galería Camino Brent.

³ Dos textos fundamentales para conocer su obra son el catalogo TILSA (2000) del Museo de Arte de Lima y el libro Tilsa (1981), escrito por Luis Eduardo Wuffarden, textos que han servido como soporte a este estudio.

reproducidas en textos anteriores. Consideramos sumamente valioso poder oír la voz de la artista en relación a las consideraciones sobre su obra, pues nos permite explorar y conocer mejor sus reflexiones en torno a su lenguaje visual, personajes y repertorios que la vincularon con el surrealismo y que posicionaron a la figuración como una corriente significativa en la década del setenta y convirtieron a la artista en una figura emblemática de la plástica peruana del siglo XX.

1.1 El itinerario de Tilsa Tsuchiya en la búsqueda de un lenguaje plástico

Tilsa Tsuchiya Castillo (1928-1984) nació en Supe el 24 de septiembre de 1928. Inició sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1947 en el taller de Sabino Springett y después de unos años de retiro, los retoma en 1950 y asiste al taller de Carlos Quizpez Asín (1954 -1957) y Ricardo Grau (1958), respectivamente. Ganó la medalla de Oro de su promoción al graduarse en 1959, posteriormente viaja a París para estudiar Historia del Arte y Grabado entre 1960 y 1966.

Durante su estancia en Europa enfermó de tuberculosis y se internó en el Hospital de Saint Illaire du Touret en Mont Blanc en 1961. Una de sus obras es exhibida en la Exposición Internacional de Pintoras en el Museo de Arte Moderno.

En 1966 presenta una exposición individual en la Galería Cimaise de París. Durante ese año se introduce en el aprendizaje de la obra de René Guénon y a numerosos estudios sobre Oriente. Dos años más tarde retorna a Lima.

Hacia finales de la década de los 60s, la escena nacional pasaba por un proceso de experimentación en las prácticas artísticas, como el Pop, el Op, el conceptual, el

Filo Duro y que, junto a los surrealistas, la Nueva Figuración y el Expresionismo, compartieron espacios expositivos. En 1970 obtiene el premio Tecnoquímica, galardón que en versiones anteriores fue otorgado a obras más ligadas al expresionismo abstracto y al informalismo. La obtención de este premio significó un cambio a favor de lo figurativo en la escena artística nacional peruana a inicios de esa década.

El repertorio visual desarrollado por Tilsa Tsuchiya transitó entre lo personal y lo universal a través de la construcción de una mitología propia que plasmó durante toda su vida como artista. Su obra, que recorre una amplia gama de disciplinas artísticas, se cimienta en su arduo trabajo plástico que enmarca su dominio de la línea, la forma, la composición y el color acompañado de sus vivencias, amistades y aspiraciones.

1.1.2 Estadía en París

Tilsa Tsuchiya obtuvo una beca para ir a París en 1960, cuando egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes, pero lamentablemente por el fallecimiento de su hermana Carmen tuvo que retrasar su viaje para el año siguiente en el que viajó con sus propios medios. En la capital francesa estudió Historia del Arte y Grabado en La Sorbona, y tuvo que lidiar no solo con la supervivencia en una ciudad desconocida, sino con una tuberculosis de la cual pudo recuperarse en el Hospital de Saint Illaire du Touret en Mont Blanc en 1961. Mencionamos este hecho no solamente por hacer un recuento cronológico de su paso por Francia, sino porque la superación de la tuberculosis sentó un camino de resiliencia en la artista, el cual creemos que de alguna manera marcó las búsquedas planteadas en su obra

posterior: “Hay que volver a jugar” (Tsuchiya, 1984:7) como le dijo a su médico en el hospital francés.

Por mucho tiempo fue Francia considerada una parada obligatoria para artistas sudamericanos. Por ello, en este caso en particular fue un viaje que hizo con sus compañeros de estudio con quienes egresó en la famosa promoción de oro de Bellas Artes⁴. Aunque de su estadía en Francia no se tiene un registro cronológico exacto de sus obras, se puede comprender que las vivencias en una ciudad diferente afectaron su manera de concebir su trabajo y esto se puede apreciar a su regreso a Perú.

La estancia en el extranjero cautivó y deslumbró a la artista. Esto se manifestó en el impacto que tiene en ella tanto la ciudad como su arquitectura. Por ello, califica de “Dioses” a sus artífices: “Descubrí que el aire y la luz penetraban en la piedra y llegué a la conclusión de que no fueron realmente hombres los que construyeron la catedral y los que crearon esas maravillas”. (Corcuera, 2017: 26)

Sobre esa luz, que en su obra se distingue por el uso de veladuras, también declaró en una ocasión en 1981, que tomó como referencia a los maestros de fines de la Edad Media. Aunque indica que los maestros lo hacían de una manera casi imperceptible, mientras que, en su caso, si se notaban. Sobre esto acotó: “Yo no me propuse pintar con veladuras; vinieron solas. Creo que ahora tengo una técnica bastante particular, pero no la busqué; la utilizo como medio expresivo” (Bermúdez, 1976: 8). Se resalta esta acotación en particular porque en retrospectiva Tsuchiya

⁴ Viajo con Alfredo González Basurco y Gerardo Chávez

comprende que la pintura es un medio importante para la transmisión de sus ideas, pero no únicamente el fin; en consecuencia, las partes que conforman su obra tienen un propósito que va más allá de ser “un accesorio” o una concesión plástica.

Tsuchiya, a su vez, mantuvo una distancia con las corrientes europeas que estaban desarrollándose en esa década, tales como los artistas pertenecientes al grupo de *Nouvelle Realites* o nuevos realistas y artistas trabajando objetos cotidianos a modo de los *Ready mades* de Marcel Duchamp.⁵ Sin embargo, el reconocimiento del arte latinoamericano enmarcado dentro del boom de lo real maravilloso situaba a los literatos sudamericanos en el ojo de Europa, lo cual de alguna manera puede haber beneficiado a los artistas latinoamericanos en el mundo (Wuffarden,2000: 23).

La artista tenía una posición muy clara que explica su decisión de no haberse plegado a esos movimientos y solo desarrolla su aprendizaje en paralelo. Además aprendía de aquello que le podía brindar este nuevo ambiente y solo aquello que pudiera serle necesario.

Imagínese: yo en París, viendo todas las exposiciones, todo lo “nuevo”, fácilmente hubiera podido “pegarme” a lo que cambia todas las semanas. Porque estar de moda es lo más fácil; pero yo creo que un artista debe seguir lo que le nace, debe ser fiel a sus voces interiores, y no cambiar cuando cambian los gustos o las demandas del mercado. A mi nada de eso me interesa (Orrillo,1970:33)

Esta declaración describe el carácter de la artista en gran medida, no solo porque nos revela que su proceder y uso de recursos artísticos siguen por completo su

⁵ Artistas como Klein, Arman, Tinguely, Spoerri y Cesar.

manera de ser, sino porque rechaza los atajos y los cambios inmediatos que rigen los circuitos de arte en cualquier ciudad del mundo.

Vale decir que es una posición habitual de los artistas latinoamericanos. Por ello, según Francisco Statsny, esto se debía a que los artistas latinoamericanos llevaban sus dilemas a la exploración de manera muy distinta al mundo europeo, en donde solo tienen dos alternativas, imitar o buscar sus propias fuentes: “Cada uno enfoca las interrogantes de manera propia y los estilos resultantes son variados, pero la mayoría se aproxima de algún modo a una interpretación plástica del problema de los orígenes” (Statsny, 1978:8).

En 1961 participó en la “Exposición Internacional de Pintoras” en el Museo de Arte Moderno de Francia; en 1965 en la Exposición de Artistas Latinoamericanos en París; y en 1966 tiene su primera individual en Francia en la Galería Cimaise.

Esta muestra contó con el comentario de Marcel Cohen, quien en su exposición señaló sentirse fascinado por el trabajo de Tsuchiya:

La dulzura, la ternura y la feminidad de Tilsa, hay que buscarlas en el uso que ella hace del color. Yo no sé, si en el Perú, Tilsa ya pintaba de esta manera, pero en sus últimos colores, sean suaves (armonías de azules, de rosas y blancos quebrados) o fuertes (marrones, rojizos, negros compuestos) están trabajados con una paciencia muy femenina, a la manera de un orfebre martillando un plato con pequeños golpes secos. Este trabajo del color, voluntariamente preciso, y que en realidad es muy sabio, recuerda la manera como procedían los primitivos flamencos, cuyos fondos son compactos y sin embargo transparentes, como si el tema estuviera iluminado por una luz colocada detrás de ella (Moll, 1991:71).

Sobre su estancia en Europa y su retorno, Tsuchiya consideraba que su obra tenía una fuerte raigambre en lo peruano la cual, nutrida de experiencias ligadas a su patria, no podría desarrollarse de manera adecuada en otra tierra que no sea la suya. Por ello, la artista hace hincapié en la importancia del pasado y el presente en

sus obras: “En conservarse siempre fiel en la búsqueda de algo verdadero que está en nuestro pasado y también en el presente. O sea, si se quiere proyectar al futuro hay que conocer el pasado para poder trabajar con seguridad en el presente. Por ejemplo ¿te imaginas un árbol sin raíces?” (Bermúdez,1976:8).

1.1.3 Retorno a Perú y la consolidación de un estilo

Luego del retorno de Tilsa Tsuchiya al Perú en 1966 con un bagaje cultural labrado en el extranjero, es posible notar numerosos cambios, que se podían inferir del comentario de Marcel Cohen citado anteriormente. La pintora tuvo una serie de muestras⁶ individuales tanto en Lima como en otras ciudades. En año 1968 expuso en el Instituto de Arte Contemporáneo y en el Club Central de Trujillo; en 1970 exhibió sus obras cuando obtuvo el reconocido premio Tecnoquímica y en 1971 presentó los dibujos por motivo de la presentación del libro *Noé Delirante* en el Instituto de Arte Contemporáneo y en la Galería Nuccallayme (Wuffarden,2000:329).

El estilo de Tsuchiya está ligado estrechamente las experiencias vividas unidas a su deseo de crear una propuesta de temática universal mezclando hábilmente motivos peruanos y orientales con el fin de crear una estética y sistema de símbolos propio, unido a un ejercicio introspectivo que dotó a sus obras de ese sello personal tan característico.

⁶ Entre esos años también participó en muestras colectivas. En 1968 en el Museo de Arte de Lima, en 1970 en el Museo de Arte Italiano y en 1971 en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (Wuffarden,2000:329).

Al mismo tiempo su obra dio un desarrollo progresivo desde el uso de la curva y lo geométrico en sus obras de finales de los sesenta, hasta incorporar volúmenes y planos que dieran la sensación de tridimensionalidad a la evolución de una paleta de color que dio un viraje hasta alcanzar la creación pictórica de atmosferas por las que es conocida.

Tilsa Tsuchiya tuvo una gran conexión con las lecturas de René Guénon⁷, pensador francés y estudioso de antiguas religiones orientales, así como San Bernardo de Claraval y Frithjof Shuon (Wuffarden: 2000). Guénon se interesó por las tradiciones despreciadas por la sociedad moderna que experimentó una pérdida de valores y tradiciones que la llevaba a su degeneración, es decir, el vivir una existencia sin la sabiduría y la falta de identificación con los aportes tradicionales del pasado. En amplia sintonía con este pensamiento, Tsuchiya reconocía el pasado como pieza clave de autoconocimiento: “[...] si se quiere proyectar al futuro hay que conocer el pasado para poder trabajar con seguridad en el presente” (Bermúdez, 1976:8).

Por otro lado, Watanabe revela que: “Ella solía no aludir a estas lecturas frente a sus amigos que entonces intentábamos tener una explicación menos ocultista del mundo. Cuando alguna vez aceptó hablarme de Guénon, entendí muy poco al pensador y bastante más a ella” (Watanabe, 2000: 297). Esto resulta significativo para poder reforzar porque la lectura de Guénon le resultaba de utilidad para

⁷ René Guénon fue un filósofo francés estudioso del pensamiento oriental y sus culturas, con el fin de que occidente tuviera una visión más amplia y menos estereotipada de las sociedades de oriente. Mediante sus escritos en revistas como la *Gnose*, *Revue de Philosophie*, *Ettude Traditionelles* y el *Velo de Isis*, y otras obras da a conocer numerosos aspectos de doctrinas metafísicas orientales, estudios sobre simbolismo de Oriente y Occidente y reflexiones críticas sobre el mundo moderno y la sociedad occidental, como *La Gran Triada*(1946) y *Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada*(1962), este último publicado de manera póstuma.

reforzar su propia filosofía artística, dado que los seres que poblaban las obras de Tsuchiya estaban definidos más por la “potencia vital que llevaban en su interior” que sobre los elementos formales que la constituían, en adición Watanabe menciona que Tsuchiya “pensaba que si era capaz de imaginar un universo donde cada elemento expresara una plenitud, ese universo era posible”(2000: 297).

Tsuchiya divide su obra en dos etapas y ello lo manifiesta durante una entrevista el año 1975 donde señaló que se preocupó mucho por la obra que estaba haciendo en ese momento. Por ello, la concibe como la unión de dos partes, en cuanto a la temática de su trabajo. “En la primera (que llega hasta el paraíso) yo había pintado un hombre muy esquemático, como un ser más de la naturaleza. En la segunda parte traté de conocerlo; leía y pintaba.”⁸ (Arsa, 1981: 10). Estas concepciones de las etapas de su trabajo nos permiten conocer cómo los seres de sus obras al principio no se erigían como protagonistas, es decir se encontraban subordinados o en el mismo nivel de lo que le rodeaba; es importante resaltar esto debido a que la aparición de sus dibujos como obra final se sitúan en un intermedio de este autoconocimiento de estas dos partes importantes de su trabajo.

La pintora establece sobre sus obras diferencias y evoluciones: “[...] mis figuras humanas eran planas. Como quería lograr un hombre con alma, entonces, en la segunda parte, use el medio volumen y la profundidad de los colores: un color puesto una vez es diferente de un color pintado en capas sucesivas, en veladuras...”

(Arsa, 1981: 10). Si bien Tsuchiya relaciona en la primera cita de esta entrevista

⁸ Creemos que con “paraíso” la artista se refería a una serie de cuadros que tenían esa denominación.

concepciones ligadas a papel de sus personajes, aquí menciona los cambios en el tratamiento técnico. En la segunda etapa, con el desarrollo pictórico en su trabajo es importante notar la mención del uso de la volumetría que la ayuda a sacar el “alma” en las figuras trabajadas, hecho que resuena de manera muy particular en su dibujo como obra final, donde también trabajó la volumetría a través del uso del puntillismo, técnica exclusiva de su trabajo gráfico.

En relación al dibujo y sobre su proceso de construcción de una obra, Eduardo Moll señala:

En lo que se refiere a la forma, se halla el dominio absoluto del dibujo-base primordial para el quehacer plástico-; la aplicación diáfana de los pigmentos (a partir de la década de los sesenta) por medio de innumerables veladuras, delicada y sobriamente plasmadas; y una visión completa, determinante y altamente profesional de la composición y su consiguiente óptica integral de la superficie (Moll, 1991:67).

Es importante mencionar que los detalles sobre el trabajo plástico realizado por Tsuchiya, ponen en evidencia que Eduardo Moll, además de ser artista, no solo tenía la agudeza visual de identificar los procesos, sino que además conocía la técnica pictórica. Debido a ello, Moll resalta de manera puntual que el dibujo como disciplina requiere y necesita de un gran dominio y además reconoce que es uno de los pilares de su carrera artística.

Augusto Ortiz de Zevallos, por su parte anota, en su artículo de 1970, poco después del regreso de la pintora al Perú, de que Tsuchiya practicaba un tipo de pintura muy particular, aquella que se encontraba libre de influencias, libre de “espectáculo” y donde se puede “hacer lo que cree y no exponer lo que ha leído” (1970:26). En ese

sentido, el investigador afirma sobre la pintora que tanto la elaboración de su lenguaje, su proceso creativo

Y la seriedad permanente de su proceso pictórico ha consistido en irse obligando a validar pictóricamente cada intensión significativa, es decir, a no valerse crudamente de signos formales que llevan implícita una significación, sino a laborarlos compositiva y cromáticamente en el ánimo de lograr una coherencia que sustente su fertilidad imaginativa y su riqueza (Ortiz de Zevallos, 1970:26).

El comentario de Ortiz de Zevallos se distingue del realizado por Eduardo Moll sobre la pintora, pues da una mirada a la construcción total en su trabajo, debido a ello, la edificación de la obra de Tsuchiya es una cadena de procesos que involucran la significación de las formas ligadas a una metodología propia que adapta la profusión de imágenes que produce la artista y que da forma a través de su ejecución. De la misma manera, en esta ejecución, Tsuchiya le otorga una intensa carga comunicativa por medio de la acción de dibujar y pintar; logra que el mensaje de su obra se cohesione sobre el medio en el cual trabaja. Ella mantiene un equilibrio entre los conceptos manejados y la manera en que los representa, estos van forjando el valor y significado de su trabajo.

Atendiendo a las reflexiones de Tilsa Tsuchiya con relación a lo que, desde su percepción y vivencias definía a un artista, tal como mencionó Watanabe que las vivencias la motivaban más que los conceptos, ella misma afirma en una entrevista que el artista es un personaje ligado estrechamente con el sufrimiento, hecho mencionado nuevamente por la artista, de que “el dolor no se cuenta, se pinta [...]” (Watanabe,2000:297). Ello es debido a que los artistas ven el mundo de una manera muy particular y en consecuencia afrontan la verdad de una manera más directa que el resto de seres humanos (Arsa,1981:10). Podemos inferir que Tsuchiya se

refería a la sensibilidad del artista y como ellos tienen una percepción diferente del mundo que les rodea, por lo que absorben la información que transcriben en sus obras de forma muy íntima y personal. En la vida del artista pueden existir periodos de atascamientos, a veces necesarios, pues la ayudan a avanzar. Por ello, la artista señala: “La vida del artista es entrar y salir del caos, con el riesgo de quedarse allí”. (Arsa, 1981: 10) Es pertinente mencionar estos pasajes debido a que permiten el entendimiento de una artista a la cual su obra estuvo ligada mucho a sus vivencias y su manera particular de percibir su realidad y de canalizar las experiencias de su vida a sus trabajos artísticos.

1.1.4 **Algunas posiciones sobre el Surrealismo en su obra**

Creemos importante comparar las diversas apreciaciones que generó la obra de Tilsa Tsuchiya en torno al surrealismo con su propia percepción sobre la misma, ello con el propósito de reconocer en su obra la manera en que fue percibida, pero también para plantear cómo su lenguaje artístico se consolidó por una búsqueda introspectiva e individualidad más que por plegarse a un movimiento en particular. Recurrimos a la propia voz de Tsuchiya ya que nos ayuda a desmitificar su creación artística y a comprender mejor su manera de trabajar, su visión sobre su obra y el arte. Encontramos importante para esta investigación evidenciar cómo el objeto artístico una vez realizado y expuesto, sale al mundo y se convierte en parte de él, susceptible a la palabra del público, de sus visiones, teorías y observaciones.

La obra de Tilsa Tsuchiya fue incluida dentro del grupo de surrealistas⁹, en un momento en que en el ámbito local se empezaron a gestar diferentes estilos, propios de la generación del sesenta, por lo que era inevitable que su obra fuera asociada a uno de ellos.

En relación a la obra plástica producida por Tsuchiya a finales de los sesenta, Jorge Villacorta, señala:

“Y no es arriesgado señalar que, en el periodo de su madurez artística, a partir de 1968, la artista se desplaza en territorios cuyos confines van apareciendo con firmeza, pero gradualmente; desplazamientos que no configurarían un sistema porque no tienen nada que probar a ojos del observador. Recurriendo a un repertorio de figuras, su extraordinario oficio pictórico engendra símbolos o, a veces, sugiere narrativas serenamente desplegadas que se alejan de las tramas visuales tensamente delirantes que pretenden asemejarse al estado del psiquismo puro o de la asociación onírica.” (Villacorta,2000:52)

Villacorta es muy claro al reconocer el cambio gradual de la propuesta de la artista, pero también es revelador advertir cómo en el año 1968, que se le adjudica una madurez, será muy importante para esta investigación dado que los dibujos que hemos seleccionado de Tsuchiya se ubican a partir de ese año y aún no se asocia el trabajo de la artista al surrealismo, llamado en este caso “asociación onírica”. Quizás porque las figuras desarrolladas en esta etapa no se encuentran visualmente “levitantes” o “veladas” por la atmosfera blanquecina de su factura como sí se puede ver posteriormente en el año 1970 y con más énfasis en 1974.

⁹ En *Generación del 68*, Alfonso Castrillón agrupa a Tsuchiya en el mismo grupo que Leoncio Villanueva, Humberto Aquino, Carlos Revilla, Venancio Shinki y Fernando de la Jara.

Asimismo, Tsuchiya muestra una afinidad con el simbolismo¹⁰, en tanto utiliza en su obra poéticas visuales con los que el espectador puede establecer correspondencias o elementos que descifrar, que para Villacorta es “otra faceta de esta misma forma de aproximarse a la pintura” (Villacorta,2000:52). Por su parte, la posición de la artista con respecto a la constante pregunta sobre si su obra podía situarse dentro del surrealismo y que acrecentó más la etiqueta al participar en la exposición *Oníricos de la Plástica Peruana*¹¹ (Bermudez,1976:8), declara que no considera su pintura surrealista, dado que, según su propio entendimiento, esta corriente tiene sus bases en la evasión de la realidad y una actitud individualista. Tsuchiya anuncia que su pintura la sitúa entre el hombre, la cultura, el ancestro y la recuperación del espíritu de los antiguos creadores y de manera más específica las culturas del Perú antiguo tales como: Chavín, Paracas y los Incas. De este modo confundir su temática mitológica con los sueños resulta incoherente y de contraste entre ambas posturas. Por ello, considera al mito como un profundo medio de comunicación de valores, los cuales “son la expresión más viva y real de lo que es el hombre”. (Bermúdez, 1976:8)

Tsuchiya no duda en distanciarse del movimiento surrealista declarando que pinta no solo “...lo que vive, sueña y quiere” (Bermudez,1976:8), sino también “los mitos, las leyendas, la historia hablada y lo popular” (1976:8) y que su búsqueda de

¹⁰ Eliade considera que las imágenes, los símbolos, mitos no son casuales creaciones del pensamiento, son producto de una realidad y una necesidad que comprenden una función: dejar a desnudo las modalidades secretas del ser. “El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento” (Eliade, 1979:20)

¹¹ Tilsa Tsuchiya declaró que participó en esa muestra por compañerismo y amistad que por convicción (Bermúdez en 1976:8).

motivos además está dentro de la naturaleza que la rodea y su creencia en contar historias como a ella se las contaron.

De esta manera, la pintora considera que en su influencia que es universal puede haber de oriente, occidente o medio oriente y que la influencia oriental es una etiqueta dada solo por sus rasgos físicos y su ascendencia. (Bermúdez, 1976:8). La artista crea un lenguaje de mezclas y fusiones donde se advierte lo oriental y lo peruano, pero de manera intuitiva, porque no se trató de tomar elementos y calcarlos tal cual, sino de recoger lo mejor de cada mundo para poder proponer algo nuevo.

Para Jorge Villacorta, la pintura de Tsuchiya se apoya en tres rasgos: espacialidad, atemporalidad y quietud. Todo esto produce en el espectador “una extraña plenitud sensorial” pero también una “aprehensión diferida” que, en buena cuenta invita al espectador a contemplar un mundo perfectamente construido, en el cual cada elemento goza de una lectura independiente pero relacionada a lo que nos muestra la composición en su totalidad, como una sucesión de hechos perfectamente narrados por la autora. Debido a ello, señala que “la dimensión alterna deviene en reflejo de seducción”. (2000:59)

Mientras tanto Alfonso Castrillón, enmarca la obra de Tsuchiya dentro del movimiento surrealista basándose en su tratamiento pictórico de los objetos y personajes de sus cuadros. Desde su etapa en París, en sus bodegones, puede notar que:

Tilsa ha compuesto con pericia su cuadro, ha colocado sus objetos sobre la mesa y para diferenciarlos de una mirada realista los hace vibrar valiéndose de sus minuciosas veladuras. Además, recurre a una licencia: la sombra no corresponde a las siluetas de las tres botellas; se levanta

sobre la pared como si fuera una montaña en medio de la niebla” (Castrillon,2018: 212).

Del mismo modo también Castrillón plantea que al ser fuertemente influenciada su obra por las lecturas de René Guénon, estas la conectan al surrealismo, dado que Guénon considera que para llegar la verdadera sabiduría se debe pasar “por la superación efectiva de cuanto es limitación individual o racional”¹² (Castrillon,2018:214) lo cual guarda similitudes con la valoración de la acción del inconsciente.

La pintora Tsuchiya crea un mundo libre de maldad, sin huellas de caos o destrucción. Por ello, Castrillón lo relaciona con la tradición esotérica del paraíso como corazón del mundo de la realidad y la racionalidad, donde se pasa de la “condición humana a la condición divina”. (Castrillon,2018:214)

Por su parte, José Watanabe no afilia a Tsuchiya necesariamente a la corriente surrealista, debido a que el mundo surrealista actúa de manera “excluyente con la realidad”, mientras que la obra de Tilsa se decanta por viajar entre este mundo y “otra realidad” que no quiere decir necesariamente excluirla. El poeta afirma que la pintora nos plantea un mundo habitable, pero “innegablemente feérico y poblado seres que mutan dentro de una obra que para ella es acercarse a una “promesa o vaticinio”. (2000, 300).

Para Tsuchiya, en consecuencia, el surrealismo cumplió su ciclo en el ambiente donde nació y se desarrolló. Estos tenían valores muy marcados, como lo menciona

¹² Alfonso Castrillón cita esta parte del libro *Crisis del Mundo Moderno* (1975), de Réne Guénon

la propia artista: “concepto de grupo, la experiencia del subconsciente, el rechazo al arte decadente de la época, el enfrentamiento a los valores trasnochados de una Europa cada vez más y más desgastada dieron al surrealismo un porqué.” (Bermúdez ,1976: 8)

Resulta importante especificar que el surrealismo también explora a través del inconsciente la búsqueda de una realidad más completa que se haya escondido en el fondo de nuestras conciencias. Breton definía el surrealismo como “la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación que habían sido desestimadas, en la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento” (Breton, 2001:21). La propuesta de Tsuchiya revela similitudes al mostrar en sus obras escenarios que en apariencia podemos identificar como remotos y paradisiacos, pero éstos reflejan cómo la artista ha pensado e imaginado su propia realidad.

Asimismo, al construir un universo mítico la artista busca recordar y repetir un hecho primordial que se reproduce a través de la memoria colectiva (Eliade, 1972). Por ello, el arte de Tsuchiya se constituye como una comunión más “que de ruptura como había sido siempre el surrealismo europeo, un arte de armonía más que de crítica” (Castro, 2010: 47).

Creemos que Tsuchiya no buscó plegarse a los movimientos artísticos del momento, como ella dijo: “Ningún artista puede trabajar tranquilo mientras le imponen temas y hasta técnicas. Yo creo en la absoluta libertad de creación” (Arsa, 1981: 11). Dicho esto, no invalidamos lo dicho por los historiadores que han estudiado su obra, pero tampoco debemos descartar las declaraciones de la artista

con respecto a su propia obra. Además, es preciso señalar que, como se mencionó al inicio de este subcapítulo, la obra artística al salir del taller y exhibirse al público le pertenece también a este. Es decir, la obra artística está creada para evocar, inspirar y provocar; esto es lo que constituye el excepcional juego del arte.

Asimismo, Tsuchiya, consideraba que el ambiente social y político influenciaba en cada movimiento o vanguardia para su nacimiento y su fin, y al ser Europa y América espacios con realidades diferentes su pintura no debería solo recepcionar lo que venía de fuera.

1.2 Las exposiciones de Tilsa Tsuchiya en el Instituto de Arte Contemporáneo en 1968 y 1970

1.2.1 La Exposición de 1968

Tilsa Tsuchiya inauguró una exhibición individual en mayo de 1968, en el Instituto de Arte Contemporáneo para exponer su obra reciente. Muestra en la cual, según Wuffarden, ya se podía vislumbrar una madurez traducida en el “descubrimiento de cierta naturaleza fantástica, mezcla de recuerdo infantil y voluntad primitivista”. (2000:27). La muestra fue organizada por el Instituto de Arte Contemporáneo y exhibida en lo que ahora es el Museo de Arte Italiano. Esta muestra ubica el contexto de esta investigación debido a que a partir de este año se marca una pauta para su producción artística, que nos permite hacer comparaciones en lo referido al estilo y ejecución, no solo para sus pinturas sino también para sus dibujos y el desarrollo de estos como obras independientes.

La exposición contó con veintidós cuadros pintados al óleo de formato mediano y grande. Se destaca la presencia de figuras geométricas que emergen de composiciones con fondos de color tierra y grises. En conjunto con acentos de color en ciertos elementos dentro de las pinturas.

El uso del este lenguaje geométrico y la paleta de color escogida para cuadros de esta muestra como *Aro Negro*(1968), *Arpista*(1968), *Comensales*(1968) y *Fertilidad*(1968) nos invita a relacionarlo con el lenguaje del ancestralismo¹³. Propuesta que permitió encontrar un nuevo valor en la pintura peruana, cabe desatacar que fue 1968 el año en la que se consolida esta concepción estética en la obra de Fernando de Szyszlo.

Es claro que a la artista no se le ha identificado dentro de este movimiento. Sin embargo, es interesante encontrar similitudes no solo con esta muestra, sino que a partir de su propuesta figurativa Tsuchiya asimiló muchos de los conceptos del ancestralismo ya que “el lenguaje pictórico de los ancestralistas era de naturaleza no mimética y evitaba el uso de formas descriptivas que contuvieran un vínculo directo con el objeto” (Rith Magni,2011: 96).

En el caso de Tsuchiya la evocación de las culturas del Perú antiguo se podría advertir en los colores y las formas geométricas y más adelante, cuando su propuesta alcanza ya una plenitud dentro de la figuración, en el uso de las cabezas cuadradas en sus dibujos a partir del año 1968.

¹³Concepción estética que toma referencias de culturas indoamericanas y su conversión e integración en la pintura de origen occidental y de forma no mimética (Rith Magni,2011:73) sus representantes fueron Fernando de Szyszlo, Miguel Nieri, Milner Cajahuaringa, Enrique Galdós Rivas y Gastón Gareus

Asimismo, resulta relevante señalar que “lo que buscaban los artistas era encontrar en la estructura el pensamiento mítico-mágico; no les interesaba el tratamiento narrativo de un tema mitológico. Lo que buscaban era el mito como forma de pensamiento transracional y no el “*motif* mitológico” (Rith Magni,2011:81) que nos ayuda a comprender y de alguna manera enlazar con la propuesta de Tsuchiya que viajó entre lo paradisiaco y mitológico, pero que nos ofrece una visión particular que invita al espectador a plantearse estas asimilaciones precisamente porque ella no usa una narrativa sino una transfiguración de las figuras oponiéndolas y enfrentándolas.

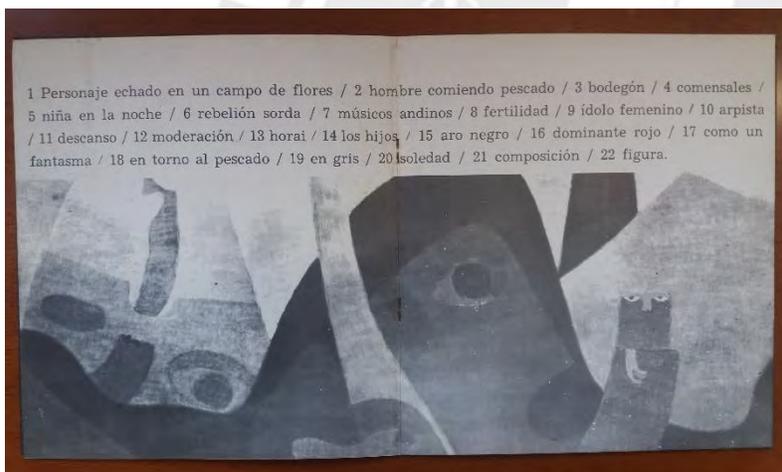


Fig. 1. Catálogo de la muestra de 1968, Instituto de Arte Contemporáneo, Archivo MALI

En las obras que conforman esta muestra se puede observar personajes alargados con cabeza cuadrada que van “evolucionando” desde *Arpista* (1968, Fig.2) que guarda similitudes pictóricas con *Aro Negro* (1968, Fig.3) en lo referente a la presencia de un personaje o forma que conecta con el resto de la obra mediante acento de color rojo y de planos superpuestos desde los más claros al fondo y los más oscuros en los primeros planos.



Fig. 2
Arpista
1968.
Óleo sobre lienzo.
Colección particular, Lima.



Fig. 3. *Aro Negro*, 1968. Óleo sobre lienzo. 53x92cm. Colección particular, Lima.

Para Wuffarden, dentro de cuestiones formales las obras de esta exposición evocaban levemente, el estilo de artistas como Miro o Klee en obras de Tsuchiya tales como *Comensales* (1968). Por ello, creemos que el historiador encuentra estas semejanzas por asociación cromática por medio de la presencia de colores complementarios como el rojo y el verde como también por la figuración geometrizada o no definida; y lo que denomina una figuración anfibia en *Aro Negro* y en *Niña de la Noche* (Fig. 4). Adicionalmente menciona: “Antes de una mitología, esta fauna larvaria evidencia el descubrimiento de cierta naturaleza fantástica, mezclando el recuerdo infantil y voluntad primitivista” (Wuffarden 2000: 27).



Fig.4 Tilsa Tsuchiya
Comensales, óleo sobre lienzo, 127x99cm 1968, Colección particular, Lima



Fig.5 Joan Miro. *Flama en el espacio y mujer desnuda*, óleo sobre lienzo, 41x32cm, 1932.

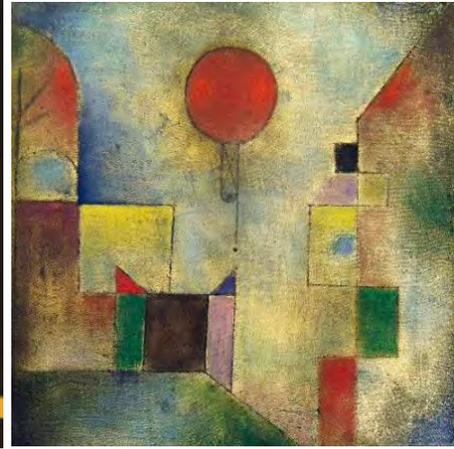


Fig.6 Paul Klee. *Globo Rojo*, Tiza y Oleo, 31,1x31,7cm, 1922. Museo Salomón R. Guggenheim



Fig. 7. *Niña de la Noche*, 1968. Óleo sobre lienzo. 71,5x55,5cm. Colección particular, Lima.



Fig. 8. *Descanso*, 1968. Óleo sobre lienzo. 65x61cm. Colección particular, Lima.

En obras como *Niña de la Noche* y *Descanso* (Fig. 7) se observa esa intención planteada por Wuffarden, donde hay personajes sin extremidades que parecen flotar por esos fondos agrisados y “apastelados” (por el uso del blanco). Ambas obras muestran la incipiente construcción de una anatomía de personajes característicos que Tsuchiya “pule” unos años más tarde.

Por ello, es posible apreciar sutilmente la presencia de una cabeza de perfil en el lado superior izquierdo de *Descanso* y una especie de cuerpo alargado que abarca la composición, haciendo un contraste con una figura curva de color amarillo que se coloca como elemento focal para dar equilibrio. Mientras tanto en *Niña de la Noche* el personaje sin piernas ni brazos, parece movilizarse en lo que es un paisaje montañoso en el cual se puede advertir el estilo de montañas que Tsuchiya repite en sus obras de los años setenta.

Algunas de las obras de esta muestra, pudieron ser creadas a partir de recuerdos o experiencias personales de la artista, así como cuestiones de índole social y política

de la artista, como por ejemplo *Como un Fantasma* y *Aro Negro*, sendos homenajes a Javier Heraud (amigo de la artista) y Juan Pablo Chang¹⁴.

Esta muestra traza un línea discursiva y técnica que había tomado la artista a finales de la década del sesenta. Con ello, la pintora, marca una distancia de sus maestros con los que su obra guardó similitudes compositivas en la década del cincuenta. Así Tsuchiya nos muestra no solo un estilo distinto, sino, además, a través del uso de las figuras geométricas, que si bien es un recurso que ya usaba en su etapa de estudiante, en esta exposición las formas son más esquemáticas y no el facetado que usaba en la Escuela por lo que es posible evidenciar una simplificación de formas y los planos de color. Si bien aún sombríos, la presencia del blanco en Fig. 4 y Fig. 5 dota de una atmósfera a las obras y plantea un contraste con las figuras protagonistas en una composición y disposición de elementos muy lograda. Esto se vuelve más notorio debido a la “simpleza” y precisión de lo representado y la manera en cómo se encuentran superpuestos los planos.

En base a lo mencionado, Eduardo Moll en su nota con respecto a la mencionada exposición de Tsuchiya organizada por el IAC, afirma que la pintora nos da una señal sobre su madurez percibida en su primera muestra desde su retorno a su patria: “Actualmente, luego de años de tesonero trabajo, la sensibilidad instintiva ha

¹⁴ Para Luis Eduardo Wuffarden(2000), *Aro negro* puede guardar relación con el poema quechua Apu Inka Atawallpaman. La elegía Apu Inka Atawallpaman es un poema que narra el asesinato de Atahualpa y describe el caos que significó su muerte para el mundo andino, así como testimonia la caída del imperio y pronostica su fin. El texto es anónimo, fechado hacia finales del Siglo XVI y su difusión se produjo en el siglo XX por José María Arguedas.

ido tomando rumbos de definición, gracias a una evolución propia de la madurez que da el tiempo” (Moll,1968: s/p). Ese atisbo de obra conjunta, de unidad compacta y relacionada nos presenta que en esta primera muestra en Lima después de su retorno, los resultados obtenidos son notados y se afianzan como punto de partida para el rumbo que lleva su obra en la década del setenta.



Fig. 9. Oiga,24 de mayo 1968, Lima – Criticas sobre su Exposición. Archivo: Museo de Arte de Lima



Fig. 10. Expreso, 26 de mayo 1968, Lima. Crítica sobre su exposición. Archivo: Museo de Arte de Lima

1.2.2 Retorno a la figuración: Premio Tecnoquímica y serie *Los Viajantes* (1970)

En el año 1969 la iconografía de Tilisa Tsuchiya da gradualmente un giro, pues su composición aun estructurada y geométrica va manifestando los ejes temáticos que se harán frecuentes en sus obras de la década de los setenta. En su serie *Los Viajantes*, ella se aleja de los cuadros de costumbres o de las composiciones estructuradas para dar paso a lo que popularmente se conoce como el nacimiento de una obra con un sello característico en lo referente a esa hibridación de occidente y oriente.

El 11 de agosto de 1970, a tan solo dos años de la exposición del IAC, Tilisa Tsuchiya ganó el prestigioso premio de la Bienal de Tecnoquímica. Esto revela la importancia que volvió a tener el arte figurativo en el Perú, pues esto suscitó una

validación, más que un cambio, en la escena artística nacional, que había sido dominada en el transcurso de esa década por obras ligadas al informalismo y la abstracción, como se mencionó anteriormente, y que habían sido los anteriores ganadores del premio. (Wuffarden,2000:29). Este momento fue acompañado de las exposiciones de Gerardo Chávez, “El cierra los ojos, el ve”, puesta de impronta surrealista que consistía en su obras realizadas en Europa, además de las exposiciones individuales de Humberto Aquino, Leoncio Villanueva y José Tola.¹⁵

La obtención de este galardón marca el ingreso de una generación nueva dedicada a la figuración en distintas modalidades, que sirvió de antesala a diversos artistas de esta corriente cuando presentaron sus primeras muestras individuales, tales como: Alberto Aquino, Leoncio Villanueva y José Tola.

Alfonso Castrillón comenta que la exposición del premio Tecnoquímica: “[...] fue la más coherente e impresionante que plástico peruano presentara por aquella época: una figuración surrealista que exhibía personajes, animales fantásticos envueltos en un color armonioso, alegre y fresco; una técnica depurada, manejaba con destreza y obediente a los dictados de la estética que proponía su autora” (Castrillon,2018:214).

Es precisamente en este grupo de obras dentro de las cuales podemos comprender por qué la obra de Tilsa Tsuchiya fue relacionada con el surrealismo. Los ejes temáticos de la artista son interpretados por Alfonso Castrillón como una alusión a

¹⁵ La exposición internacional “la nueva veta: la figura 1963/1968 conformada por la obra de artistas norteamericanos, introdujo de alguna manera el nuevo eje figurativo a la escena artística nacional. Adicionalmente el IAC, presentó una muestra panorámica del surrealismo clásico proveniente del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1972.(Wuffarden,2000:29)

cierta actitud evasiva de la realidad social sacudida por las reformas del velasquismo. De alguna manera ligando su obra a la corriente surrealista, como muchos otros que también la circunscribieron dentro de esta generación, lo cual se mencionó en el subcapítulo anterior.



Fig. 11.

Sin Título, 1970.

Óleo sobre lienzo

130x98cm.

Colección particular, Lima.

Es así como ella y varios artistas preferían situar sus obras entre “lo onírico y lo simbólico” (Wuffarden,2000:33). Su obra ha sorteado muchas opiniones, pero su trabajo fue un modo de expresar su realidad utilizando las herramientas ligadas a lo ancestral sin perder en el proceso la destreza técnica y al mismo tiempo situar su obra dentro de un lenguaje moderno acorde al contexto que la vio desarrollarse.¹⁶

¹⁶ Tilsa Tsuchiya señaló además en su entrevista con Bermúdez que “[...]yo pinto lo que vivo, lo que sueño y quiero. Mi búsqueda es en cada piedra, en cada montaña, en cada árbol, [...]mi pintura trata de contar al hombre, su historia, como a mí me la contaron.” (1976: 8)

*Sin Título*¹⁷ (1970) es una de las obras que fue parte de la muestra del Premio Tecnoquímica y es importante en muchos aspectos para esta investigación, dado que nos da muchos indicios de lo que estaba evolucionado en la artista, a diferencia de sus obras de la exposición de 1968 que se destacan por sus formas estructuradas y sus colores oscuros, grisáceos y tierras. En la obra *Sin Título* (1970) (Figura 8) se puede observar un acceso a la luz y las figuras con un trabajo volumétrico más desarrollado y evidente a la vista o como ella menciona en su conversación con José Watanabe: “Creo que hace tiempo mis figuras quieren ser de carne” (2000: 295) El poeta establece que sus figuras a inicios de la década de los setenta, ya habían dejado de ser planas para dar paso a una “corporeidad” y ganar volumen.

Tomamos esta obra como una referencia fundamental, debido al uso de los peces, las figuras flotantes y el fondo montañoso, además de la superposición de colores primarios como el azul en adecuado equilibrio al repetirse en todas las figuras de personajes dentro del cuadro. Es por lo tanto una obra que aún no se decanta por mostrar esta atmosfera blanquecina, sino que se construye con un adecuado equilibrio de color.

Posteriormente en la serie *Los Viajantes*, grupo de obras que ella desarrolló desde 1969 hasta los personajes empiezan a desprenderse de lo geométrico para adaptar

¹⁷ En la entrevista a la revista *Diners* del año 1975 se menciona que la artista “no titula sus cuadros porque hacerlos sería sugerirle algo al espectador y ella prefiere de este una reacción libre”. (Anónimo, 1975:17)

formas más curvas y rítmicas, las cuales temáticamente acceden al universo mítico a través de esta serie que se extendió hasta 1982.



Fig. 12.
Sin Título, 1970.
Óleo sobre lienzo.
82x100cm.
Colección Particular, Lima

Su composición aun estructurada y geométrica va manifestando los ejes temáticos que se harán frecuentes en sus obras de la década de los setentas. Tsuchiya se aleja de los cuadros de costumbres o de las composiciones estructuradas para dar paso a lo que se conoce como el nacimiento de una obra más sólida, basada en el desarrollo de su técnica y el conocimiento adquirido en Francia, a partir de las lecturas de René Guénon y Frithjof Schuon mediante los cuales “busca restituir el valor simbólico de las formas” (Wuffarden, 2000:24)



Fig. 13. Sin Título, 1970. Óleo sobre lienzo, Tríptico. 150x150cm. Colección particular, Lima.

Es en el marco de este incipiente nuevo estilo y el nacimiento de un lenguaje pictórico que fue madurando la obra de Tilsa Tsuchiya, quien a partir de aquí y los trece años siguientes se continuó su crecimiento y desarrollo. Adaptándose a diferentes formatos y técnicas, de las cuales nos centraremos en su trabajo de dibujo.

Nos parece necesario cerrar este capítulo mencionando a Alfonso Castrillón, sobre los cambios estilísticos dentro de la generación de la década del sesenta, en la cual Tsuchiya fue parte dentro del grupo de artistas peruanos jóvenes de ese momento y experimentó estos cambios con su propia obra: “Hay que tener presente que el hombre de una generación no solo lucha con la anterior, sino que se nutren de ella

y toman lo que necesitan. No ha habido en nuestra Historia del Arte rupturas bruscas, como en el caso de las vanguardias europeas [...]”¹⁸(Castrillón, 2000: 8)

Podemos concluir a partir de aquí que los cambios estilísticos en el arte peruano ¹⁹ se manifestaron por etapas y se han alimentado unos de otros para poder evolucionar y desarrollarse a través de las décadas y de alguna manera fue un recorrido cíclico que nos llevó a la figuración nuevamente.

Este recorrido por la carrera de Tilsa Tsuchiya ofrece un panorama que permite evaluar y valorar la construcción de la artista a través la manera particular de ver su producción como la resultante de su mundo interior y exterior, donde sus ideas, visiones y sensibilidad, la ayudan a expresar un estilo y articulan sus obras como un conjunto que cambia, crece y evoluciona y que define parte de su plástica.

¹⁸ Castrillón en su ensayo *Tensiones Generacionales* plantea que la metodología de Ortega y Gasset se basa en dos postulados: “que el hombre llega a la madurez a los treinta años, más o menos, y que las generaciones se relevan cada quince años. Como se tiene que partir de algún punto para ubicar los grupos generacionales, Ortega recomienda buscar en un momento crucial de la historia donde se advierte un cambio de la sensibilidad vital –como él dice– y encontrar el epónimo que la represente” (2000: 1).

¹⁹ Castrillón en su ensayo de apertura del libro *Generación del 68*, explica que las tendencias plásticas diversifican el medio artístico peruano, desarrollándose la abstracción lírica, el expresionismo abstracto, que pasó a la generación del 68 con Gastón Garreaud, Julia Navarrete, Elda Di Malio, Ramiro Llona, entre otros; el informalismo mostrado en Lima por Gloria Gómez Sánchez en 1960; en los surrealismos a Gerardo Chávez, Carlos Revilla y Tilsa Tsuchiya; mientras que en la figuración a Luis Palao Berastan , Bill Caro, José Tola, Alejandro Alayza , Luz Negib y Fernando de la Jara, además menciona a la aparición del Pop Art , el Hard-Edge o filo duro y el Op Art. (Castrillón,2003)

CAPÍTULO 2. EL DIBUJO DE TILSA TSUCHIYA Y EL DESARROLLO DE SU PROCESO CREATIVO: ESENCIA Y APRENDIZAJE

En este capítulo se abordará al dibujo como disciplina artística y como proceso mental, visual y creativo en la obra de Tilsa Tsuchiya. Para ello haremos una primera entrada sobre algunas precisiones teóricas ligadas al dibujo que servirán para entender los procesos y elecciones de nuestra artista. Asimismo, se hará un recorrido por su etapa de estudiante en la Escuela Nacional de Bellas Artes para entender mejor su aprendizaje, sus maestros, sus influencias y poniendo énfasis en el dibujo como disciplina. Finalmente, reconstruiremos cómo el dibujo se involucró en el proceso creativo de la artista, pero también cómo su manera personal de construir y concebir su obra jugó un gran papel en la creación de un lenguaje visual sin precedentes en el arte peruano.

Este abordaje nos permitirá comprender cómo sus dibujos, como obras independientes, se sitúan en un margen que no siempre guarda correspondencia con su obra pictórica y se podría decir que evolucionan, crecen y se alimentan una de la otra durante la trayectoria de la artista, pero que han sabido destacarse por derecho propio en un grupo que abarca cerca de ciento cincuenta dibujos finales que no guardan una correspondencia pictórica. Para explicar lo señalado en la obra de Tsuchiya se ha hecho una selección de sus dibujos realizados para colaboraciones literarias, dos dibujos que marcan un punto de partida para su desarrollo plástico y simbólico que se analizarán con amplitud en los próximos capítulos.

2.1 Precisiones teóricas ligadas a la construcción del dibujo

La etimología del vocablo dibujo proviene de la palabra en latín *disegnare*, que significa señalar o diseñar, adicionalmente se le asigna el significado de “delineación o imagen dibujada”²⁰. El dibujo es un medio artístico, que de la misma manera que otros, ha sido empleado por los seres humanos para comunicar y dar a conocer una visión particular o colectiva del mundo interno o el que les rodea; usando soportes bidimensionales que varían desde la piedra (en la antigüedad), el papel, madera, tela (en la edad moderna y contemporánea) y actualmente, los medios digitales.

Si bien el dibujo funcionó por mucho tiempo como medio para la realización de obras pictóricas o escultóricas, desde finales del siglo XIX²¹ creció hasta tener autonomía artística por derecho propio buscando sus propios fines ya sean miméticos, ornamentales o expresivos.

Esa podría ser la definición más elemental del término, no obstante, en esta parte de la investigación se intentará exponer el recorrido del dibujo no en términos netamente históricos, sino como proceso mental, visual y creativo, procesos que recorren la obra de Tilsa Tsuchiya. El dibujo artístico como disciplina ha

²⁰ Definición de la Real Academia de la lengua española.

²¹ Eliana Otta en su tesis *El dibujo en el arte contemporáneo y su elección para una crónica de lo cotidiano*, relata que, en 1972 a partir del libro de Jean Jacques Rousseau, se van cimentando las bases para una educación de dibujo más libre, ligados a las academias, pero con la libertad de exteriorizar individualidad. Además, menciona que, en 1853 con apertura de los puertos japoneses, para el comercio con occidente, se genera un encuentro con el arte oriental, basado en la linealidad. (2008:12)

experimentado del mismo modo, su propia línea de evolución, casi de manera conjunta y luego en paralelo junto del resto de las bellas artes²².

2.1 (A) El dibujo como proceso mental, visual y creativo

El dibujo está en todas y cada una de las disciplinas artísticas, tal como menciona Giorgio Vasari²³, quien considera que la pintura y la escultura provienen del dibujo y que ninguna de ellas aventaja a la otra, a propósito del debate que hubo sobre la superioridad de una disciplina sobre la otra. Es importante mencionar a Vasari puesto que es uno de los primeros en establecer los vínculos casi hereditarios de las bellas artes con la disciplina del dibujo y al mismo tiempo casi sin proponérselo dotarla de un carácter originario. En ese sentido, afirma:

Digo pues, que la escultura y la pintura son realmente hermanas, nacidas de un mismo padre, que es el dibujo, en un mismo parto y al mismo tiempo, y que ninguna de ella aventaja a la otra sino cuando la virtud y la fuerza que tienen en sí mismas hacen que un artista esté por delante de otro, y no por diferencia o grado de nobleza mayor entre ella (Vasari, 1998: 66).

En buena cuenta, la particularidad del dibujo es su tendencia a la “reducción” como forma de creación, muy ligadas a la simplicidad y la sobriedad del soporte usual que es la hoja de papel. El dibujo crea imágenes ya sean pictóricas o monocromáticas que pueden ser realistas o abstractas, en tanto los materiales que se usan secos permiten el uso del color y de la mancha, tales como los lápices de color, sanguina, creta, tizas u oleo pastel; mientras en el caso de las imágenes realistas en la medida

²² Se dice esto pese a que el dibujo forme parte de otras Bellas Artes como la arquitectura, la pintura y la escultura y otras como la caligrafía y las matemáticas, porque se quiere hacer hincapié en el dibujo como disciplina independiente.

²³ En su libro *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, honra las tres excelentísimas artes: la arquitectura, escultura y pintura, el autor se propone abordarlas en orden cronológico hasta Miguel Ángel.

de cómo se apliquen las características intrínsecas de la técnica tales como el sombreado y el uso de la línea con el propósito de un trabajo más detallado y mimético. Se trata de una categoría multidisciplinar que ha sabido sortear las apariciones y desapariciones de estilos, tendencias o tecnologías.

En *La enseñanza del dibujo a partir del arte* (1987) los autores Wilson y Hurwitz plantean que “el dibujo es el primer sistema simbólico que los niños adquieren fuera del ámbito de la educación no formal”, esto se refiere a cómo los niños aprenden mirando cómo dibujan los demás y al mismo tiempo es un medio para crear “una versión tangible y concreta, potencialmente permanente y flexible de las cosas reales”, por lo que el dibujo podría considerarse como algo que ha fluido de manera orgánica en nosotros desde nuestra etapa más temprana para el autoconocimiento del mundo que nos rodea. Se trata entonces de la forma más temprana de realización o comunicación ya sea de una imagen o de un mensaje en concreto.

Comúnmente se plantea que todos podemos dibujar, pues se la considera una acción intrínseca de nuestra etapa infantil. Asimismo, también el hecho de crear grafías es algo que se comunica directamente con la escritura y el desarrollo de esta a través de los siglos (Acha,1999:35). Esto se puede ejemplificar cuando aprendemos a escribir y se presenta una constante repetición de símbolos hasta adquirir ese conocimiento o costumbre. Del mismo modo, el dibujo ya sea el relacionado al croquis o al boceto recupera esa característica de repetición para su constante práctica.

Emma Dexter considera dos aspectos en el dibujo: el aspecto conceptual y el aspecto cultural. El primero se basa en “el discurso teórico del dibujo, en el cual la

línea, como una marca abstracta y su relación con el entorno, denota de una carga simbólica desde sus orígenes más primitivos” (2005:6), como por ejemplo las cuevas de Lascaux y Altamira, en la cual se les adjudica incluso valores mágico-rituales ; en pocas palabras todo podría ser visto y medido en términos “dibujísticos”²⁴. En el segundo caso, el aspecto cultural se relaciona más con las áreas de la experiencia humana y las características que abordan lo íntimo, informal, auténtico, histórico, de la memoria o de la narrativa. Tomar en cuenta todos estos aspectos nos puede ampliar aún más lo que está envuelto en el acto y los fines del dibujo, teniendo en cuenta el análisis que nos proponemos hacer de la obra de Tilsa Tsuchiya.

Un aspecto fundamental del dibujo es el soporte, la hoja de papel. El hecho es que a diferencia de otras disciplinas, todo lo puesto en el papel se configura como parte de una obra sea de manera deliberada o no, por lo que “el acto de dibujar en sí mismo denota honestidad y transparencia”.²⁵ (Dexter, 2005:8) Si la comparamos con la pintura, en donde es posible corregir y pintar encima infinitas veces, sin dejar huella si se desea, en el dibujo es posible borrar y esas marcas de error se harán visibles y formarán parte de la obra. Al comparar ambas en relación a su composición y medios que compiten con la naturaleza (en cuanto a la mimesis) y la realidad visible, en el dibujo son notas, formas, muchas veces de origen monocromo que mediante el papel transmiten esta realidad de manera más veraz dado que el proceso de realización es visible, mientras que la pintura tiende a ocultarlo. O como

²⁴ Término referido en la Tesis de Eduardo Barreda (2017), *Cartografías del dibujo: cuatro ensayos sobre el dibujo como forma de pensamiento visual*, el cual nos pareció que unificaba la disciplina del dibujo por eso decidimos usarlo en este trabajo.

²⁵ [...] the act of drawing itself betokens honesty and transparency”.

establece Berger cuando señala que “los dibujos revelan más claramente el proceso de ejecución” (2012:56), mientras que en la pintura esto queda oculto, pues las capas superpuestas lo disfrazan.

2.1 (B) El dibujo artístico

El dibujo artístico es una disciplina que conlleva mensajes y una estética particular. Este tipo de resultados por lo general es logrado mediante el adecuado aprendizaje de las herramientas y los procedimientos. Para Juan Acha estas “demandan larga experiencia, en cuanto la mano absorbe las enseñanzas verbalizables y se apropia de las no verbalizables” (Acha,1999:31). En cuanto a las no verbalizables creemos que el autor se refiere a aquello que se aprende con la experiencia que se transfiere en el desarrollo conceptual y con la constante observación por parte del dibujante.

La acción de dibujar implica comprender, analizar, posteriormente procesar y recrear lo que estamos observando, pensando o leyendo. “Durante el proceso de dibujo se crea una realidad separada paralela a nuestras experiencia”²⁶ (Ching,1943:12). Este proceso se clasifica en tres acciones: ver, visualizar y expresar.

La visión (*Seeing*), como señala D.K Ching (1943), es el sentido que nos conecta con el mundo, nos provee de imágenes, se constituye como la acción más elemental del día a día. Ver, es un acto dinámico el cual comienza cuando los ojos reciben la luz ,que forma una imagen a través de las células nerviosas del cerebro, las cuales

²⁶ “In the process of drawing, we create a separate reality which parallels our experiences”.

evalúan punto por punto la luz recibida, y extraen características específicas de la entrada visual (Ching,1943:12), “[...]transformando el sentido básico de las impresiones de la luz en formas significativas[...].”²⁷.

Visualizar (*Visualizing*) por su parte se define como la “visual data” que el ojo procesa y manipula en la mente con el propósito de buscar una estructura y significado (Ching,1943:10). La acción de visualizar también comprende aquello que se dibuja desde la memoria, no solamente lo que se observa del mundo exterior, aunque como se dijo al principio del capítulo, dibujar lo que se ve es una de las primeras acciones del ser humano, pero lo que se ve, específicamente varía de acuerdo a cada persona, porque todos procesamos lo que vemos de manera distinta, clasificamos lo que vemos y establecemos su entendimiento en relación a nuestra memoria. Formamos vínculos y canales con aquello que capturamos en el acto de ver.

La expresión (*Expressing*) por su parte, nos lleva al proceso manual y se manifiesta en la acción de dejar marcas en una superficie. Es aquella manera particular de representar mediante la línea por la cual transmitimos nuestros impulsos, personalidad y pensamientos.²⁸ (Ching, 1943:12)

²⁷ “[...] transforms basic sense impressions of light into meaningful forms [...]”.

²⁸ Lucas Ospina, en su artículo *La muerte del dibujo* (2006) realiza una acotación muy importante acerca de la autoría y de la sinceridad con la cual el dibujo ayuda a transmitir una expresión casi sin necesidad de mayores artilugios: “El dibujo permite que algunos artistas consideren dibujar como un acto similar al de firmar, es decir como algo propio, de esta manera recuperan para ellos cierta noción de autoría sobre sus obras y con gran estilo pueden sobreponerse a esa frase lapidaria de la “muerte del autor”.

La línea ha generado numerosos comentarios a través de la historia del arte, uno significativo es aquel pronunciado por Johann Winckelman. En su estudio sobre el arte griego hace una acotación esencial sobre la línea, que define como el *contour* o el contorno, el cual refiere a la línea de contorno del dibujo cuyo modelo era la claridad de líneas de la estatuaria clásica. Le da más importancia al *disegno* que al colorido y lo concibe como un principio de unidad de todo.

Ese principio de “unidad” se puede relacionar con lo que ejecutamos en la escritura, como nuestra firma personal, dado que podemos leer dentro de estas líneas la habilidad de la mano y la intención del hacedor o dibujante. Por lo tanto, la principal característica de la expresión proviene del manejo de esta línea y en su aspecto dado que nos denota una característica particular de cada artista, ya sea para recalcar rasgos miméticos o emotivos.

Otra característica importante es la expresión, la cual no es solamente exteriorizar sentimientos o pulsiones de manera irracional - ya que la expresión exterioriza lo interno -, sino también puede abarcar otras funciones del pensamiento como ideas o posiciones personales. En el caso de Tsuchiya esto va acompañado del gesto que se adhiere al mensaje expresado en el soporte, la línea que adquiere el carácter de la artista, que puede transportar estados psíquicos o anímicos (Barreda,2015:36).

2.1(C) El dibujo como obra final: algunas aproximaciones

El dibujo como obra final es el objeto principal de nuestro estudio, es preciso definirlo para poder comprender su importancia dentro del amplio grupo de dibujos que tiene

Tilsa Tsuchiya y que para esta investigación se hizo una selección de cuatro dibujos que consideramos importantes porque constituyen un punto de quiebre dentro de su obra del año 1968 y que a su vez limitan con su primera exposición de dibujo en 1971.

Es importante establecer la diferencia entre el boceto y el dibujo final. Es común que esta especie de vinculación casi gemela entre ambos suela ocasionar confusiones de diferenciación e identificación de los mismos y por entender estas variantes dentro de la disciplina es de suma importancia de esta investigación.

El término boceto proviene de la palabra italiana *bozzeto*, “proyecto o apunte general antes de la realización de un proyecto”²⁹ o “estudio o ensayo en el que se trazan las líneas generales y la composición que tendrá una pintura”. Es interesante señalar que esta palabra no está ligada únicamente al quehacer artístico, sino que se encuentra también vinculada al croquis, que es un dibujo rápido y esquemático, incluso aplica a aquel dibujo que no siempre estuvo ligado a lo artístico como el arquitectónico o el referido para dar indicaciones geográficas (en lo relacionado a apuntes cotidianos).

Mientras que el dibujo artístico “aspira a la autosuficiencia, gracias a las constantes variantes de un sistema determinado y a su calidad de portador de un mensaje y una carga estética” (Acha, 1999:30), el boceto podría ser considerado un camino a seguir, una hoja de ruta dirigida directamente a la realización de otra técnica (como, por ejemplo, la pintura, la escultura o el grabado).

²⁹ Definición de la Real Academia de la lengua española.

Este concepto nos aclara de una manera practica la diferencia entre uno y otro, pero ¿si los dos están realizados con línea no serían lo mismo? Nos parece que la diferencia principal es el mensaje portado en la obra. Este tipo de dibujo, el artístico, ha pasado, por lo que creemos, la simplificación de muchos aspectos del boceto, y de esta manera experimenta variaciones de acuerdo al medio, al material usado y a la intención del artista, quien es el que lo dota de un propósito en particular.

No queremos decir que uno aventaje al otro porque al fin y al cabo ambos son dibujos, sobre todo porque en el dibujo moderno y contemporáneo hay muchos ejemplos sobre dibujos que parecen bocetos o viceversa³⁰, pero en este trabajo es necesario aclarar por qué nuestro objeto de estudio es el resultado de un dibujo no ligado netamente a una obra pictórica futura, sino de dibujos “anicónos”³¹ (Acha,1999:39) que no siempre encuentran su contraparte evolucionada en una pintura y nos permite reforzar la clasificación como obras finales dentro de la obra gráfica de nuestra artista.

Un análisis exhaustivo de los dibujos realizados por Tilsa Tsuchiya nos permite identificar dos dibujos que sobresalen por que reflejan las diferencias que mencionamos anteriormente entre el boceto y el dibujo como obra final: *El mito del guerrero rojo* (1976) y *La Fábula de la orquídea en su vuelo* (1971).

³⁰ Como por ejemplo la serie Taurina (1945) de Pablo Picasso que constaba de 11 dibujos de toros realizados de diferente manera, que van simplificándose en detalles desde el primero hasta el onceavo que solo posee una línea muy esquemática que nuestra mente automáticamente completa y “define” la figura de un toro.

³¹ Acha los define como anicónos porque es la mente del observador el que será la encargada de destramar el mensaje oculto de esa obra, en pocas palabras no es un dibujo con significado gratuito como las imágenes icónicas.



Fig. 14. *Mito del guerrero rojo*, 1976, lápiz sobre papel (boceto), 15x10, Colección Privada



Fig. 15. *Fábula de la Orquídea en su vuelo*, 1970, Tinta sobre papel, Colección Privada

Es posible observar en el boceto preparatorio del *Mito del Guerrero Rojo*, trazos sueltos y dubitativos en cuanto a la construcción de las piernas, que indican que Tsuchiya no se decide si mantener la pierna en diagonal o flexionada, situación en la cual se aprecia como la hoja de papel tiene una característica intrínsecamente reveladora. Asimismo, es interesante apreciar cómo no borra los dos posibles caminos que tomará su obra. Esto quizás sea un constante recordatorio del ensayo y error que constituye la realización de un boceto. En cuanto a la parte del tronco y el rostro es notable la construcción con pocas líneas y el ligero *valorado* o sombreado que realiza por debajo de la cabeza del personaje. Mientras que, en *Fábula de la Orquídea en su vuelo*, al ser un dibujo que ha encontrado una culminación, el trazo es continuo y se genera una totalidad que está conformada por

las líneas y los puntos, donde el único trazo que podría romper con ese equilibrio es la firma superpuesta en la parte inferior derecha del dibujo. Cabe destacar que por la naturaleza de este análisis fue necesario ver las obras en vivo, lo cual ayudó a apreciar los detalles y el estado actual de las obras.

Se escogieron ambas obras para esta comparación debido a los paralelismos encontrados en su construcción que refuerzan la diferencia de tratamiento cuando Tsuchiya se refirió a las dos etapas de su trabajo, primero la planitud y la posterior volumetría, sensación de corporeidad que ganaron sus obras después de 1974. Mientras que el boceto de *Mito del guerrero rojo* está ligado a la pintura del mismo título; *Fábula de la Orquídea en su Vuelo*, que es parte del libro *Noé Delirante* (1971), no encuentra una contraparte en su pintura, si bien ambas comparten algunas convenciones usuales de Tsuchiya como la desnudez y la ausencia de brazos; el tratamiento lineal y técnico de este dibujo como obra final es algo que solo podemos ver cuando el papel es el soporte. Del mismo modo, *Fábula de la Orquídea en su vuelo* mantiene un ritmo constante, a través de las líneas curvas que asemejan alas en el personaje, pero también este recurso es usado para lograr movimiento a manera de una línea cinética en la parte inferior del dibujo. Por ello, no se muestra ese reposo estatuario, como ocurre en el boceto del *Mito del Guerrero Rojo*, sino un personaje que equilibra la rigidez de la cabeza cuadrada con el resto de su cuerpo en constante dinamismo gracias a las líneas curvas a su alrededor. A su vez, Tsuchiya ha logrado el efecto de volumetría con el uso adecuado de los puntos y brinda un contraste entre la figura y el fondo, al incidir con la aglomeración de puntos a fin de oscurecer alrededor de las piernas. Aquellos puntos que se

diseminan por toda la obra y logran así un dibujo final que genera unidad por todas sus partes.

Al ser este dibujo parte del libro *Noé Delirante* (1971) es pertinente mostrar el poema que sirvió como guía para este dibujo. El título del poema presenta al personaje protagonista, que es la “orquídea”, pero la línea “corola de paloma” señala dos palabras contrarias y que no podría tener relación alguna, pues crea una metáfora que sirve a Tsuchiya para al personaje central, no como el animal que sugiere, sino como un ser antropomorfo volador. De esta forma dota al personaje de esta característica que ya está advertido en la primera línea del poema.

Fábula de la Orquídea en su vuelo
En levedad de vuelo
Sobre la rama asoma
La orquídea mansa y rauda.
Corola de paloma,
Cáliz que pide jaula.
(Corcuera, 1971:103)

2.1 (D) Sobre su Importancia

Adicionalmente, podemos advertir en el dibujo de Tsuchiya que a medida que ha pasado el tiempo ha sobrepasado su función de ser solo un medio para plasmar el mundo sensible y se ha convertido en un “acto que envuelve un proceso donde el pensamiento está presente” (Cruz Gastelumendi,2002: 62), es decir que se ha ido desprendiendo del estigma de ser un arte-proceso.

Es importante recordar que, si bien la muerte del sistema artístico ha sido declarada en múltiples ocasiones como la “muerte del arte” o la “muerte de la pintura”, esta no se ha generalizado al dibujo. El dibujo, desde su etapa primigenia, ha sorteado siglos, estilos y autores, como si hubiera avanzado en paralelo, pero de la mano del resto de artes y no sabemos definir si esto se debe a su juventud como género artístico o la condescendencia provocada por su naturaleza procesual, pero es ahora cuando el mundo se encuentra más poblado e invadido por la imagen que ha sido el periodo en que el dibujo puede ser visto como un acto “diáfano, confiable y verdadero” (Ospina, 2006: s/p).

El crítico de arte Juan Acha, por su parte vincula la evolución del dibujo hacia una disciplina autónoma en la medida que se desarrolló como un producto cultural por derecho propio y por ende también parte del sistema de consumo compra-venta. Él propone analizar la disciplina desde su matriz estética como sistema artístico integrado, es decir como un conjunto de estrategias y procedimientos el cual se consolidará como arte cuando se aprecien sus características gráficas y específicas y aprender a diferenciarlo de lo pictórico y lo fotográfico (1999:34). Pero el dibujo no solo encontrará su valía en la medida en que se le reconozca su autonomía, sino cómo se relaciona “al proceso por el cual el artista lo transforma en parte significativa del mismo” (Gomez, 1999:34), es decir como el artista le otorga la importancia en su proceso artístico. Es por eso que insistiremos en encontrar estas relaciones en la obra de Tsuchiya, para poder establecer el valor que ella encuentra en el tratamiento lineal de todas sus obras, ya sean dibujos o pinturas.

El dibujo es una herramienta de transmisión de ideas, pensamiento y sensaciones, el canal de un mensaje, un medio de producción por autonomía que goza de una finalidad ya sea cultural o comercial. Asimismo, como disciplina hermana de la escritura comparte la capacidad de crear y representar ideas y conceptos (Barreda,2014).

En el caso de Tilsa Tsuchiya la acción de comunicar se convierte en un diálogo callado, en el cual los espacios dejados fungen de silencios precisos, su línea sinuosa establece una comunicación y las marcas de su proceso presentes para hacernos saber que pese a su delicadeza y precisión es capaz de comunicar quién era ella y cómo es su pensamiento visual, es decir una realidad que se produce en el interior del mismo dibujante que “representa partes seleccionadas de una realidad y les inventa configuraciones, pareceres o imágenes gráficas” (Acha, 1999: 121). No como un proceder mecánico que parte de una fórmula segura, sino superponiendo los atributos expresivos de su línea y manejo del espacio dado antes que un sinfín de conceptos.

Tsuchiya sabe mantener la tensión de esta línea ya sea mediante un trazo marcado o leve, en conocimiento de que es un medio de ensayo, error y desarrollo, mientras que algunas modas contemporáneas han tratado al dibujo final como un acto impreciso que se entorpece a si mismo mostrando inexperiencia. La obra de Tilsa apela no solo a la expresión personal sino como la reconstrucción de un imaginario colectivo³².

³² Nos referimos a lo dicho por Acha (1999:109) “toda persona, colectividad o cultura posee una predominante escala de valores que las tipifica y que rige sus preferencias y aversiones estéticas”.

2.2 El aprendizaje del dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes: Etapa formativa

Este subcapítulo nos contextualiza en el proceso de dibujo y el aprendizaje del mismo en la obra de Tilsa Tsuchiya. Por ello, conocer su época de estudiante permite acercarnos a esta etapa y nos brindará un panorama de su desarrollo estudiantil y de qué manera contribuyó a su formación artística y a la consolidación de un lenguaje propio.

Tsuchiya ingresa a la escuela en 1947, iniciando las clases vespertinas de dibujo junto a Fernando Vega, Hernán Jiménez y Julio Santa Cruz (Cruz, 2018: 237); un año después de que Ricardo Grau asumiera la dirección de la institución, cargo que ejerció hasta 1948. Durante la dirección de Grau se dieron importantes hechos que modificaron la administración de la escuela, uno de ellos fue una nueva ley que otorgaba estatuto universitario al ENBA, “al quedar federada a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos” (Del Valle, 2018:136). Del mismo modo se da la mejora en la reforma de los talleres libres. Además, podemos inferir que Tsuchiya no siguió los cursos regularmente debido a que no se la vuelve a ver entre las actas de notas.

Entre 1950 y 1955 su nombre aparece nuevamente y para ese momento el director de la escuela era German Suárez Vértiz. Durante este periodo los profesores de dibujo y pintura de Tsuchiya fueron Teófilo Allain en 1953 y Sabino Springett en 1955, por entonces también eran profesores de dibujo Germán Suárez Vértiz, y Aurelio Longaray.

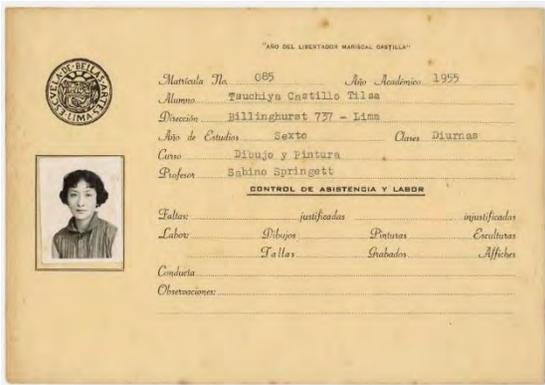


Fig. 16. Ficha de estudio de Tilsa Tsuchiya. Archivo: Escuela Nacional de Bellas Artes

De este periodo de la formación de Tilsa solo se conservan sus registros de notas del año 1954, en el cual podemos apreciar que en el curso de dibujo figura la nota catorce. Por ello, inferimos que pudo haber tenido dificultades con el dibujo del natural, que es lo que se constituye como la rama principal de la enseñanza de dibujo en la Escuela de Bellas Artes.

Fig. 17. Actas de exámenes de 1954. Archivo: Escuela Nacional de Bellas Artes

Tilsa Tsuchiya reingresa a la escuela hacia 1958 cuando Juan Manuel Ugarte Eléspuru era director. Este periodo es quizás el más importante de su aprendizaje.

Nos parece importante describir un poco el contexto y las reformas dentro del contexto de Ugarte Eléspuru, las cuales beneficiaron mucho a la escuela. El director Ugarte presentó un Estatuto General y reglamento en 1957 con el propósito de instaurar una adecuada administración, un Consejo Superior y organismo máximo de la escuela conformado por representantes docentes para la toma de decisiones dentro de la institución (Yllia,2018:167).

Su principal aporte fue la implementación del sistema de talleres libres, el cual consistía en que los alumnos tuvieran la posibilidad de elegir a sus profesores. Esto con el propósito de introducir cambios en la Escuela Nacional de Bellas Artes que con anterioridad había sido acusada de “imponer un dogmatismo que perjudicaba el libre desenvolvimiento creativo” (Yllia,2018:164). Este sistema si bien a lo largo de las décadas siguientes ha cambiado un poco, aún se conserva y es una de las medidas que ha permitido que los alumnos dentro de formación superior puedan no solo elegir por afinidad a sus docentes, sino que tengan la posibilidad de experimentar diversas pedagogías y metodologías de trabajo con el fin de nutrir y evolucionar su proceso creativo. Sobre todo, donde su voluntad sea la que mueva estos cambios en sus formaciones y no una imposición institucional.

Sin embargo, en el área de los cursos de dibujo no había esas variaciones y por tanto no se manejaban de esta manera, por lo que cada año tocaba un docente distinto y este asumía el grupo completo y era el curso obligatorio para todos los estudiantes. En el caso de Tilsa Tsuchiya, y de acuerdo a las cartillas de control de asistencia, en 1953 figura como profesor Teófilo Allain mientras que 1955 su profesor designado para dibujo y pintura es Sabino Springett. Es preciso señalar

que, en las Escuelas de Arte, se erige a la disciplina como troncal dentro de su plan curricular, pero es enlazada solo a la representación y no a un concepto que conforma una idea. Debido a ello se vuelve subsidiario al no darle el mismo valor de “experiencia estética” que, si le dan a la pintura o la escultura, por lo que no permite al dibujo desarrollarse con autonomía (Gomez,1999:26).

Durante este tiempo, la artista, se inscribe en el taller de Ricardo Grau, y se puede observar que sus notas mejoran considerablemente, al menos en lo referente a la especialidad de pintura. Además, se puede inferir que hubo muchas razones para este cambio, no solo porque había regresado después de un prologando hiato debido al fallecimiento de su madre, sino también porque se veía en la necesidad de conservar su beca de estudiante, como declaró en un medio local “que no podía permitirse menos que un veinte” (Rua,1984: 8).

En una entrevista, Gerardo Chávez declara que este retiro momentáneo se dio por dificultades técnicas con el curso de dibujo. Debido a ello, queda claro que se reintegró al cabo de dos años, después de haber estado trabajando en la vidriería de su familia (García Wong-Kit, 2014: s/n).

Otra razón que puede haber influido es su propia evolución como artista en esta etapa, pues es posible que el programa de dibujo en los últimos años de la carrera haya estado dirigido a otros motivos, quizás menos enfocados en la representación académica o por las pinturas que realizó en este periodo ya que se muestra un dibujo esquemático, además de un trabajo de color y composición muy distinto al que vemos más adelante en su carrera, como se mencionó más apegado a sus maestros.

El hecho de que Tsuchiya eligiera a Quizpez Asín como maestro tuvo una consecuencia en su estilo pictórico de ese entonces, dado que al ser él una figura importante dentro de la generación de los independientes, era quien “mejor encarnaba la vertiente clasicista del modernismo” (Wuffarden,2000:19).

A contracorriente del discurso de los indigenistas que utilizaban temas o modelos locales, el eje de la propuesta de Quizpez Asín fue que las buenas obras de arte pueden prescindir de un tema, es por eso que su obra se puede distanciar de las temáticas netamente nacionales (Villegas, 2016: 181-182). Si bien su obra está influenciada por el cubismo³⁵, el futurismo y el simbolismo, las formas y líneas que trabaja están ligadas a la representación de la figura humana y su estilo más ligado a la “geometrización” de la forma.

La influencia de Quizpez Asín en la obra de Tsuchiya se puede apreciar en las obras de sus años de estudiante, evidente en las similitudes compositivas y de color que guardan con las de su maestro parecidas en la síntesis, simplificación pictórica basada en “delinear las formas curvas en planos o facetas dando a sus formas aspectos planimétricos, siempre evadiendo el modelado del claroscuro” (Bernuy,2006:15). Aunque el uso y la manera de trabajar el color de Tsuchiya es algo distinto debido a que, en su etapa formativa, obtuvo los recursos para hacerlo y se permitió experimentar.

En sus dibujos mostrados en Fig. 19 y 20 se aprecia el desarrollo de su dibujo estudiantil. Obras con tres años de diferencia exponen similitudes en la composición

³⁵ Villegas indica que Quizpez Asín conoció al cubismo a través del ultraísmo, además de su amistad con el dominicano Jaime Colson (Villegas,2016:288).

central de los personajes y la presencia de alimentos. No obstante, es posible identificar diferencias en el trazo, mientras que Fig. 19 se muestra una marcada geometrización de la figura acompañada de un sombreado en clave baja, en *La Ensartadora de Pescados* (1959), las formas se han suavizado y el sombreado es más homogéneo.



Fig.19 *Sin Título*
1955
Tinta sobre
papel
15x10cm
Colección
Particular



Fig.20. *La Ensartadora de Pescados*
1959
Lápiz sobre
papel
15x10cm
Colección José
Tola

A medida que va dibujando y pintando dota a sus obras del facetado de Quizpez. Así en los personajes de sus pinturas como ocurre el Fig.22 y Fig.23. Además, hallamos parecidos en la composición de personajes entre la Fig. 21 y Fig. 22. Asimismo, similitudes en la paleta como se observa en su pintura *Techos del Barrio Chino*(Fig.24) con *Relatos Limeños*(Fig.25).



Fig. 21. Carlos Quizpez Asín
El Taller
1981
Óleo sobre tela.
Colección Privada.

Fig. 22. *Sin Título* (1957).

Óleo sobre tela, 129x96cm.
Colección BBVA Banco
Continental, Lima



Fig. 23. *Gatos* (1957/58)
Óleo sobre tela.
56x89cm
Colección Felipe de
Osma Elías, Lima

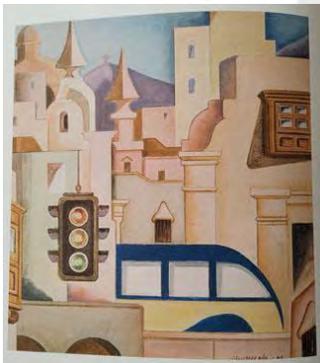


Fig. 24. Carlos Quizpez Asín
Relatos Limeños (1947)
Óleo sobre tela
56x89cm
Colección privada, Lima

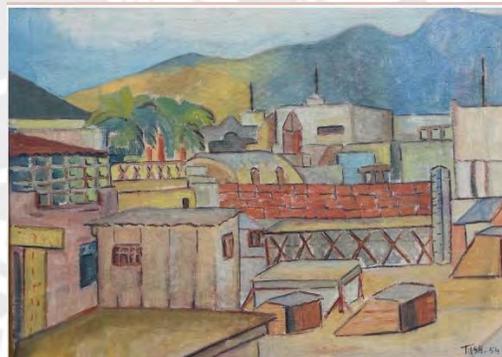


Fig. 25. *Techos del Barrio Chino* (1954)
Óleo sobre tela
41,5x63cm
Colección Particular, Lima

Mientras que en la obra de Quizpez Asín es conocida el uso de la técnica del blanco directo de la tela, que consistía en no usar el tubo de pintura emulando a los pintores renacentistas (Villegas,2016:299). Es conocido además en el trabajo pictórico de

Quizpez Asín, la superposición de planos y el marcado uso de la línea influenciada por su formación en Lima en el dibujo sintético y en Madrid, además de su experiencia como ilustrador de publicaciones editoriales y poemas.³⁶

Se encuentran correspondencias en el periodo formativo de la artista y no solamente en el ejercicio elemental de todo estudiante de arte en el conocimiento del bodegón y la figura humana. Por ello, el trabajo de Tsuchiya fue absorbiendo lo necesario de los estilos de sus maestros y del contexto artístico en el cual vivió. Según Wuffarden “su pintura paulatinamente descubre luminosidades y sombras concéntricas que sugieren una atmosfera irreal alrededor de los objetos” (2000:36), y por ello, este punto es muy importante para poder entender que la factura de sus pinturas se formó como parte de su lenguaje plástico y que esta aproximación se dio desde muy temprano en su carrera artística e indica, una vez más lo significativo que fueron sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

³⁶ Durante sus años de formación artística en España, Quizpez Asín trabajó ilustrando para el semanario madrileño *Buen Humor* (1922), *Hispanoamérica* y la revista *Mundial* (1922) de la cual destaca su dibujo *Oración a las estrellas* para el poema de Andrés Guilamin. Además, “era obvio que el trabajo de ilustrador dependía del tema representado; sin embargo, lejos de seguir un criterio temático, la ejecución artística se movió en los derivados del modernismo y decadentismo” (Villegas: 2016:280).

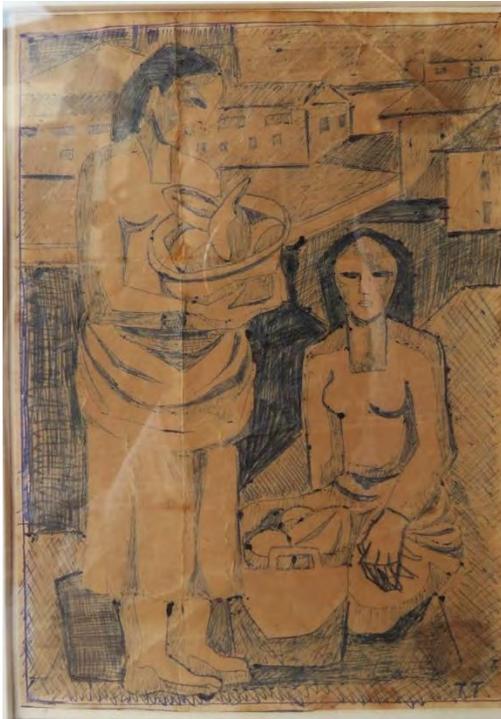


Fig. 26
Sin Título
1955
Tinta sobre papel
15x10cm
Colección Particular

Para entender mejor este periodo creemos necesario hacer la revisión de este dibujo a continuación. En la Fig. 26, dibujo de época estudiantil podemos ver, incluso en mayor medida que en las obras pictóricas mostradas del capítulo uno, la gran influencia que tuvo Quizpez Asín, quien fue su profesor hasta 1957, no solo en el aspecto pictórico sino en el trabajo de figuras que se muestran más claramente a través del tratamiento lineal. El dibujo realizado con lapicero sobre un papel con tonalidad cálida, con trazos diversos nos dan la sensación de volumetría de diferentes maneras. Además, se encuentra firmado como T.T.



Fig. 27 Carlos Quizpez
*Estudio de desnudo
femenino*
1940-1960
Lápiz sobre papel
15x9,1cm
Colección Museo de Arte
de Lima

Fig. 28 Carlos Quizpez
Hornacina II
1940-1955
Lápiz sobre papel
14,5x9,8cm
Colección Museo de Arte
de Lima

Conocer las obras de Quizpez Así nos permite establecer semejanzas con los dibujos de Tsuchiya. Se encuentran similitudes en el tratamiento de la figura, sombras delimitadas por líneas, la forma de los ojos y el cabello, además de la temática del fondo que es un ambiente exterior o interior arquitectónico. En estos bocetos de Quizpez Así el uso de la línea valorada continua y acentúa aspectos de la figura del desnudo, sobre todo en los contornos. Por ello, destaca la figura del primer plano y crea un equilibrio dentro del tratamiento de figura y fondo. Señalamos además el trabajo de aspectos volumétricos, sobre todo en los rostros, piernas y los senos de los personajes.

Encontramos diferencias en el hecho de que la línea de Tsuchiya ofrece distintos tipos de trazo en los volúmenes, mientras que aquí Carlos Quizpez se limita al sombreado unidireccional y en apoyarse más en la línea valorada y en la posición de sus personajes.

Sobre su formación en la Escuela, Tsuchiya rememora esos años como elementales y cuando se le preguntó si su obra se debe más a la inspiración o al trabajo, respondió que:

Bueno cuando yo era estudiante tuve muy buenos profesores amigos y muy amigos profesores. He viajado, he aprendido los conocimientos pictóricos. No creo en la inspiración, creo en el trabajo [...] Conforme avanzas creas una técnica propia, adecuada a la necesidad de expresión. Lo que hay que expresar es lo que todos buscan: felicidad...eso que llamas mi mundo no me pertenece, es de todos y yo trato de mostrárselos con mis limitadas posibilidades. (Carrillo,1980: 11).

Esta declaración es muy significativa, no solo porque revela su proceso de trabajo, sino también su propia manera para poder llegar a un estilo y a una metodología basada en el “hacer” y en la incesante búsqueda de una expresión universal, de alguna manera desligándose ligeramente de los motivos intrínsecamente localistas y de posibles etiquetas estilísticas.

Por su parte Tilsa Tsuchiya, considera que la formación académica es necesaria en la medida que ayuda al futuro artista a tener la capacidad de discernir sobre qué es lo puede serle útil para su trabajo, no para que rija su vida sino para dar al creador la capacidad de elegir qué es lo necesario y que no y por consiguiente ir nutriendo la existencia de experiencias ya que gracias a ellas “las imágenes y los sentimientos acuden fácilmente” (Arsa,1981:11).

Del mismo modo menciona sobre la formación artística: “[...]Es necesario adquirir conocimientos académicos, para usarlos y después dejarlos, si así lo decidimos, pero sabiendo que los desechamos. El artista debe forjarse una cultura amplia. (Huerto,2000:135)

Sobre sus maestros se refirió en una ocasión: “Mi obra coincidía de alguna manera con sus preocupaciones” (Cevallos,1983: 5). Probablemente se refería a que la pintura que se gestaba en la Escuela Nacional de Bellas Artes fue percibida como una continuidad del movimiento “independiente” y/o figurativo, además de que el día de su primera exposición individual (1959) recibió comentarios elogiosos de Sebastián Salazar Bondy, quien fuera defensor de la corriente figurativa en el Perú, y Sérvulo Gutiérrez.

Posteriormente en el año 1959, durante su último año como estudiante en Perú, la influencia de Ricardo Grau, quien fue su maestro en ese año, significó la pérdida parcial de la forma en sus obras, la incorporación de figuras irregulares, marcadamente lineales, con colores saturados y la variación de su paleta que viajaba entre los rojos, negros como en *Comensales* (1959) y *Niña cazando mariposas* (1956), pero no dejó que un solo tipo de paleta definiera su trabajo por lo que es posible ubicar bodegones de este año que podían ir desde los tierras hasta el uso del blanco, negro y un color primario. No obstante, es posible identificar similitudes más notorias con su maestro en un cuadro de un año después (Fig. 32) al compararla con *Ofrenda* (Fig. 31) de Grau. Ambas obras comparten semejanzas con figuras geométricas más marcadas y la superposición de planos de color.

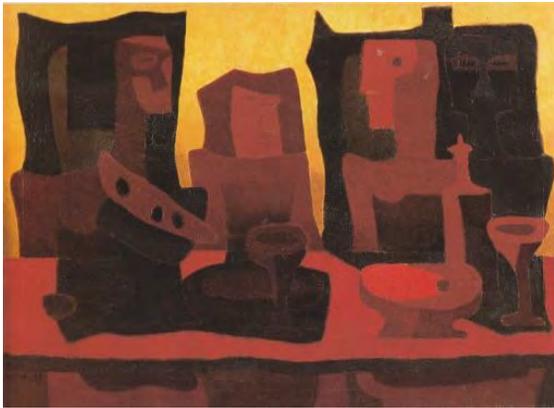


Fig. 29 *Comensales*
1959
Óleo sobre tela
90x124cm
Colección Luis y Gabriela
Arbulú, Lima



Fig. 30 *Niñas cazando mariposas*
1959
Óleo sobre tela
121x63cm
Colección Saúl Peña K. Y familia, Lima, Lima



Fig. 31
Ricardo Grau
Ofrenda
Tinta sobre papel
12x83cm
Colección Particular



Fig. 32
Bodegón
1960
Óleo sobre tela
89x71cm
Colección Particular

Al culminar sus estudios en 1959, Tsuchiya expuso en el Instituto de Arte Contemporáneo³⁷ su primera muestra individual. El catálogo presentado por el mismo Grau señaló la inquebrantable voluntad de la artista unida a su “innegable personalidad creadora” (Wuffarden, 2000:22). Sobre su trabajo de esa época la describe como “una estimable lección de pintura, parcamente organizada por el diseño y un breve espectro de colores graves, nocturnos y terrígenas” (Wuffarden, 1981:15).

Edmundo Pantoja, compañero de clase de Tsuchiya, mencionó en una entrevista: “Perteneíamos a una sociedad muy conservadora y nos tocó por felicidad ingresar a la Escuela de Bellas Artes y encontrar un mundo diferente, los profesores nos hablaban de todo” (Ríos,1984:8). La artista recuerda su paso por la Escuela Nacional de Bellas Artes como un lugar en el que pudo nutrirse tanto de sus compañeros como de sus profesores, en una entrevista mencionó que, gracias a Ricardo Grau, conoció la música de Wagner³⁸.

Al terminar sus estudios los egresados de su promoción participaron en *38° Salón de Artes Plásticas* organizado por La Escuela de Bellas Artes donde pudieron mostrar los trabajos. Nótese que en la lista de alumnos expositores se agrega al

³⁷ Es pertinente mencionar que, al empezar la década del sesenta, esta se caracterizó por el surgimiento y desarrollo de diversas corrientes artísticas en el Perú. A diferencia de la década pasada en la cual la abstracción fue la tendencia que dominaba la esfera artística peruana, afianzándose en el 58 con la apertura del I Salón de Arte Abstracto en el Museo de Arte de Lima (Wuffarden&Kusunoki,2014:27). Los artistas de la Generación del 60 fueron un grupo de artistas que se plegaron a tendencias foráneas como el Pop, el Op, el conceptual, el Filo Duro y que junto a los surrealistas (tardíos), la Nueva Figuración y el Expresionismo Abstracto compartieron espacios expositivos. Castrillón menciona además que es una época rica en la cual aumentan las galerías comerciales y el mercado crece considerablemente (Castrillon,2003:17).

³⁸ Autor cuya música que más tarde en su exposición del cuadro *Tristán e Isolda*, es parte fundamental al ser la pieza que se escuchaba en la Galería Camino Brent.

lado el apellido del taller donde cursaron la especialidad. Las obras de Tsuchiya son las imágenes marcadas con el número 11.



Fig. 33. Catálogo de la muestra de egresados de 1960. Archivo: Escuela Nacional de Bellas Artes.



Fig. 34. Catálogo de la muestra de egresados de 1960. Archivo: Escuela Nacional de Bellas Artes.



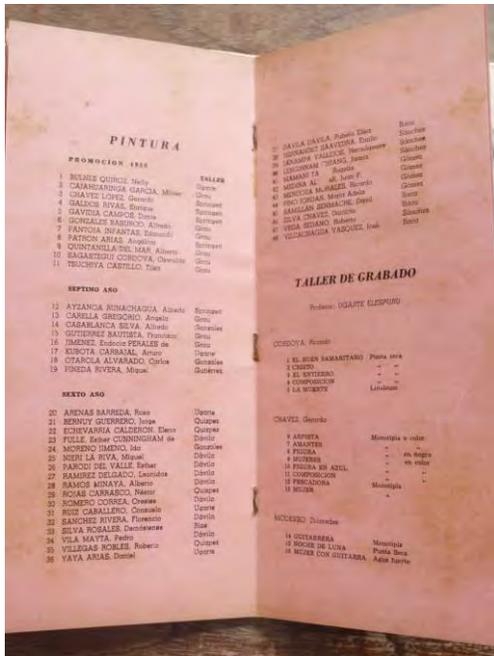


Fig. 35. Catálogo de la muestra de egresados de 1960. Archivo: Escuela Nacional de Bellas Artes.

Además participaron en una muestra organizada por el ICPNA del 5 al 16 de octubre de 1959 junto con sus compañeros de la “Promoción de Oro”³⁹ y la “Muestra de los más jóvenes pintores peruanos” en el Instituto de Arte Contemporáneo. El año siguiente Tilsa Tsuchiya, Gerardo Chávez y Alfredo González Basurco viajaron a Europa.

Para Yllia estas muestras reflejaban los logros alcanzados por la Escuela Nacional de Bellas Artes, no solo a nivel como institución dedicada a una formación de alta calidad sino también como una entidad que se encontraba dispuesta a romper con su pasado para “alinearse de manera programática en las últimas tendencias internacionales”, que en paralelo con los expositivos se comprometían a difundir

³⁹ Nelly Bulnes, Milner Cajahuaringa, Gerardo Chávez, Enrique Galdós Rivas, Dante Gavidia, Alfredo Gonzales Basurco, Edmundo Pantoja, Angélica Patrón, Alberto Quintanilla, Oswaldo Sagastegi, Juan Villacorta, Elías Jesús Portugal y Tilsa Tsuchiya.

nuevas vanguardias y de esta manera reflejaban el crecimiento del sistema artístico local (Yllia, 2018:178).

De esta manera el recorrido de Tilsa Tsuchiya por el dibujo a nivel de aprendizaje y ejecución en una obra, pasa por diversas etapas de desarrollo que involucran no solo un trabajo introspectivo, sino también una categoría artística que estructura e integra diversos procesos que varían a través de las vivencias de la artista y que así evitan que su trabajo Gráfico caiga en la formula segura. Tsuchiya de esta forma no cae en la repetición de conceptos sino en el adecuado equilibrio de los atributos plásticos de su obra y su discurso.

2.3 El dibujo de Tilsa Tsuchiya: proceso creativo y obra final

Al iniciar la década del setenta la carrera de Tsuchiya gozaba de reconocimiento de la crítica, la prensa y el mercado revelando un desarrollo artístico impresionante. En este mismo tiempo inició las colaboraciones literarias con poetas y escritores de manera muy prolífica, las cuales ayudaron a consolidar su dibujo como obra independiente.

El crítico Jorge Bernuy señala que los dibujos de la artista “siempre tienes asociados con imágenes de sueño y erotismo, expresan una temática misteriosa cargada de simbolismo, a veces dramático, en una atmosfera feérica en la que los contornos precisos parecen diluirse y nos evocan sus seres mitológicos [...]” (1987, s/n). Resulta apreciable lo mencionado por Bernuy al tomar la “imagen” simbólica desarrollada por la artista y relacionarla con la mitología. Creemos que el desarrollo

simbólico de Tsuchiya, como se mencionó anteriormente pudo estar relacionado a la manera particular de percibir y desarrollar su obra con su entorno, no precisamente en relación directa con una corriente en particular.

Consideramos que la incursión de Tsuchiya en la ilustración literaria es significativa para esta investigación, debido a que nos ayuda a encontrar un grupo amplio de obras que se relacionan directamente con el dibujo como disciplina y nos permite establecer vínculos con sus dibujos anteriores y posteriores y así desentrañar la evolución del proceso creativo de su simbología.

La legitimidad o autonomía del dibujo como obra de arte depende de su relación directa con el proceso creativo en el cual los artistas lo transforman y lo convierten en una parte importante del mismo. Por esa razón hemos considerado importante oír la voz de la misma artista e incorporar sus testimonios en los que hace mención a los procesos en cuales el dibujo está involucrado antes de la creación pictórica. Es interesante señalar que en ninguna entrevista se le pregunta por el dibujo específicamente, sin embargo, es ella la que introduce a la conversación la idea de construcción lineal, es decir cuál es el proceso de edificación de una obra, que es precisamente el manejo del dibujo.

En 1975, Tsuchiya señaló, en una entrevista dada a la revista *Diners* (Anónimo,1975:15), que cuando construía sus imágenes solo realizaba un boceto en papel y lápiz, el cual después de desarrollar la idea trasladaba directamente a lienzo. Cinco años después, con relación al mismo tema, en una entrevista señala que: "Muchas veces he tenido que hacer mil bocetos para un solo cuadro y otras veces solo uno". (Carrillo:1980,11).

Es interesante advertir como en ambas entrevistas Tsuchiya, se refiere al mismo tema, pero de manera distinta, incluso a simple vista parece que se contradice. Aunque analizando mejor, la artista complementa la información, dando cuenta que los procesos artísticos varían y evolucionan con el tiempo, su funcionalidad depende mucho del carácter del artista y de la obra a realizar. Además, hace mención de la palabra “boceto” y “dibujo”.

Cuando el dibujo hace su aparición en su obra, es notable que el desarrollo de este ofrece variantes que vemos desarrollados en sus lienzos (al menos en 1968). Tilsa Tsuchiya desarrolla una amplia simbología en este tipo de obras, pero ciñéndose a lineamientos compositivos, estéticos e iconográficos.

De la “planitud” de sus pinturas de 1968 pasa a desarrollar seres con extremidades que conviven en un mundo, que llamaremos mitológico, humano y animal. Se menciona la palabra “aparición” no con el fin de decir que no se realizó ningún dibujo anterior o en su etapa de estudiante de La Escuela Nacional de Bellas Artes, sino al referirnos a un dibujo como obra en sí misma u obra final, es decir creada con la intención de mantener ese formato, no solo como un boceto-proceso.



Fig 36. *Sin título*
1968
Tinta y Acuarela sobre Papel
17,5X13cm
Colección Saul Peña K. y familia, Lima

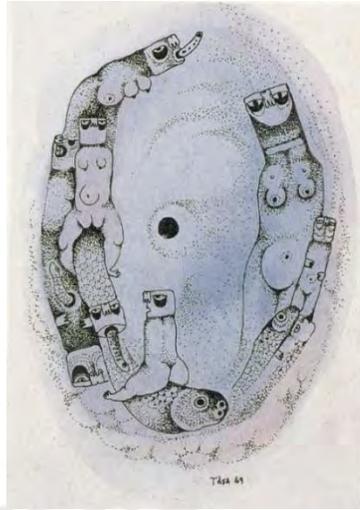


Fig 37. *Sin título*
1969
tinta y acuarela sobre Papel
17,5X13cm
Colección Saúl Peña K. y familia, Lima

Si bien los dibujos desde 1968, Fig.36 y 37, no se presentan en solitario, sino a la par con el grupo de pinturas de la serie *Los Viajantes*⁴⁰(1969-1982) y posteriormente con la colaboración literaria de *Noé Delirante*(1971), estas últimas son obras en busca de sus propios medios y fines muy distintos de los pictóricos. Es al mismo tiempo la construcción de un sistema de símbolos y el lenguaje visual empleado, lo que interesa; en adición a los elementos visuales que fue desarrollando como la forma curva, los peces, el jinete y otros relacionados al vuelo, que se verán en detalle más adelante en este trabajo, pero que se relacionan entre sí en muchos de sus trabajos hasta volverse una constante después de su muestra de 1968 en el IAC.

⁴⁰ Señalado por Wuffarden (2000:30) como un tema recurrente en la que animal pequeño cabalga a uno de mayor tamaño.

Es necesario a partir de este punto conocer con mayor profundidad los procesos creativos de la artista para poder comprender el desarrollo de su obra. Tsuchiya menciona sobre la creación artística:

“Quizá lo que llama la atención de mis cuadros es el amor: yo cojo un pincel con cariño, mezclo los colores y coloco la pincelada con ternura. Soy incapaz de ver una palmera y dibujarla con trazos rápidos: hago las líneas lentamente amándolas...Creo que a los artistas les falta mirar más y conocer mejor sus materiales, quererlos” (Arsa,1981: 10).

Es importante la mención de la cita anterior, pues es una de las pocas entrevistas en las cuales habla de lo que significa para ella el acto de dibujar. Cuando dice que es incapaz de “dibujar a trazos rápidos”, nos lleva a comprobar que la creación del dibujo, incluso sus bocetos, no fueron circunstanciales en su obra. Fueron producto de un largo proceso de introspección, asimilación y aproximación del sujeto u objeto a representar. Al mismo tiempo menciona la acción de mirar, que tiene que ver en como aprehendemos nuestro entorno, no solamente con el propósito mimético de la representación, sino que también es sumamente importante para los dibujos creados de la memoria o de la imaginación. Es claro que para ella uno de los motivos más importantes en su producción es la manera íntima en la que estuvo involucrada con su trabajo.

Ese mismo año, en otra entrevista menciona: “Cuando quiero pintar un árbol, trato de saber qué es, recuerdo todo lo que he visto y leído sobre los árboles. Cuando pinto al hombre, imagino sus actitudes en la vida cotidiana; pero lo malo es que nunca puedo colocarlo con los pies sobre la tierra, sino que lo pongo como saliendo de ella, o por encima, en el aire (Arsa 1981:10).



Fig.38
Sin título
 1971
 Tinta y acuarela sobre
 papel
 22x30cm
 Colección Particular,



Fig.39
Sin título
 1970
 Tinta y acuarela sobre
 papel
 32x23cm
 Colección Alfredo
 González-Teja, Lima

Tsuchiya crea un sistema que relaciona a lo que está próxima a dibujar o pintar, en el caso particular descrito en la entrevista, cuando menciona “el árbol” como un elemento originario o su “fuente” ella relaciona, investiga y procesa con todo lo que puede saber sobre dicho elemento o ser vivo y de esta manera abstrae los datos percibidos y articula un código personal. Sobre la íntima aproximación racional y emocional que establecen con el objeto de representación en el desarrollo de su proceso creativo, como se advierte en Tsuchiya, Araujo Espejel (2000) arguye que:

El dibujo, más que ningún otro lenguaje, nos permite un conocimiento estético de lo real, estableciendo conexiones personales y afectivas entre el que busca a través de la visión y lo encontrado; como resultado de este acercamiento del hombre a la materia surge la capacidad artística de la creación de imágenes que ayudan a este a ordenar y estructurar la multiplicidad de lo diverso, estableciendo un nuevo marco de percepción (Araujo,2000:273).

La artista emplea un sistema que identifica la matriz seleccionada y la representa, en pocas palabras realiza su propia “edición” o “clasificación”, busca aspectos generales de sus experiencias y encuentra similitudes, las traslada al soporte, pero también dentro de este conocimiento de su entorno da cabida a la fantasía, ya sea

de aquello que toma de su realidad o de los poemas y textos que adaptó a su propuesta y estilo.

Desde esa perspectiva podemos afirmar que en Tsuchiya se cumple lo que advierte Araujo, pues en la elaboración de cada uno de sus dibujos ella se prepara para advertir lo singular, lo heterogéneo, en sus obras en las cuales la hibridación es su sello característico, activando sus mecanismos perceptivos al máximo y seleccionando aquello que es adecuado para representar (Araujo,2000:277), tal como se advierte en su repertorio de dibujos. Por lo tanto, en ella el dibujo genera nuevas realidades en el soporte elegido y establece una relación con el referente ya sea simplificándolo o reinterpretándolo. Esto se puede apreciar en los dibujos mostrados que corresponden a la década del setenta, y que no poseen su contraparte pictórica. Son dibujos realizados con tinta, acuarela y lápiz de color, las características técnicas varían, pero la temática de personajes mitad animal y mitad humano, rodeados de animales o de un ambiente paradisiaco, que se repiten junto a las montañas y al árbol es una constante.



Fig.40
Sin título 1970
 Tinta y acuarela
 sobre papel
 40x30cm
 Colección
 Particular, Lima



Fig.41
Sin título
 1971
 Tinta y acuarela sobre papel
 32x21cm
 Colección Particular, Lima



Fig.42
Sin título
 1973
 Tinta y lápiz de color sobre Papel
 15X17,5cm
 Colección Saúl Peña K. y familia, Lima

Lo que dice Gómez Molina se enlaza con lo expresado por Tsuchiya cuando se refiriere al ejemplo de los árboles y su amplio análisis de este elemento y sus posibilidades para poder representarlos en el papel. Por ello, señala: “Hablar, dibujar es ir modificando aquello que evocamos. Cada vez que establecemos una mano sobre un papel estamos hablando de todas las manos que evocamos u olvidamos de todas las ideas que ayudaron a representarlas [...]” (Gomez,1999:43). Es claro que lo que Tsuchiya representa se relaciona con su realidad exterior e interior y muchas veces es el resultado de lo que su memoria guarda.

A través de la trayectoria de la artista se advierte que el dibujo a través de los años ha dejado de estar subordinado a otras disciplinas artísticas y encuentra su

significado y final en sí mismo, como obra completa. Gómez Molina (1999) establece que el dibujo tiene su propio valor y que pese a su carácter procesal también ha podido erigirse como una disciplina artística independiente y no depender de otras para ser una “obra final”. En el caso de Tsuchiya y sus dibujos, sobre todo aquellos a partir de 1968 y principios del setenta, no solo se puede apreciar esta característica, sino también sobre la “unidad” representada en el corpus de obras. Lo que nos lleva a relacionarla con la madurez que alcanzó su trabajo y considerar que su obra reciente de aquel momento, a partir de 1968, establece una nueva visión de su producción como una obra completa y unificada, no solo en los dibujos separados de las pinturas, sino en todo el grupo de obras compenetradas entre sí y abiertas a un desarrollo paulatino, circunscrito en este grupo de dibujos en particular a través de la simplicidad y exquisita particularidad de su línea.

El universo simbólico que desarrolla la artista van estrechamente de la mano al tratamiento expresivo de su línea o de la factura de su pintura y, como señala Villacorta, su lenguaje visual “es lúdico y sutilmente explícito. Se vale de una figuración antropomórfica de carácter simplificado, con agregados fantásticos, que ella infunde de inocencia franca, sin asomo alguno de inhibiciones” (Villacorta, 2000:52).



Fig.43 . *Sin Título*, 1970, Tinta sobre papel,30x21,5cm. Colección: Saúl Peña K. y familia, Lima.



Fig. 44. *El encuentro*, 1970, óleo sobre lienzo,60x100cm. Colección particular, Lima.

Es así como su dibujo evoluciona en paralelo con su trabajo pictórico, como resultado de cada grupo de obras que se alimenta de las anteriores en términos iconográficos y de estilo. Wuffarden establece estos cambios en relación a su obra pictórica y ciertamente es posible ver su dibujo como “dibujos que anticipan figuras y composiciones que luego serán pictóricamente realizados” (2000:31), sin embargo, creemos que ver todas sus obras como una unidad que permite comprender mejor los diversos elementos que conforman su proceso creativo.

Se comprende que sea como parte de un proceso que antecede a la realización de la pintura, no obstante, son sus dibujos, incluyendo las colaboraciones literarias (las cuales se verán en el capítulo tres) los que nos dan un ejemplo esclarecedor del valor de esta disciplina y lenguaje en Tsuchiya como un medio en sí mismo y el valor que le da como obra final, al establecerse con un tratamiento único y no solo un antecedente de sus futuras obras pictóricas. Tsuchiya le da un valor distinto cada vez que integra su visión a determinada técnica.

Lo que señala la misma artista revela con elocuencia la valoración del dibujo en su propio proceso creativo:

Wang Wei dice “La pintura humana es el centro del arte, ella perfecciona la naturaleza de lo real y completa el mérito del creador”. Para ponerme en el camino de este logro, sabemos que es necesario un arduo trabajo, en donde cada línea, cada pincelada de color, debe ser profundamente estudiada y debe tener una razón de ser; tenemos que luchar contra nuestro propio yo como el peor de nuestros enemigos y permanecer en estado de continua alerta, para que la obra sea naturaleza y no una expresión personal. (Jarque,1980,16)

No debemos distraer la intención de esta declaración solo porque menciona a la pintura, creemos que esto puede deberse a una manera de hablar de las artes plásticas como un conjunto. El punto importante es la mención ordenada que hace una vez más de los procesos artísticos, pues comprende que la línea se constituye como un ente edificador de su obra y que está unido a un estudio minucioso, no solo de las referencias sino de su trabajo manual. Además, se ciñe una excesiva racionalidad en la obtención de resultados, pero sobre todo de la observación y del vínculo de su trabajo con su entorno.

Si bien la frase Wei podría resultar algo remota, resulta para Tsuchiya una oportunidad para explicar el poder permitirse estudiar su entorno o la naturaleza y de esta manera seguir aprendiendo, lo que es visible en su trabajo artístico. La seguridad, orden y limpieza de sus formas, a veces cálculo deliberado, pero dentro de toda una obra fruto de un arduo trabajo.

El dibujo de Tsuchiya, se ensambla como medio de transmisión de ideas, metodología de trabajo y parte de un arduo aprendizaje; una disciplina en el cual

aplican mecanismos, distintos a los de la pintura, pero donde también entra en juego esta comunicación entre pensamiento, artista, soporte y un medio que revela el proceso, la intención o el gesto a través de su naturaleza gráfica: la línea.



CAPÍTULO 3. TILSA TSUCHIYA Y LA ILUSTRACIÓN DE TEXTOS

Muchos de los dibujos de Tilsa Tsuchiya llegaron al público a través de las publicaciones editoriales producto de sus colaboraciones para ilustrar libros.⁴¹ La apreciación de este tipo de obra gráfica es siempre compleja ya que existe un estigma de que la ilustración siempre está supeditada al texto de origen, por lo que en la mayoría de casos las ilustraciones solo son comprendidas y valoradas en la medida que se conozca la colaboración a la cual pertenecen. Consideramos que la independencia en los dibujos de Tsuchiya se percibe no en su desvinculación al texto de origen, que es donde mantiene un dialogo y desarrolla una lograda adaptación del texto originario de la imagen, sino por la selección de temas que ella hizo, buscando siempre los que eran más afines a sus búsquedas artísticas y lo que determinó las obras literarias escogidas.

En este capítulo, en un primer momento haremos una breve introducción a los antecedentes de colaboraciones y vínculos entre las artes plásticas y la literatura que se advierten principalmente desde inicios del siglo XX, en las revistas ilustradas, novelas y poemarios, pues el trabajo de Tsuchiya está inscrito en esa tradición. Posteriormente presentaremos la obra gráfica de la artista. Conocer mejor cómo se desarrolló nos permitirá apreciar su proceso creativo y advertir que, a pesar de tratarse de colaboraciones, en diversos casos los dibujos son más que una lograda adaptación producto del diálogo y la colaboración gráfica y se construyen como obra final sin “perderse” dentro de la interpretación de las obras literarias.

⁴¹ Con esto no dejaremos de referirnos a sus dos muestras dedicadas netamente al dibujo en el año 1971 y 1976, sino por el hecho de que el medio editorial permitió que su obra fuera vista por más personas.

3.1. Antecedentes

La participación de artistas en la ilustración editorial tiene diversos antecedentes que en los últimos años se han comenzado a visibilizar a partir de diversos y valiosos estudios los cuales, en muchos, casos han abierto nuevos derroteros para conocer a cabalidad sus propios desarrollos artísticos, así como vínculos y filiaciones establecidos principalmente con periodistas, intelectuales y literatos.

Un caso emblemático e inaugural lo constituye la *Cinco Metros de Poemas* (1927) de Carlos Oquendo Amat, diseñado por el artista Emilio Goyburu.

Alfonso Castrillón (2017) trabajó la participación de José Sabogal, Julia Codesido, Camilo Blas, Ricardo Flores y Teresa Carvallo en *Amauta*. Mientras Fernando Villegas (2006 y 2016) la participación de Teófilo Castillo en la revista *Mundial* (1920), así como las ilustraciones de César Moro en la portada *Atalaya* (1922) de Federico Bolaños, y su ilustración *Musa Peruana miedo* en *Variedades* (1922). Del mismo modo, Claudia Valenzuela (2019) con su investigación del trabajo xilográfico de Sabogal en las portadas de *Amauta* y en los libros de María Wiese y Daniel Ruzo.

En suma, el trabajo colaborativo editorial entre artistas y escritores ha sido diverso por lo que mencionamos algunos ejemplos emblemáticos. Julia Codesido para la primera edición de *7 Ensayos de la interpretación de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui. Camilo Blas para la revista *Perú*. Así como el maestro de Tilsa Tsuchiya, Ricardo Grau con sus grabados en portada e interiores de *Poesía de Extramares* (1950) de Martín Adán, Enrique Camino Brent con su pintura para el libro *Cuentos Andinos* (1950) de Enrique López Albújar, la obra de Fernando

Szyszlo para los libros de Javier Sologuren, *Detenimientos*(1948) *Estancias* (1961) y *Surcando el aire oscuro*(1970), *Puerto Supe* de Blanca Varela, entre otros⁴².

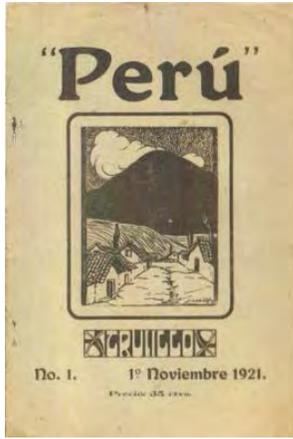


Fig.45
Camilo Blas
Caratula de la
Revista *Perú*, 1921,
Nro.1 noviembre.
Museo de Arte de
Lima



Fig.46
Atalaya, 1950
Federico Bolaños
Portada: Cesar
Moro

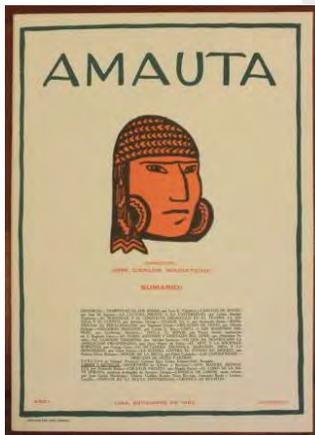


Fig.47
Revista *Amauta*
Portada:
José Sabogal
Portada n° 1



Fig.48
Enrique López Albuja.
Cuentos Andinos,
Lima, Juan Mejía
Baca, 1950. Portada
ilustrada por Enrique
Camino Brent

⁴² Gracias a la aparición de editoriales como Mosca Azul, Peisa, Carlos Milla Bartres y La Rama Florida, dio paso a una amplia difusión de la literatura peruana pero también se permitió la colaboración entre artistas y escritores generando un vínculo muy especial entre el arte y la literatura. Editorial Rama Florida a través del proyecto *Forma y poesía* que se publicó entre 1960 y 1961 hizo posible una coedición con algunos egresados de la Escuela Nacional de Bellas Artes, a quienes se les encargó la realización de las portadas de obras pertenecientes a Sebastián Salazar Bondy, Francisco Bendezu, Juan Gonzalo Rose y Cecilia Bustamante (Amaya, 2017: 45).

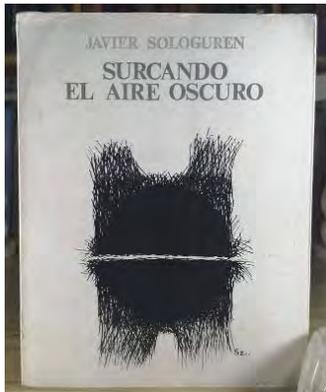


Fig.49
Surcando el Aire Oscuro,1970
 Javier Sologuren,
 Portada:
 Fernando de Szyszlo



Fig.50
 Martín Adán.
Travesía de Extramares,1950
 (Sonetos a Chopin),
 Portada e interiores
 Ilustrados por
 Ricardo Grau

3.2 El comienzo: *Noé delirante* (1971)

La primera colaboración de la que se tiene registro es en la tercera edición de *Noé delirante*. Dicha obra, publicada por el poeta Arturo Corcuera en 1963 en Lima y en 1966 en Madrid, fue un poemario que desde su primera edición siempre tuvo un lugar especial para la colaboración gráfica. La primera edición contó con la colaboración de Félix Nakamura en los dibujos interiores del libro⁴³ (la portada solo llevaba el nombre del poemario). Mientras que la segunda edición solo contó con un dibujo de Augusto Iriarte en la portada.⁴⁴

⁴³ Publicado por Ediciones La Rama Florida fue auspiciado por la facultad de letras de la UNMSM y La casa de la poesía. Contó con seis dibujos de animales y veintiséis poemas. Además de dibujos lineales sobre fondo blanco con líneas complejas que formaban figuras geométricas y líneas verticales y diagonales dentro de la forma del personaje de cada dibujo.

⁴⁴ Publicado por Ediciones Jonás, contó con la reseña en parte posterior escrita por Carlos Bousoño. En esta ocasión el número de poemas aumentó a cuarenta y tres. El dibujo de la portada es un tallo de trigo, lineal en color negro en cual se encuentra posada una mariposa con líneas rojas en el lado derecho, al parecer inspirada en el poema *Varia*, que está en la 2da mitad del libro llamada: "La Vendimia y Noé que era labrador..."

Los poemas entre las dos primeras ediciones fueron en aumento y algunas veces se realizaron cambios en los títulos, sin embargo, algo que se conservó y que se tradujo en los dibujos fue el intento de capturar mediante la imagen, la fauna que convivía en los capítulos del poemario y que la tercera edición logró con mucha precisión al tener un número considerablemente alto de dibujos si se le compara con las dos primeras ediciones de *Noé delirante*.

La obra de Corcuera nos narra en cuatro capítulos lo que podría percibirse por el título La epopeya de Noé en medio del diluvio universal, sin embargo, esta obra comprende más que eso. Es un compendio de poemas breves, denominados fábulas, las que son los títulos de cada poema y nos introducen a personaje tras personaje que cuentan sus propias historias. Es un relato que viaja de la antigüedad a la contemporaneidad a través de sus capítulos. Arturo Corcuera cuenta que este nexo con las fábulas fue producto de un regalo de su madrina quien le dio dos volúmenes de *Fábulas universales ilustradas* y a partir de esta aproximación temprana surgió la idea de incorporar la fábula a su poesía y de esta forma “dosificar la rima y el metro, acortar los versos, eliminar la moraleja y nimbarla de figuras literarias, apelar a la sugerencia. Que no faltaran metáforas, imágenes, aliteraciones, efectos acústicos. Que, si tuviera que contener sátira o ironía esta anidara en el interior de la fábula, no al finalizar el relato versificado” (Corcuera,2017:149).

Además, Corcuera, al abordar su obra poética acota estas dos citas, que nos pareció oportuno incorporarlas para poder darnos una idea de lo que el poeta le infunde a su obra a través de la apropiación de la fábula y su conversión a poesía breve. En la primera cita, manifiesta: “En mi poesía perduran y coexisten dos

coordinadas: una de permanente develación de la realidad, que la transfigura y Fábula a través de ella, y la otra, de acento crítico, que la cuestiona” (Corcuera,1995:92). Y en la segunda cita, agrega: “[...]su virtud fundamental es haber rescatado la fábula como motivación poética, recreándola, transformando su vieja moraleja en crítica, en punzante sátira social” (Corcuera,1995:92).

Asimismo, es notoria la relación que tiene su poesía con el haiku japonés⁴⁵, poemas breves de a veces solo tres líneas. Para Adela Tarnawiecki, en su artículo *De como Arturo se escapa de la lógica* (2018) nos comenta que “tanto los haikus como las composiciones poéticas de Arturo son breves, se basan en el asombro, la emoción que produce la naturaleza y generalmente enlazan dos ideas o imágenes independientes que son unidas o divididas por un *kireji*, la mayor de las veces sorpresivo o inesperado”.

Aquí presentamos un ejemplo con un Haiku de Basho y la “Fábula del pájaro adivino”, parte de *Noé delirante* (1971):

un viejo estanque—
se zambulle una rana;
ruido de agua
(Matsuo Basho)

Cebra
Que se quedó atrapada
En la ventana
(Arturo Corcuera)

⁴⁵ El haiku es un tipo de poesía breve, carente de rima o de título la mayoría de las veces, conformado por un esquema fijo de diecisiete sílabas en tres versos de 5-7-5. Los temas suelen estar relacionados a la naturaleza por la “aprehensión directa de un acontecimiento que conmueve el espíritu del *haijin* (poeta que escribe el haiku) [...] (Zúñiga, 2003: 60).

En el caso de este poema siguiendo el análisis que hace Tarnawieki⁴⁶, aunque con otro ejemplo, podemos notar que las palabras principales son cebra y atrapada, separadas por el *kireji* “en la ventana”, que se encarga de romper ese nexo que nos brinda ese elemento sorpresa. Cebra y ventana son dos imágenes que no visualizamos normalmente que tengan relación pero que el autor se encarga de unir las de manera muy audaz y en su brevedad dentro de su poesía establece el juego de la fantasía (2018:21).

El trabajo realizado por Arturo Corcuera y Tilsa Tsuchiya en el año 1970, se materializó en 71 dibujos trabajados directamente con cada uno de los poemas o también llamados “fábulas”, creadas por el autor. Es muy importante mencionar la amistad que unió a ambos artistas y que de cierto modo determinó que esta edición fuera no solo pieza invaluable dentro de la poesía peruana sino una pieza artística en la cual se daba una simbiosis del trabajo de las letras en las artes de manera impresionante.

Según Arturo Corcuera, fue gracias a Winston Orrillo quien presentó a ambos artistas y fue el intermediario para la colaboración.

Luego la conocí por intermedio de Winston Orrillo, fue a través de él que Tilsa se enteró que yo había terminado un libro de poemas, Noé Delirante, en su primera versión y le había gustado mucho y quería ilustrarlo [...] Pasaron los días y no la llamaba, hasta que me mandó a decir que estaba próxima a viajar a París y que si no le llevaba los originales no podría hacerlo después. Le mande finalmente los originales. Pensé que me iba a hacer...no sé, cuatro, cinco dibujos, pero me ilustró la mitad del libro. Cuando terminó quedé impresionado con el material. Se lo mostré a un editor, Carlos Milla Bartres, y él me dijo: “tiene que hacerte todo el libro” (Almenara,2014 s/p).

⁴⁶ Adicionalmente menciona que los poemas de Corcuera poseen un ritmo que exige al lector leerlos de corrido para poder captar su facultad musical y su profundidad.

Adicionalmente Arturo Corcuera declaró: “Tilsa dijo una vez [...] que antes de *Noé Delirante*, ella no había dibujado, solamente hacia pintura, y que Noé le había abierto un universo nuevo que la había llevado a dibujar” (Almenara, 2014 s/p). Esto ayuda a trazar no solo una línea de tiempo en cuanto a la evolución paulatina del trabajo de la artista, sino a encontrar un valor adicional en su obra gráfica y con esta colaboración en particular, puesto que Tsuchiya desarrollaría ampliamente su trabajo sobre papel durante el resto de la década, en dibujos a tinta, con lápices de color y adicionalmente grabados en paralelo a su obra pictórica más reconocida. La declaración de Tsuchiya permite advertir la valoración que por esos años comenzó a adquirir el dibujo en su proceso creativo, es decir fue tomando mayor consciencia de que le abría otras puertas en su desarrollo artístico en lo referente al dibujo como obra independiente o final.

Cabe mencionar que, según Arturo Corcuera, Tilsa Tsuchiya declaró en un reportaje al diario *El Comercio* que ella empezó a dibujar y concebir *Los Mitos* a raíz de haber ilustrado *Noé delirante*, cuyos versos la llevaron a conclusiones motivadas por leyendas de origen andino (Moll, 1991:104). Si bien el análisis de ese grupo de obras no es parte primordial de la investigación, es pertinente mencionar cómo los dibujos realizados para este proyecto dejaron una impronta que se identifica en muchos de sus trabajos posteriores.

La presentación del libro y los dibujos se dio en una exhibición en el Instituto de Arte Contemporáneo en diciembre de 1971, un año después de que ganó el Premio Tecnoquímica. Ello se verá cristalizado en la nota de Winston Orillo para la revista *Oiga* en la semana de la exposición donde nos comenta el rotundo éxito de la

exposición, no solo por la acogida, sino porque las 100 copias que fueron llevadas se vendieron en su totalidad (1971:29). Además, agrega: “Las razones para el fulminante éxito del *Noé delirante* ilustrado por Tilsa, se deben a nuestro juicio, a que nunca en la literatura peruana y latinoamericana se había dado un caso de simbiosis tan apasionante entre obra plástica y poética” (1971: 29). Tal como lo mencionamos al inicio de este capítulo fue de vital importancia para la obra de Tsuchiya, pues su creatividad no se perdió en la interpretación del texto, tal como nos aclara aquí Orrillo:

A veces pareciera imposible pensar en los vagarosos personajes de Tilsa insertos dentro de la atmósfera beligerante y altamente comprometida de Arturo Corcuera. Pero en el libro se produce este paralelismo. Corcuera recrea un mundo de animales, plantas y personajes de la política contemporánea y de los cómicos con inteligencia, sutileza artística y combatividad singulares. Tilsa ha seguido esa tónica desmitificadora del libro sin, por ello, perder las especiales características de su obra plástica (Orrillo, 1971: 29).

Un análisis de la portada del libro permite evidenciar los cambios de su trabajo y establecer una línea con respecto a sus exposiciones de 1968 y el 1970 (Premio Tecnoquímica) en el Instituto de Arte Contemporáneo, tratadas en el primer capítulo.



Fig.51 . *Soledad*, 1968, Óleo sobre lienzo,117x90cm. Colección Particular, Lima.



Fig. 52 *Sin Título*, 1970. Óleo sobre lienzo, Tríptico. 150x150cm. Colección particular, Lima.

Si bien los personajes de *Noé delirante* pertenecen a esta estética que fue desarrollando “carne” o podría decirse volumetría, como se lo comentó a José Watanabe, desde la serie *Los Viajantes*, en la muestra de *Tecnoquímica* y los dibujos de 1968 y 1969 (introducidos en el segundo capítulo) se puede observar esta exploración, de invadir el soporte con seres antropomorfos y con animales voladores. En las pinturas mostradas (Fig. 51 y Fig.52) es evidente esta transición de planitud a volumetría, en un lapso de tiempo muy corto, solo dos años. Ambas pinturas mostradas poseen paletas de color parecidas, además de la presencia del paisaje montañoso en el fondo, pero son dos pinturas completamente distintas. Es necesario evidenciar que de personajes con forma irregular y casi geométricos se dio paso a personajes curvilíneos y con incipientes formas humanas, además de identificar fauna que lo acompaña y la aparición de un espacio geográfico donde se identifica el cielo y la tierra, el cual hace eco con la portada de *Noé Delirante*. Sin embargo, ella hace lo suyo a través del soporte de papel en el cual se ha creado

por lo que su desarrollo siempre será diferente. A continuación, presentamos la portada:

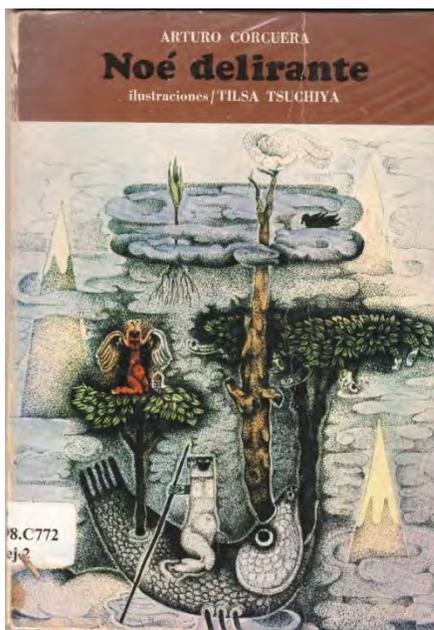


Fig. 53. *Noé delirante*, 1971, Acuarela y tinta sobre papel, Portada

La portada del libro es una antesala de toda la fauna y flora que nos encontraremos al abrir el libro. Es una composición trabajada con gran detalle, realizada de forma lineal y con el tratamiento puntillista para generar volúmenes y/o texturas, coloreado con acuarela, con la finalidad, creemos, de remarcar ciertas áreas del dibujo que de otro modo sería muy intrincado distinguirlas a simple vista debido al gran detalle que ha puesto el trabajo de la artista. Nos rodea una atmosfera recargada donde el pez curvo/pez montado, es el personaje central, desde cuya boca asciende un árbol que sube hasta el cielo y de su cola nace otro árbol sobre el cual hay un personaje alado, así como en el cielo hay un personaje muy tenue sin cabeza sobrevolando una nube. El personaje que monta este pez enorme de cabeza cuadrada y cuerpo desnudo con un solo brazo rema dentro de este ambiente acuático/aéreo que se

encuentra circundado por tres montañas. Es notable cómo de los árboles se asoman pequeñas serpientes, quizás dando un guiño a la serpiente del paraíso de Adán y Eva⁴⁷ (en referencia al relato bíblico muchas veces representado en la historia del arte). Es interesante notar que tanto el personaje principal como el pez son lo único sin color de la composición, así como el personaje alado en la parte superior, lo cual genera esta inexplicable conexión del cielo y la tierra y que en materia son iguales por ser hechos a imagen y semejanza de dios, según la Biblia⁴⁸ y por el libre albedrío otorgado por dios en el momento de la creación.

De alguna manera la artista muestra lo que ocurre en el mundo antes del diluvio, lleno de animales, personajes no humanos, quizás vinculados a los gigantes. Dado que en el interior del libro cada animalito o personaje antropomorfo viaja en su propio mundo-fábula. La portada nos ayuda a situarnos en el mundo que nos quiere introducir el autor, lo cual Tsuchiya logra con gran maestría y mucho detalle técnico y simbólico condensar en una imagen el título del poemario.

Es necesario mencionar que la portada que vemos en la tercera edición no fue la primera opción, según Rosi Andrino⁴⁹, esposa de Arturo Corcuera, pues el cambio de portada por una más colorida fue idea de Carlos Milla Bartres.

Si observamos ambas portadas guardan un parecido casi gemelo, sin embargo, la portada elegida ayuda de algún modo a situarnos en lo que había antes del diluvio.

⁴⁷ "Pero la serpiente era astuta, más que todos los animales del campo de Jehová que Dios había hecho; la cual dijo a la mujer: Conque Dios os ha dicho: ¿No comáis de todo árbol del huerto?" (Sociedades bíblicas unidas, 1992:7).

⁴⁸ "Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y señoree en los peces del mar, en las aves de los cielos, en las bestias, en toda la tierra, y en todo animal que se arrastra sobre la tierra" (Sociedades bíblicas unidas, 1992:5).

⁴⁹ Conversación oral realizada el 16 de febrero del 2020.

Nos pone en la historia que quiere contarse desde que leemos el título del libro y que guarda una relación de causa-efecto con la contraportada, la cual se verá más detalladamente en el capítulo siguiente. Consideramos que este caso ejemplifica bien el propósito de las colaboraciones artísticas y cómo funcionan, no solo como un atributo decorativo que se coloca de manera obligatoria en un libro, sino como un nexo que permite la adecuada comunicación semántica-visual con el espectador.



Fig. 54. *Portada rechazada de Noé delirante*, 1971, tinta y acuarela sobre papel, 31x24cm.

Es así como Tilsa Tsuchiya interpreta el mundo del *Noé* de Corcuera. El cual fue mutando desde la primera edición, no solo aumentando poemas, sino transformándose en imagen al igual que los protagonistas de las fábulas que se encuentran en constante mutación y cambio, dentro de su hibridación visual, donde Tsuchiya aporta personajes humanos que adoptan características animales que no están presentes en las Fábulas de Corcuera y se erige el juego creado por la imagen-palabra. De esta forma queda en evidencia la mirada particular de la artista y como esta puede influir en el resultado final de una publicación transformándola

en una pieza única al ser la colaboración más amplia de su carrera no solo por la cantidad de dibujos, sino porque le permitió apreciar y desarrollar su dibujo a través del dialogo y la influencia de la poesía de Corcuera.

3.3 De los duendes y la villa de Santa Inés (1977)

Posteriormente en 1977, Tilsa Tsuchiya, volvió a colaborar con Arturo Corcuera en su libro *De los duendes y la villa de Santa Inés*, una obra que retrata el entorno familiar del autor. Los capítulos de esta obra están bautizados en honor a los cuatro hijos de Arturo Corcuera. En conversación oral con Rosamar Corcuera, hija del poeta, nos relata que el nombre es debido a que la casa donde creció con sus hermanos se encuentra ubicada en la Calle Santa Inés en Chaclacayo.

“Hay una sección del libro, cada hermano tiene una sección, abren cada sección, si somos los cuatro, somos Los Duendes de la Villa de Santa Inés, es la casa en la que vivimos, poemas a la casa, elementos de la casa, en cierto modo somos los duendes”⁵⁰.

Esta declaración de Rosamar Corcuera⁵¹ nos aclara la naturaleza íntima y personal del nacimiento de este libro, que está poblado de poesía, en sus dos primeros capítulos; cuentos en el tercero y adivinanzas en el cuarto. Por lo que la colaboración de Tsuchiya, al ser amiga de la familia del autor, se puede comprender que sea un trabajo más íntimo. Ella se guio tanto como por el texto como a quienes

⁵⁰ Conversación oral realizada el 31 de enero del 2020

⁵¹ Adicionalmente Rosamar Corcuera refiere que Tsuchiya le obsequio a Arturo Corcuera, todos los dibujos que trabajo para ilustrar sus poemarios, tanto los de *Noé Delirante* (1971) como *De los duendes y la Villa de Sana Inés* (1977). “[...]Tilsa le regalo todos los dibujos, y le dijo Arturo esto va a costar, esto va a ser para ti y tus hijos y tu familia y cuando tengan un apuro les va a servir.” Conversación oral realizada el 31 de enero del 2020.

retrata en la apertura de cada capítulo, las personas que habitan en la casa y por los objetos dentro de ella que guardan una historia y una relación especial con la familia Corcuera.

Este libro cuenta con la portada y cuatro dibujos interiores que separan las cuatro secciones del libro. A diferencia de *Noé Delirante*, se aprecia un cambio en el estilo de dibujo y el material utilizado. Es una portada a color en la cual como en todos sus dibujos, se encuentra un notable trabajo lineal solo que ahora con lápiz grafito más no con la acuarela y la tinta.

Los personajes de esta colaboración cuentan con facciones más humanizadas, expresiones en su rostro y mayor detalle, profundizado con el colorido que otorga la versión impresa, dado que los originales de estos dibujos fueron realizados con grafito y no con color rojo como se aprecia en la publicación. Los personajes encuentran un trabajo igual de minucioso que en *Noé*, pero de otra índole, pues ya no se aprecia un puntillismo en detalle, sino un trabajo en el cual el lápiz llena espacios y genera detalles plásticos tridimensionales en los personajes, animales y naturaleza existente en este corpus.

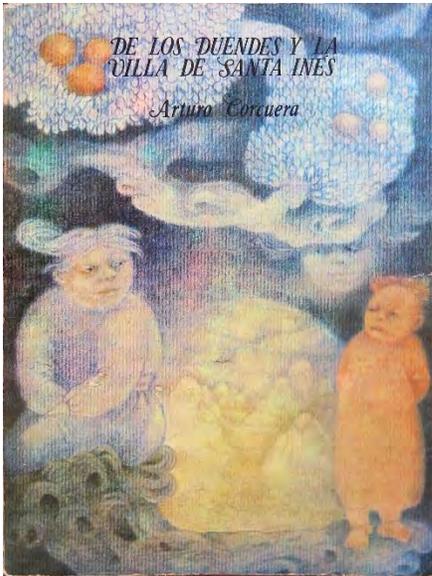


Fig. 55. *De los duendes y la villa de Santa Inés*, 1977, lápiz de color sobre papel, Portada.

En esta ocasión la luz o lo blanco no lo ofrece el color del papel desde afuera de la composición como en *Noé delirante*, sino este proviene desde el centro de la composición (en el caso de la portada) donde hallamos un grupo de montañas coloreadas de manera muy delicada con color amarillo y toques de naranja. Los colores predominantes son el azul, el violeta y el rojo. Los personajes se encuentran distribuidos de manera equilibrada dentro de la portada, en la parte superior, en el lado izquierdo y derecho, con los personajes dispuestos de manera equidistante.

En cuanto a los dibujos interiores estos están impresos en un solo color: el rojo. Si bien se mencionó anteriormente que las facciones realzan un poco más las expresiones de los personajes, no obstante, los contornos y las figuras son más esquemáticas y menos fluidas que en sus dibujos de principios de la década. Además, se mantiene la presencia animal que se podía apreciar en la colaboración anterior. En el caso *De los duendes y la villa de Santa Inés*, los personajes no se encuentran flotando sino hay algo o alguien que los sostiene como un fondo que los apoya y les da un lugar en el espacio. Consideramos necesario solo hacer un breve

análisis de los dos dibujos con los cuales se puede establecer una relación directa con la simbología de la artista y que es materia de esta investigación. A continuación, presentamos los dibujos:



Fig. 56. *De los duendes y la villa de Santa Ines*, 1977, lápiz sobre papel, 20x15cm, Dibujo interior 1

En el primer dibujo, *Nadiana recorre el Parque de las Leyendas*, capítulo bautizado en honor a la hija del poeta, Nadiana Corcuera, es una composición que nos remite a la colaboración anterior, no solo por la presencia del árbol y el pez, sino por el título del capítulo que vincula al personaje a un zoológico que podría ser en buena cuenta lo que hay dentro del arca.

Adicionalmente también podemos encontrar vinculación con el poema de apertura del libro que nos da una introducción sobre este libro tan personal para el autor.

La morada de los duendes

La huerta y sus racimos,
el cielo de los pájaros,
aquella flor que pasa
(la rosa es esta Rosa
que perfume la casa)
En Santa Inés, morando
entre el cerro y el río.
Duendes, árboles y sueños:
El universo mío.

Este poema inicial nos introduce a lo que se observa en la portada y en los dibujos interiores, una descripción del ambiente del hogar de la familia Corcuera, como cuando aborda el clima de Chaclacayo al mencionar el cerro y el río que están cerca de la casa; los duendes que son sus hijos y el amplio jardín que rodea la casa del poeta, transcrito en un bosque lleno de color, naturaleza y personajes fantásticos y que remite a las ilustraciones de los cuentos infantiles⁵².

En la ilustración de Tilsa Tsuchiya se puede apreciar el trabajo de una mancha o *sfumatto* trabajado con el lápiz, en lugar de los habituales puntitos. Además, hay espacios llenados por completo con el fin de encontrar equilibrio entre el tronco del árbol y el vestido del personaje principal. Es notorio el trabajo de detalle del árbol y del pez, ambos trabajados de tal manera que uno no quite la importancia sobre el

⁵² Ilustraciones de cuentos como los del norteamericano Maurice Sendak autor de *Where the Wild Things are* (1963) donde retrata ambientes de la naturaleza y personajes que varían entre lo humano y lo híbrido además la presencia de niños acompañando a estos seres fantásticos.

otro. La pintora simplifica elementos del árbol y las hojas para dar completo protagonismo a las escamas del pez. Al mismo tiempo no se encuentra un fin en el pez ni un comienzo en el elefante del plano de atrás, se ven como fusionados uno con otro. Así que en un solo dibujo tenemos la naturaleza, el mar, la tierra y el ser humano, conviviendo en armonía.



Fig. 57. *De los duendes y la villa de Santa Inés*, 1977, lápiz sobre papel, 20x15cm, Dibujo interior 3

En el tercer dibujo, *Desde la ventana Rosamar espía el arca*, capítulo bautizado en honor a la hija del poeta, Rosamar Corcuera, hay una referencia muy evidente a la colaboración anterior. Este capítulo del libro lo conforman relatos cortos en los que los animales del arca son los protagonistas como en *Historia del león y el espejo desmemoriado* o *La jirafa cuentera*, *La cangura y el valle de lágrimas*. El dibujo de Tsuchiya que muestra al personaje protagonista que mira para atrás nos da un anticipo gracias al título, como si el arca fuera un depósito de secretos por descubrir,

a su vez hay un arca navegando al fondo, incluso compositivamente guarda muchas similitudes con la portada *Puerto Pobre* de Augusto Tamayo que se verá con más detalle en el sub capítulo siguiente. Es así como nuestra artista ilustra la espera de la protagonista del contenido con seres animales y fantásticos que habitan el arca que aparece en el fondo.

3.4 Canto de Sirena (1977)

En el año 1977, Tilsa Tsuchiya también ilustró la portada del libro *Canto de sirena*⁵³ de Gregorio Martínez, en su primera edición, obra ganadora en 1976 de la Bienal de Novela José María Arguedas. La novela que está insertada dentro del género novela- testimonio, es considerada una de las más grandes exponentes de la representación de lo afroperuano en la literatura peruana y de las relaciones entre el sector hegemónico y el subalterno a través del discurso del protagonista: Candelario Navarro.

Al respecto, Alfredo Villar recoge y contrapone diversos comentarios que recibió el libro de Martínez que ayudarán a entender no solo la intención del autor en su mensaje, sino cómo este se relaciona con la portada de la publicación. En ese sentido, Villar refiere lo que dice el crítico Marcel Velázquez sobre dicha obra la cual, “desplaza los límites formales de la novela y ratifica la potencia estética de lo carnavalesco. Él es un migrante cultural que formalizó la riqueza de la experiencia

⁵³ En la contraportada o cubierta posterior del libro con el comentario de Abelardo Oquendo, quien escribió: “Su narrativa, así bien, puede ser para la costa, lo que la de Arguedas fue para la sierra por su autenticidad y su arte” (Martínez, 1977).

afro-costeña y sus encrucijadas materiales, corporales y existenciales. Toda la novela está escrita con una música verbal de alta sensualidad y originalísima sonoridad”. (Villar, 2019 s/p)

Villar contrasta lo señalado por Velázquez con el comentario negativo del crítico José Miguel Oviedo:

Canto de sirena causó confusión y desazón en algunos críticos como José Miguel Oviedo, para quien la novela carecía de estructura, y era un “círculo vicioso” que no llevaba a ningún lado; aunque en realidad esta circularidad era adrede, ya que lo que trataba el autor era de recrear la sintaxis de las narraciones orales que no necesariamente avanzan hacia una conclusión, sino que persisten en volver a narrar lo sucedido, aunque de maneras distintas (Villar,2017: s/p).

De los comentarios se puede rescatar la migración, la hibridación étnica y cultural en la que se rodea el protagonista; la ubicación costera de la novela, la sensualidad y la “circularidad” de la narración, elementos que se relacionan mucho al discurso de nuestra artista y que la portada captura de manera muy acertada.

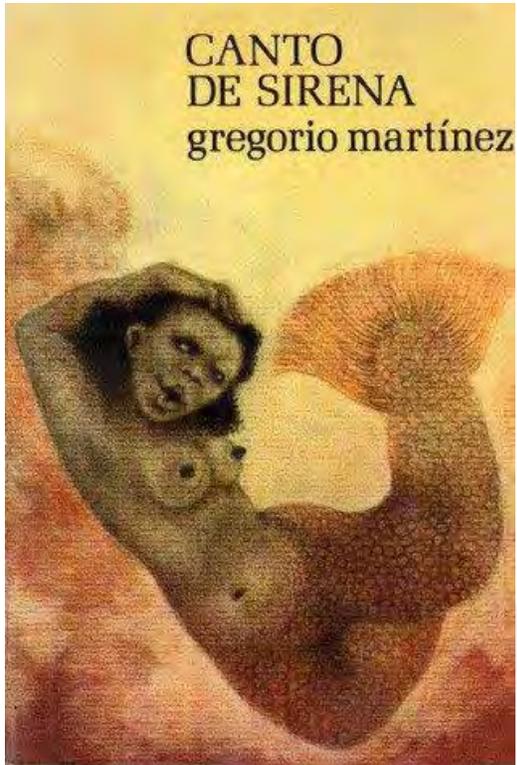


Fig. 58. *Canto de sirena*, 1977, tiza pastel sobre papel, Portada

Tsuchiya logra condensar en la portada de manera muy acertada no solo el título, sino la manera en cómo Martínez, se remite al personaje en varias ocasiones. Abre su novela con uno de los prólogos:

“Esto, no es una historia, es un canto: en octubre, mes de los zorros, cantan las sirenas” (Martínez, 1979:11).

Mientras que el epílogo:

“El aullido de las zorras en celo que vagan sin descanso en las noches de octubre no dejan escuchar el canto de las sirenas que brota del mar” (Martínez, 1979: 159).

Marina Gálvez, establece que en la mitología de la costa peruana el canto de la sirena está relacionado a la liberación, que según lo señalado en esta frase que inaugura el libro, este canto es interrumpido por las zorras. Este paralelismo

contribuye a que se resalte el mensaje principal de la novela que junto a los testimonios de Candelario, es la voz que es acallada por la cultura hegemónica⁵⁴ (1992:67).

La portada de libro es un dibujo hecho con tiza pastel sobre papel, en un formato de 21x29 cm pero que fue recortada para la portada de la novela, por lo que la composición se transformó a un formato vertical. La figura central es una sirena con rasgos afroperuanos, con el brazo levantado apoyado sobre la cabeza y el pecho descubierto. El torso y la cola forman un semicírculo, en el plano de fondo se puede ver la formación de una ola. El color base es el naranja, además de los tonos grisáceos del personaje que contrasta con la textura y color de la cola y su cabello oscuro. El fondo va desde el naranja hacia el amarillo anaranjado en un logrado degrade tonal, el cual crea un contraste entre la figura y en fondo logrando que el personaje principal se destaque. La artista crea un ideal equilibrio en la composición mediante el uso del color, negro del cabello del personaje principal y la compleja textura de la cola, de esta manera ambas partes crean un peso visual que equilibra la figura haciendo que ninguno de sus lados se destaque más que el otro y que nuestros ojos se fijen en el personaje como un ente completo. Otro elemento que debemos considerar es la incorporación de elementos simbólicos claves en la obra de Tsuchiya tales como el pez, en esta ocasión, como un personaje híbrido, que ella ya ha recreado en ocasiones anteriores; la mujer con el pecho desnudo y la paulatina incorporación de extremidades en este momento de su obra. Si bien la

⁵⁴ Gálvez además menciona que Gregorio Martínez se reconocía como marxista como todos los miembros del grupo de la revista *Narración*. Acota, además, de que el propósito de su obra está más relacionado a la denuncia de estas estructuras socioeconómicas que han condenado al pueblo al subdesarrollo. (1992:68)

obra ha sido enteramente trabajada con tizas pasteles, es importante mencionar que pese al material utilizado se sigue conservando la linealidad sobre lo pictórico del material, y se logran texturas y acentos mediante el uso acertado del dibujo sobre todo dentro del personaje central que posee en la construcción de la cola un trabajo de líneas continuas en las aletas y escamas, en adición al torso, cabeza, y rasgos faciales.

3.5 Puerto pobre y Hallazgo de la vida (1979)

Más tarde, en 1979, Tsuchiya colaboró con Augusto Tamayo⁵⁵ en su novela *Puerto pobre* y en su libro antológico, *Hallazgo de la vida*, en donde se incorporaron trece obras dentro de las cuales hay dos dibujos, diez pinturas y un grabado.

En el caso de *Puerto pobre* es una novela insertada en el género de ficción⁵⁶, a su vez se trata de una recreación de *El testamento de un excéntrico* de Julio Verne y el *Decamerón* de Bocaccio. Esta novela narra las peripecias del protagonista Landolfo Ruffolo, a través de sus viajes por tres diferentes puertos, en tres épocas distintas y sus relaciones amorosas: Landolfo y Andreula en Corfú en el siglo XVI; Landolfo y Blanca en New York a finales del siglo XIX; y Landolfo y Pascualita en Casma - Perú en la década de 1930 y 1940.

Tamayo lleva a cabo una intención experimental en esta novela, encadenado tres relatos que comparten un mismo protagonista, quien a su vez realiza saltos

⁵⁵ Autor peruano, uno de los representantes de la Generación del 36. Dentro de su obra confluyen la corriente nacional y universal y una confrontación entre el optimismo y el pesimismo, sentimientos que impulsan la construcción y la renovación a través de su obra.

⁵⁶ Es su primera novela que no está relacionada directamente con sus vivencias personales como ocurre con *Una sombra al frente* (1972) e *Impronta de agua enferma* (1974).

temporales y territoriales y por medio de estas aventuras nos brinda “una memoria del comercio mundial” (Pantigoso, 1970: 28). El protagonista recorre contextos diferentes, en líneas temporales distintas, como el puerto de Nueva York, en el cual el sistema capitalista propicia el enriquecimiento ilícito y negocios sospechosos; mientras que en el puerto de Casma, por el contrario, el tráfico y el intercambio del tipo colonial e imperialista priman. Si bien la novela se apoya en un fuerte base ideológica, la crítica al capitalismo, su maneras de expansión y aprovechamiento de las minorías en países desarrollados⁵⁷ y de las mayorías en países sub desarrollados, podría considerarse una excusa para enmarcar los aspectos principales de la novela, tal como explica Manuel Pantigoso: “la atención se concentra fundamentalmente en el mundo representado por las palabras y los acontecimientos descritos, utilizando el encantamiento de la fábula creadora que permite el surgimiento de viajes, mares, puertos, ciudades y un conjunto vivo de hechos” (1970:129).

⁵⁷ Se menciona que en la novela los inmigrantes italianos luchan por defender sus intereses asociándose en organismos “truculentos” de los cuales el protagonista forma parte.

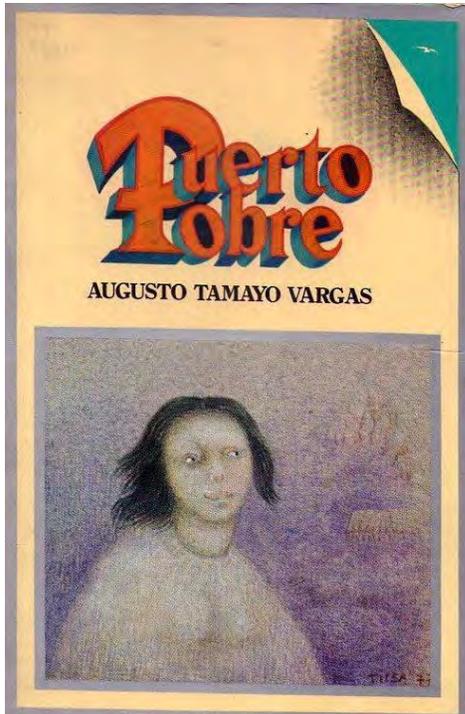


Fig. 59. *Puerto pobre*, 1977, lápiz de color sobre papel, Lima: Instituto Nacional de Cultura, Portada.

Se ha destacado de Tamayo la predilección por el mito para enlazar su obra lírica y narrativa: vida-muerte-renacimiento. Esta concepción circular de su obra es muy interesante de destacar, no solo porque guarda similitudes con la concepción compositiva e ideológica de nuestra artista, sino porque nos da aproximaciones a la idea del mito desde otras fuentes. Por ello, Pantigoso cita a Cassirer al enlazar la conciencia mítica del hombre primitivo: “Cassirer afirma que la conciencia mítica del hombre primitivo nace de la profunda convicción de la solidaridad fundamental e indudable de las cosas y de la ardiente necesidad de identificación que experimenta el hombre con el flujo universal de la vida” (1979:130). Por eso, en el caso de *Puerto pobre* sería “el gran mito de la historia de la humanidad, ansiosa de solidaridad e identificación con la vida”.

Sobre la portada del libro, hay un fragmento de la novela que podría relacionarse con ella y la hallamos en la parte V del libro donde hay un pasaje en el cual se realiza una pintura de la esposa del protagonista cuyo escenario es un retrato frente al mar como fondo. Así lo narra Tamayo: “Ducio sacó sus pinceles y sus colores, acomodó a Andreula tomándola de la cintura de modo que la luz reflejase al lado izquierdo, se quedó un rato contemplándola, moviendo la cabeza de un lado al otro aprovechando ángulos y efectos de luminosidad y luego hizo lo mismo con la de ella” (1976:45).

Resulta interesante cómo están descritas las fases previas a un retrato, incidiendo en la captación de la luz natural del mismo entorno geográfico (la bahía de Corfú) al ser un retrato al aire libre y de la composición. Además, se menciona:

Ducio había dejado totalmente los folios y pintaba. Andreula muda, reía de rato en rato. Él sabía que no era ninguna mujer que lavara sus cacharros con arena y agua salada, sino la esposa de su antiguo patrón veneciano, muerto y re muerto. El arcón estuvo en su casa secular y no contenía entonces ninguna piedra preciosa- Andreula es mi arca de piedras preciosas, había dicho algún día. Ahora su amigo Ducio estaba pintando el cuadro “La Mujer y el arca” (Tamayo,1976:46).

Se puede destacar entonces la similitud que guarda este pasaje con lo que se observa en la portada, con la única diferencia de que la esposa del protagonista, Andreula, es rubia (aunque tal vez podría ser Bianca o Pascualita). No obstante, se mantiene la idea de la escena en la obra. Ahora pasemos a la portada:

Es una composición horizontal cuyo aspecto más destacable es la unificación tonal basada en color blanco y el azul violáceo. Además, es interesante cómo este aspecto característico de su obra pictórica es trasladado al papel de una forma similar, pero adaptada al soporte del dibujo.

Es una mujer con rasgos definidos, ojos pequeños, sonriente y con un negro cabello corto, suelto al viento y el rostro ligeramente ladeado; el pecho se trasluce por la prenda que lleva puesta, hábilmente trabajado para solo darnos un atisbo mas no algo demasiado detallado para no distraer la atención de la mirada del personaje, quién observa hacia el plano anterior. Específicamente al fondo en medio de la bruma (o niebla), se distingue una estructura muy difusa, ¿será un arca? como dice el pasaje del libro, ¿una casa o una isla?

Esta característica de no definición de lo que se encuentra al fondo, se transforma en el aspecto más interesante de esta portada, pues su razón fundamental es dejar al espectador con la interrogante y no trasladar por completo el texto a la imagen. Tsuchiya interpreta, como se dijo anteriormente, “la fuente” y la configura de acuerdo a su sistema de símbolos. Aunque no está demás mencionar que por el hecho de que Tamayo anuncie la palabra “Arca”, es imposible no hacer conexiones con *Noé delirante* (1971), aunque ambos textos solo compartan al mar como parte principal de su historia. Así como en *Canto de sirena*, el aspecto acuático del relato guarda reminiscencias con el universo tilsiano el hecho de hallar correspondencias es mucho más evidente.

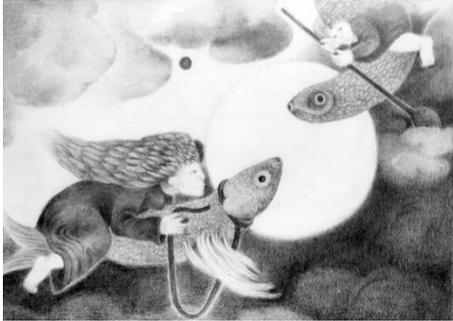


Fig.60
Sin título
 1980
 Lápiz sobre Papel
 22x30cm
 Colección Particular, Lima



Fig. 61
Fábula del Pájaro Adivino
 1970
 Tinta y Acuarela sobre Papel
 23x14,5cm
 Colección Particular, Lima



Fig.62
De los Duendes y la Villa de Santa Inés
 1977
 Lápiz sobre papel
 20x15cm
 Colección particular, Lima



Fig.63
Bodegon, 1959
 óleo sobre tela
 57x42,2cm
 Colección particular, Lima

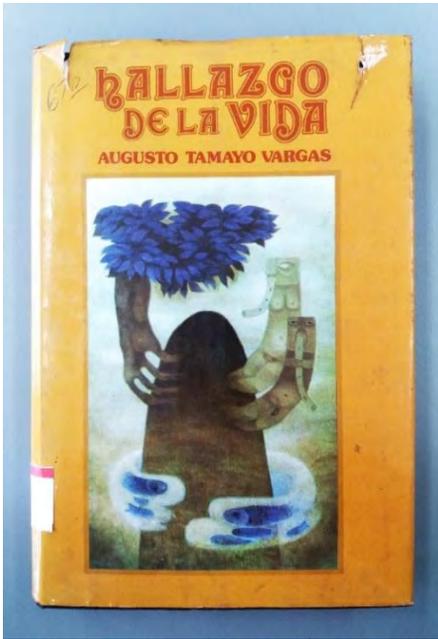


Fig. 64. *Hallazgo de la vida*, 1979. Portada.

Sin Título 1971, Óleo sobre lienzo, 108x69 cm

Hallazgo de la vida, es la obra antológica de Tamayo, en la cual el escritor incluye casi por correspondencia una pequeña antología de la obra pictórica de Tilsa Tsuchiya. Además, se destaca que dentro de la edición se incluyó un sentido comentario del autor hacia la colaboración:

[...]El autor acepta emocionado este presente, pues cree encontrar en el mundo alucinado y alucinante de esta artista peruana algunos elementos que han servido para su creación de poesía. Un recrear con la imagen desde la forjación de la tierra, pasando por el origen del hombre, hasta el destino de este dentro del acontecer del universo. El amor y el sentimiento de la vida y la muerte engendran el mito Hombre y Naturaleza transmutando en materiales artísticos se reflejan en la imagen plástica y en la imagen literaria [...] (Tamayo, 1979:1).

Algunas de esas obras fueron brevemente analizadas en el capítulo uno. Por ello, en esta parte nos centraremos en el artículo que Augusto Tamayo dedicó a Tilsa Tsuchiya por el motivo de su fallecimiento en 1984⁵⁸ dado que nos da un

⁵⁸ Tamayo Vargas Augusto. 1984, "Entre la pintura y poesía", El Comercio. Lima, 30 de setiembre pp. C1.

acercamiento a la amistad y admiración que existía de Tamayo hacia Tsuchiya. Adicionalmente este artículo plantea una perspectiva interesante entre la creación poética y la creación artística que el autor ilustra con ejemplos que van desde la música, la literatura y las artes plásticas. Para Tamayo la poesía se encuentra presente en diversas disciplinas y menciona además que “el sentido de la creación y la expresión intuitiva del hombre y el universo constituyen poesía” (1984: p C1). Según nuestra interpretación consideramos que se refiere a la similitud de las artes en niveles compositivos con la poesía dado que ambas se enfocan en la colocación de diversos elementos ordenados con el propósito de crear algo significativo y creativo.

Tamayo señala que una de las principales características de la poesía es la emoción estética, vinculada a la *poiesis*, que es la creación. Nos brinda el ejemplo de músicos como Beethoven, Schiller y de artistas como Miguel Ángel como poseedores de esa magia que dotan a sus obras de expresión y fuerza y en consecuencia están vinculados con la creación, En el caso de Miguel Ángel, su expresión plástica la vincula al arte con la poesía, incluso él mismo toma el ejemplo de su obra cuando manifiesta: “cierto cromatismo se nota en gran parte de mi producción” (Tamayo, 1984: p C1).

Por eso, a continuación, consideramos necesario señalar, según Tamayo, los aspectos que en cada disciplina y en determinado momento se unen:

POESIA	→	PALABRA
PINTURA	→	COLOR

Asimismo, Tamayo afirma: “Tilsa Tsuchiya se aproxima a la poesía con un mundo mítico y una forma de simbolismo que tenía que ver con la poesía entendida en ese aspecto particular de la expresión oral y temporal frente al mundo especial de la pintura. Anudados, en indudable arte plástico la pintura con la poesía, Tilsa era un extraordinario ejemplo de esta simbiosis [...]” (1984: p.C1).

3.6 Colaboraciones finales: *Como tatuajes en la piel de un río* (1985)

En 1984, uno de sus dibujos ilustró la portada *Como tatuajes en la piel de un río*, obra de su amigo el poeta César Calvo. Su amistad con Calvo surgió a la par con la de Arturo Corcuera, dado que ambos estudiaron en la Universidad San Marcos. El poeta Corcuera cuenta en sus memorias que tanto él como Calvo junto a Reinaldo Naranjo, Mario Razzeto y César Franco formaron un grupo de poesía que solía recitar en la Universidad⁵⁹.

Además, el poeta ya había colaborado con Tsuchiya al tener en el catálogo de su muestra *Mitos* un poema suyo: *Trilsa (Mito de las Tres Orillas)* el cual será colocado en anexos.

⁵⁹ “En San Marcos tarrajeabamos las paredes con recitales. El Salón General era nuestro lugar preferido. [...]me viene a la memoria uno de manera especial, el que le ofrecimos a Alberto Ureta en el Salón de Grados. Los poetas recitábamos no solo en la Universidad sino también en los sindicatos, en la Federación Bancaria, en el local de los gráficos, en el del gremio de pescadores del Callao, en el Instituto José Carlos Mariátegui. Estábamos ligados por ideales comunes, leíamos los mismos libros y los mismos sueños alimentaban nuestro corazón” (Corcuera,2012: 48).

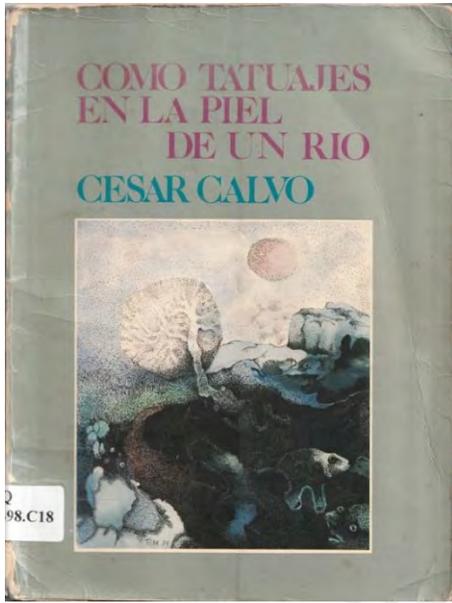


Fig. 65. *Como tatuajes en la piel de un río*. Sin título, 1984, acuarela y tinta sobre papel, Portada.

Destacamos de esta colaboración el hecho de que la portada de este poemario publicado en 1985, fue realizada en el último año de vida de la artista. Además, es una obra que guarda similitudes formales y técnicas con sus dibujos de inicios de la década del setenta: la predilección por el paisaje, la presencia de árboles uso de tinta, puntillismo y el añadido de acuarela. Cabe mencionar que en esta obra no se puede percibir la presencia de un personaje protagonista como si ocurre con sus otras colaboraciones. Consideramos importante señalar este detalle dado que es destacable el hecho de que la artista volviera o de algún modo mantuviera eso en su trabajo lo cual no se aprecia en *Puerto pobre*, la cual guarda más similitudes con su etapa de dibujos de los *Mitos de Luna Madre* (rostros humanizados, colores y sombras difuminadas).

En la portada se nos muestra un paisaje en el cual se puede dividir por la mitad de forma horizontal, mientras la parte inferior es de color oscuro, en la parte central o intermedia los colores van apareciendo como el azul y el verdusco, hasta llegar al

celeste y desaparecer con el blanco del papel de fondo. Se genera un equilibrio tonal, para darle más protagonismo al árbol que aparece en el centro y a la circunferencia, en la parte superior, que podría ser un sol o una luna, ambos trabajados minuciosamente con puntos, haciendo contraste con el paisaje que se alza en el plano anterior en el cual se pueden ver montañas o tal vez un pequeño océano. En la parte inferior derecha, la más oscura de la composición, se puede notar como ya no hay un puntillismo, sino un detallado tramado con formas en clarooscuro, en las cuales se pueden distinguir dos cabezas de animales (podrían ser peces). Por ello, como se mencionó líneas más arriba es notable la diferencia que guarda el dibujo de esta colaboración en relación con las obras desarrolladas en la década de los ochenta. Por eso podemos reafirmar gracias al dibujo de *Como tatuajes en la piel de un río* (1985) un retorno a las formas utilizadas en sus dibujos durante la década del setenta y mencionamos las formas porque es posible notar que Tsuchiya fue poco a poco virando del sombreado con mancha a los puntos en algunos de sus dibujos de la década. Y debemos recordar que ello no sucedió solamente con este dibujo. Hay que agregar además su incursión en la pintura sobre piedras donde también se vio esa particularidad. Cabe anotar que como el resto de sus dibujos está firmado con TILSA 84.

Cabe precisar que procedemos a describir, relatar el origen y averiguar cómo están conformadas estas colaboraciones con la finalidad de situarnos dentro de la línea de tiempo del trabajo plástico de Tsuchiya. Por ello, como se mencionó en el capítulo anterior los cambios dentro de la carrera de Tilsa Tsuchiya determinaron su estilo y su maduración, estos basados en sus experiencias, las personas y los

lugares que la rodearon, así como la poesía que ha dado fruto a sus trabajos de dibujo más notables⁶⁰. La minuciosidad mostrada en sus lienzos también se encuentra presente en su trabajo sobre papel y este genera su propio código al vincularse estrechamente con el soporte.

Como hemos podido apreciar las obras de Tsuchiya casi siempre⁶¹ “dialogan” con el texto de origen y no desaparece ni tampoco se separa completamente. Dicho de otro modo, no se pierde en la “traducción literal” del texto, sino que toma, selecciona o edita los aspectos más importantes del texto y lo reinterpreta a través de su iconografía y estilo.

Es preciso ejemplificar este dialogo para lo cual se ha elegido el dibujo que corresponde al poema *Fábula de la tortuga pacífica*, parte de *Noé Delirante* (1971), que mostramos a continuación. Tsuchiya ha trasladado las metáforas del texto de Corcuera a su interpretación propia a través de su dibujo.

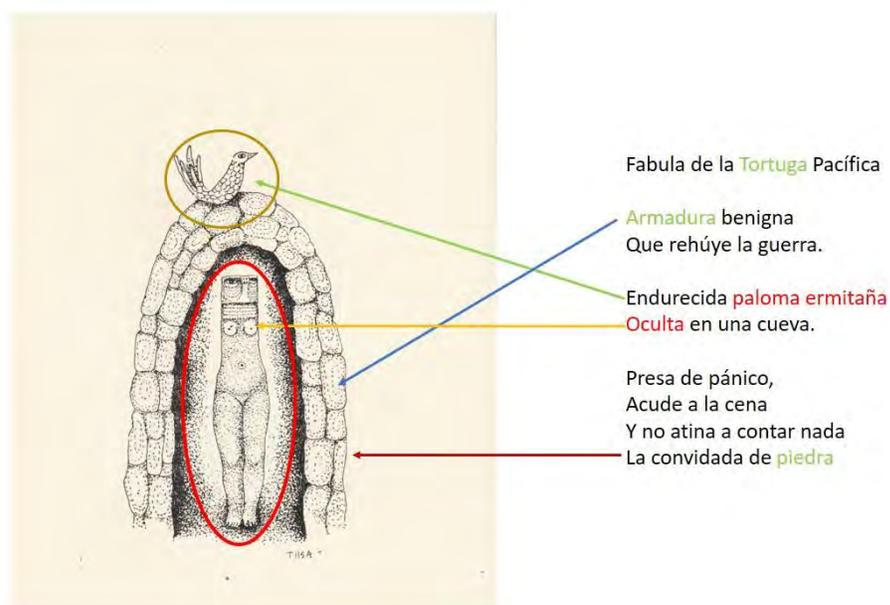
La protagonista del título del poema no aparece en su forma simbólica, sino como una figura con senos, sin brazos y cabeza cuadrada en una cueva, que hace las veces de la “armadura benigna” de la primera línea del poema. Del mismo modo la paloma no está oculta como lo cuenta el texto, se encuentra fuera, sin alas y con el habitual trabajo de escamas que a su vez le da la sensación del adjetivo “endurecida” que menciona Corcuera en su Fábula.

⁶⁰ Uno de sus dibujos aparece en el poemario de la autora brasileña Vera Pedrosa, *Perspectiva Naturalis* (1978), un dibujo marino, firmado *Tilsa* pero sin fecha. Del mismo modo no solo fueron las portadas de novelas y poemarios, sino también la caratula de la guía *Perou* (1973), la portada del primer ejemplar de la revista *Vaca Sagrada* (1978) y un afiche conmemorativo del terremoto ocurrido en el Callejón de Huaylas de 1970 el cual contiene un poema de Winston Orrillo.

⁶¹ A excepción de que en *Hallazgo de la vida* de Augusto Tamayo se toman pinturas de su trayectoria para ponerlas en el libro.

Tsuchiya ha desarrollado el dibujo de manera que ha conjugado hábilmente tres palabras: Armadura/oculta/piedra; que se reflejan en los dos personajes señalados, ya sea por las texturas y su quietud casi estatuaria.

Fig. 66. *Fábula de la Tortuga Pacífica*, 1971. Tinta sobre papel



Tsuchiya tiene una lectura simbólica del texto y recrea lo más relevante sin comprometer su visión. Al respecto, Giovanna Pollarolo expone mediante su ensayo la posibilidad de un trabajo libre de jerarquías, donde las autorías conservan sus autonomías y nutren entre sí el trabajo de los autores/artistas involucrados en este proceso creativo:

En el caso específico de los dibujos que suelen acompañar los poemarios, la palabra “ilustración” refiere a una relación jerárquica en la que el dibujo se subordina al texto escrito; es decir, depende de este, no es autónomo y en virtud de ello, su único valor, para algunos, radicara en la “fidelidad” al original, que es el texto verdadero. Para aquellos que abogan por la “autonomía del texto”, el segundo será valorado en tanto sea “infel”, es decir, en tanto se distancia el primero y se construya como otro, nuevo, y por ello original. (Pollarolo,2015: 230)

En este caso, ella afirma que solo la “infidelidad” creará algo original, creemos que en el caso de Tsuchiya, específicamente se establece de manera notable una relación de equilibrio, y es posible hallar correspondencia mas no un completo divorcio entre ambas partes, pero en muchos casos contribuye a que los textos elegidos compartan ciertos aspectos de lo que conforma el universo simbólico de la artista, en relación al relato mitológico del diluvio como en el caso de *Noé Delirante*(1971) donde además despliega la construcción de un bestiario de diversos seres que van desde lo animalístico hasta lo antropomorfo; lo marino por *Canto de Sirena y Puerto Pobre*, además de la naturaleza planteada en las portadas de *Como tatuajes en la piel de un rio y De los Duendes y la Villa de Santa Inés*.

También es preciso tener en cuenta que una adaptación, así como ocurre de libros a películas, teatro u otras manifestaciones artísticas, el objeto “adaptado” es creado a partir de una fuente “original”, pero para su desarrollo y supervivencia se vale por los propios medios y recursos, en este caso el papel, la línea materializado en el dibujo con puntillismo, los personajes antropomorfos, los peces flotantes y los elementos de la naturaleza asociados al estilo particular que Tsuchiya les infunde a sus obras.

CAPÍTULO 4. EL DIBUJO Y CONSOLIDACIÓN DE UNA SIMBOLOGÍA Y UNA ESTETICA VISUAL

En este capítulo se explora cómo a partir del dibujo Tsuchiya crea el mito y el símbolo como piezas claves dentro de su obra. Por ello, se realizará un análisis de cuatro dibujos (1968-1970) para ahondar en lo significativo de los mismos como obras finales y soportes de exploración e innovación dentro de su trabajo. Consideramos que a partir del dibujo podamos revalorar la obra de arte como el depósito de deseos, ideas y pensamientos que nacen de manera inherente en el artista con el fin de comunicar sus vivencias al mundo exterior.

4.1 Análisis aplicado a cuatro dibujos de Tilsa Tsuchiya correspondientes a los años 1968, 1969 y 1970

En este acápite se realizará un análisis y recorrido de cuatro dibujos de Tilsa Tsuchiya a partir de sus elementos compositivos y simbólicos. La elección de las obras, del soporte y la técnica en común, se debe a que cada obra guarda una característica particular de acuerdo a su contexto. Los dibujos que corresponden a 1968 y 1969 marcan el inicio de un tratamiento técnico de la tinta a través del puntillismo. El tercer dibujo es la contraportada de *Noé delirante* (1971) y fue su primera colaboración literaria que marcó gran parte de su producción gráfica y formó parte de su primera muestra de dibujos, de la cual se habló en el capítulo anterior. Finalmente hemos considerado un dibujo inédito de 1970 procedente de una colección privada que no ha sido exhibido ni reproducido anteriormente.

En estas obras han sido ubicados elementos que son parte del vocabulario visual de la artista y que se pueden apreciar de forma recurrente en sus obras pictóricas de uno o dos años después de su díptico *Sin Título* 1970 (Fig. 8- capítulo 1) y el políptico *Sin Título* 1970 (Fig. 10- capítulo1) ambas pertenecientes a la muestra del premio Tecnoquímica (1970).

Las imágenes escogidas para nuestro análisis guardan una riqueza simbólica que es parte fundamental de la construcción detallada del mensaje que quiere brindarnos. Todas tienen en común el empleo de la técnica del puntillismo y el fino trazo con tinta que usó Tsuchiya y que definen su proceso creativo.

Para su análisis nos asistiremos del libro *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada* de René Guénon y el texto *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, pues nos permiten relacionar simbología y la edificación de su vocabulario visual y cómo esta le da un nuevo significado a las formas que pueblan su obra.

Es preciso señalar que el estudio de la obra de René Guénon la acercó al simbolismo y las culturas de oriente, pero también a una manera de replantearse en que sociedad estaba viviendo. Si bien lo oriental estuvo en sus raíces familiares, ella nunca lo consideró un factor determinante, pues podía dar cabida al estereotipo, como ella misma menciona: “Eso lo dicen porque tengo mi ojo japonés, pero si observan el arte precolombino, chino y japonés verán que es la misma cosa [...] desconocemos nuestras raíces, nuestro pasado” (Bermudez, 1984: s/p). Para ella la unión del pasado con el presente son el engranaje que da movimiento a sus valores y a su desarrollo artístico.

La obra de Tsuchiya reconstituye una manera personal y universal del símbolo, al usarlo como un elemento más que le ayuda a edificar su obra y a transmitir la incansable búsqueda del artista: producir y comunicar.

4.1.1 Sin título 1968



Fig. 67. *Sin título*
1968
tinta y acuarela sobre Papel
17,5X13cm
Colección Saúl Peña K. y familia,
Lima

Este dibujo nos permite apreciar su estilo a través del trabajo lineal continuo, con un trazo fino hecho con plumilla, matizado con el uso de la acuarela que no esconde la línea, sino la destaca. Esta manera de trabajar sus dibujos se advierte en esta obra fechada en 1968 y es el primer registro que se tiene de esta técnica. Podemos decir que esta obra marca el inicio de este tipo de tratamiento técnico y simbólico en sus obras en papel, dado que no se registra una obra anterior trabajando este tipo de formas, ni siquiera en sus pinturas de ese mismo año. Este estilo perdurará en sus dibujos hasta el final de su vida en 1984⁶².

⁶² Como se pudo ver en el capítulo anterior con la portada de *Como tatuajes en la piel de un río* (1985) de César Calvo.

La obra es de composición vertical, trabajada con tinta, a trazos lineales muy precisos y acentos con acuarela. Aunque en el estado actual no se puede apreciar el fondo, sabemos por su reproducción en libros⁶³ que era de color azul muy transparente, casi celeste.

Conformada por seis personajes repartidos en una suerte de círculo que está en el centro de la composición, estos se encuentran tan próximos que podrían verse como una unidad, (Arnheim,1985:7), dado que en este caso la continuidad que existe entre cada bloque contribuye a que se vean como una composición unificada.

El personaje principal, al ser el más grande y al estar al centro, es un personaje montado en un pez curvo, un ser sin brazos y cabeza cuadrada o que posee un solo brazo en el cual lleva un báculo y de su ombligo sale una serpiente. El pez, sin cola ni aletas, se ha trabajado de tal manera que su textura dota al animal de un aspecto de piedra, como si fuera un ídolo.

El segundo elemento de mayor tamaño es un árbol⁶⁴ sin raíces, o con raíces que se han ido deshaciendo. Sobre las características de algunas de las formas que trabaja en sus obras Tsuchiya, mencionó en una ocasión: “Yo no sé porque tanta sorpresa ante los seres de mis cuadros si están en la naturaleza. Lo que pasa es que no los descubrimos. Te voy a dar un ejemplo: una vez creí que había inventado un árbol

⁶³ El catálogo impreso por el Museo de Arte de Lima en el 2000 y por el libro Maestros de la Pintura peruana publicado por el diario El Comercio.

⁶⁴ Resulta difícil poder identificar el tipo de árbol, podría ser el *Euphorbia ingens*⁶⁴, el cual se encuentra coloreado con acuarela de forma sutil. Árbol que proviene de la familia de los Euforbiacias de donde también provienen los cactus y las suculentas

porque le había sacado las raíces al aire; pero me maravillé cuando conocí a los manglares. Las raíces del manglar no están escondidas” (Carrillo,1980: 11).

Es interesante que esta declaración nos revela que sus motivos son creados a partir de lo que observa y lo que imagina, confirmándonos que ella transporta al papel lo que le sugiere la realidad y que ella suele darle un giro para dotarlo de una nota fantástica. Es decir, como señala Arnheim, el pensamiento visual de Tsuchiya se expresa al procesar toda la información visual que recibe del exterior (1985:27) esto constituye un proceso de almacenamiento. Por ello, es así como el dibujo se vale del pensamiento, para poder construir imágenes que se relacionan con el espacio que nos rodea.

En el resto de la obra se pueden identificar repeticiones de forma o de color alrededor de estos personajes, siempre de a dos formando parejas. Se crea un ritmo a través de esta repetición por color que brinda armonía dentro de la lectura de la obra y refuerza la sensación de unión y totalidad, pese a la variedad de elementos ninguno parece perderse o estar fuera. Lo cual denota la madurez dentro de la obra de Tsuchiya dado que ha logrado una unidad que se transmite en que todas las cosas tienen semejanza entre sí (Arnheim, 1985: 51).

Por su parte el puntillismo, es un aspecto importante dentro de esta obra. Esto se puede ver en todo el dibujo, pues Tsuchiya ha trabajado las tonalidades de cada personaje gracias a la agrupación de puntos y ha creado oscuridades o sombras con las cuales brinda volumetría. Además, en la parte inferior de la composición, no

ha tenido la necesidad de crear un océano, sino que lo ha insinuado con el agrupamiento⁶⁵ de los puntos sumado al añadido de una mancha de color.

El uso de este recurso ofrece la sensación de movimiento, pues estos al desprenderse de la montaña de la figura del lado izquierdo hasta fusionarse con la copa del árbol de lado derecho ofrecen la sensación de circunferencia de algo que encierra a todos los personajes dentro de esta obra, dado que nuestra visión conecta los puntos supliendo su separación, por lo que nuestra percepción lo construye como una totalidad. (Dondis,2017:46).

El elemento de la parte superior de la obra es uno doble, una montaña que nos trae reminiscencias de las pinturas de China (Fig. 68 y Fig.69) y sobre ella un personaje que guarda similitudes de apariencia con el personaje del primer plano. Este personaje se encuentra de perfil observando una circunferencia suspendida en el aire, que podría ser un sol o una luna y comparten el mismo color. En la parte izquierda hay un animal sobre una montaña y también posee al lado derecho un elemento con forma de circunferencia, dos cabezas unidas, específicamente los dos rostros de perfil, figura femenina y masculina (se puede advertir el género dado que una figura posee senos y el otro pene).

⁶⁵ Dondis(2017) lo señala dentro de la Ley de atracción y agrupamiento de acuerdo al principio de Gestalt.



Fig.68 . *Montañas y Rio*

Mi Fu.

Fotografía tomada de *A History of Chinese Painting* (2002)

Fig.69 . *Auspicious Pines in Spring Mountains* - Dinastía Song (960-1279)

Mi Fu

1051-1107

tinta y color sobre Papel

35X41.1cm

National Palace Museum, Taipéi

Nos detendremos aquí para analizar el simbolismo⁶⁶ principal de esta obra, el pez y el árbol. El pez es un símbolo de relación entre el cielo y la tierra, asociado al sacrificio o una suerte de pájaro de zonas inferiores (Cirlot,1997:366). El pez se encuentra volando en la parte inferior de la obra, pero a su vez sobre la estela de puntitos que nos evoca al mar, por lo que efectivamente se encuentra en una zona intermedia entre arriba y abajo.

El pez también está asociado a la fecundidad y a la vida. Este motivo es repetido por la artista en muchas de sus obras, ya sea en pintura o dibujo. Para Castrillón esta iconografía alude al “pene fecundante” traducida por medio de estos peces erectos representados en su obra que hacen alusión al mismo tiempo al Eros (2018:215). Además, cabe anotar que al ser Supe el lugar de nacimiento de Tsuchiya, que es precisamente un puerto, no se puede descartar que sus obras

⁶⁶ El símbolo intenta definir una realidad abstracta o un sentimiento o idea en forma de imágenes, pero distinto de la alegoría, dado que no tiene un significado netamente objetivo (Beigbeder,1971:5).

también estarían influenciadas por el entorno geográfico en el cual se crio y creció, es decir que remiten a su propio origen.

Los animales montados voladores, se pueden apreciar también en las pinturas de Jheronimus Bosch, tanto en *El jardín de las delicias* (1500-1505) como en *Las tentaciones de San Antonio* (1501), ambas llenas de una riqueza simbólica inigualable, donde el autor nos presenta una interpretación del paraíso hasta su debacle antes del Diluvio Universal, aunque hay otras interpretaciones que se sitúan en el tercer panel como el infierno. Los personajes montados sobre animales evocan a una vida dominada por las pasiones y no la razón⁶⁷, pese a ser figuras que podrían considerarse de ensueño o fantásticas, la representación está basada en los mitos cristianos, y a su vez en el frenesí y caos originado por el pecado.



Fig. 70. *El Jardín de las Delicias*(detalle)

Fig. 71. *Las tentaciones de San Antonio* (detalle)

Este motivo también se repite en pinturas de la India, Japón y mosaicos romanos. Resulta entonces un tema recurrente y universal tanto para oriente como para occidente. Nos interesa resaltarlo porque no podemos aseverar que son modelos

⁶⁷ "Otros ojos para ver el Prado: El jardín de las delicias del Bosco", revisado el 04/05/2020 <https://www.youtube.com/watch?v=Sj3fkaegAuU>

visuales utilizados por la artista, pero teniendo en cuenta su estancia en Europa, tampoco podemos descartarlo, pues es importante valorar su conocimiento de obras de oriente gracias a la colección de Reynaldo Luza, amigo de la artista.



Fig. 72 *The Goddess Gaga* (1650-1655)
Anónimo
35.2 × 22.5 cm
acuarela opaca, dorada y plateada sobre papel
Museo de Arte de Philadelphia



Fig. 73. *Eros montando Delfin* (detalle de Mosaico Poseidón y Anfitrite) siglo II-III
87.7x54cm
Mosaico
Museo de Arqueología de Gaziantep, Turquía



Fig. 74. *Inmortal Riding on a Carp* (1600)
Periodo Edo
tinta sobre papel
Museo de Arte de Cleveland

El árbol es un elemento que nos refuerza la idea de circularidad e infinito, dado que está asociado al crecimiento y al sentido más amplio de la vida unido a la regeneración (Cirlot, 1997:89). Es por demás interesante que esto se relaciona no solo a la circularidad del tiempo planteado por Eliade en el *Mito de Eterno Retorno*,⁶⁸

⁶⁸ El estudio de Mircea Eliade sobre el eterno retorno parte del concepto de “tiempo” que han manejado diversas culturas arcaicas. De cómo todo lo que es ritual existe en la medida que es un acto que se repite a través de los tiempos. “[...]no solo los rituales tienen su modelo mítico, sino que cualquier acción humana adquiere su eficacia en la medida en que repite exactamente una acción llevada a cabo en el comienzo de los tiempos por un dios, un héroe o un antepasado” (Eliade, 1963:29).

sino que Tsuchiya lo hace suyo al colocar el árbol de manera ascendente sin tronco y sin raíces.

Dentro de las variantes del mito, el eterno retorno es una manera que hemos encontrado para poder relacionar símbolos característicos de su obra y que repite a lo largo de su trayectoria. Creemos que en cada repetición la artista le ha otorgado un nuevo significado, algunos motivos pueden variar y comunican algo distinto en cada etapa de su vida.

Te conté que estuve alrededor de siete años en París, con algunas vueltas por Bélgica, Inglaterra y Suecia, me movía pues, en un mundo carente de valores espirituales, en la Europa súper industrializada, en una sociedad de consumo y alienación. Como reacción a todo esto, creí seguir mi propio camino influida por la filosofía orientalista aislándome de la realidad y me fue “saliendo” una pintura que podría llamarse metafísica, en la cual se advierte un espíritu místico, ausente de vida. (Autor desconocido, 1971: s/p)

El estudio de la obra de René Guénon acercó a Tsuchiya al simbolismo y las culturas de oriente, pero también a una manera de replantearse en que sociedad estaba viviendo. Su obra rebosa de muchas facetas que asociamos con un mundo exuberante y que existe, completo y vivo.

Eliade señala que “(...) no solo los rituales tienen su modelo mítico, sino que cualquier acción humana adquiere su eficacia en la medida en que repite exactamente una acción llevada a cabo en el comienzo de los tiempos por un dios, un héroe o un antepasado” (Eliade, 1968:29).

Esta relación que le confiere al retorno está unida a la renovación constante de los mitos creadores del mundo. Es decir, mitos que necesitan llegar a un final para poder ser re-actuados nuevamente, tal como Eliade explica con los ejemplos de

celebraciones como el año nuevo⁶⁹, fecha que se configura como un rito de carácter colectivo, porque está asociado a tiempos de cosecha o dividido en diferentes épocas por aspectos que beneficien a una comunidad entera(los yoruba dividían el año nuevo en época de sequías o lluvias), lo cual se encuadra dentro de un aspecto de “regeneración periódica” o la “repetición del acto cosmogónico” (Eliade,1972,35).

Luis Eduardo Wuffarden menciona que “el mito tiene que ver con el tiempo fabuloso de los orígenes; es arquetipo, modelo ejemplar de los actos terrenos, clave y narración de todo lo humano y lo divino” (2000: 35). Castrillón comenta que Tsuchiya conocía sobre el *Ouróboros* por sus lecturas y que era un símbolo que: “Remite a la circunferencia y como tal a las manifestaciones cíclicas de la naturaleza; es la copula y la autofecundación permanente (2018:216) y que también es planteado tal cual en uno de sus dibujos.

Encontramos interesante lo declarado por la artista en esta entrevista:

“Es un paso importante. En Cusco, cuando era estudiante, uno campesino me invitó a compartir su comida. Me sentí muy disminuida ante la manera como ellos comían su papa, me sentí muy vulgar; porque ellos la amaban, la miraban, la tocaban, mientras yo simplemente la tragué. Entonces entendí que tenía que observar y amar como ellos.” (Carrillo,1980:11)

Es probable que pueda considerarse como un comentario aislado sobre una experiencia de un viaje, pero apreciamos que este comentario da un indicio de su manera de entender lo que la rodeaba, su entorno-realidad y a comprender los ritos y costumbres de los campesinos cusqueños. Así como Eliade en su concepción de

⁶⁹ “En la mayor parte de las sociedades primitivas, el “Año Nuevo” equivale al levantamiento del tabú de la nueva cosecha, que de tal modo es proclamada comestible e inofensiva para toda la comunidad. En los lugares en que se cultivan varias especies de cereales o de frutas, que alcanzan madurez en diferentes estaciones” (Eliade, 1972:34)

los mitos nos dice que son consecuencia de como sociedades arcaicas repiten y respetan aquello sucedido en un tiempo primordial, de la misma manera esta relación casi-ritual que existe en este pasaje que nos comenta Tsuchiya: “Los grandes amores son importantes como símbolos humanos de unidad y armonía. Cuando trascienden lo humano puedes entender el canto de los pájaros, ser una montaña o una raíz, unirte con la naturaleza...quizá mis cuadros son solo deseos, una lucha por entender, por encontrar eso” (Carrillo,1980:11)



Fig. 75.

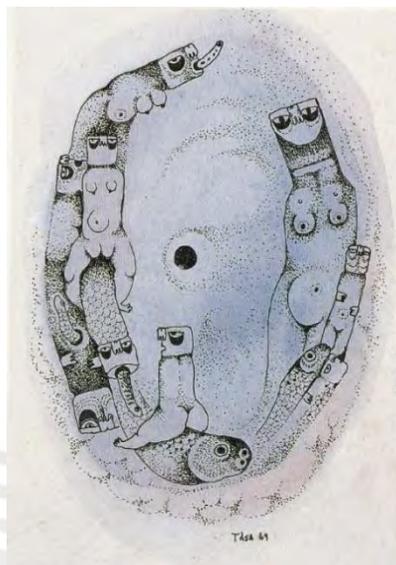
Sin título
1968
tinta y acuarela sobre
Papel
17,5X13cm

Es necesario resaltar gráficamente esta circularidad compositiva (en la Fig. 75 se muestra la obra cuando el color del fondo era aún visible) ya que en la obra tiene aparición por color, y por composición que se encuentran fácticamente formando una circunferencia. La circunferencia está relacionada a muchos aspectos relacionados al sol, como la eternidad y al mismo tiempo al ser un elemento que se asocia con lo elevado y con lo que está en el mundo celeste. (Cirlot,1997:131).

4.1.2 Sin título 1969



Fig. 76 y 77. Sin título
1969
tinta y acuarela sobre
Papel
17,5X13cm
Colección Saúl Peña K.
y familia, Lima



Este dibujo realizado en 1969⁷⁰, es un trabajo lineal y de color. Actualmente el área celeste de la obra ha desaparecido, pues anteriormente se encontraba cubierto de un solo color (azul) sobre el área dibujada.

La obra está dispuesta de forma vertical, formada por figuras dispuestas una sobre otra y representando un semicírculo. Una estela de puntos remarca el grupo de personajes y en el medio un círculo negro nos remite esta circularidad nuevamente.

Predominan personajes con características humanas que poseen tronco, senos y piernas mientras los que son antropomorfos poseen cuerpo de serpiente, quizás para hacer notar la unión y/o contraste de lo femenino y masculino. Así como en el dibujo anterior, se repite al personaje sin brazos y que está montado sobre un pez.

En esta obra el orden y el sentido del equilibrio se genera a partir de un eje central (Dondis,2017:40), una posible lectura visual buscará un lugar de apoyo para poder

⁷⁰ Forma parte de la serie de dibujos en propiedad del Dr. Saúl Peña K. y familia.

realizar una lectura ordenada de los elementos, señalamos el uso de la circunferencia oscura como recurso como elemento unificador, que la artista tiende a repetir varias veces en dibujos posteriores.



Fig. 78. *Sin título*
1972
Tinta y acuarela sobre Papel
33X26cm
Colección Saúl Peña K. y familia, Lima



Fig. 79. *Sin título*
1973
Tinta, acuarela y lápiz sobre Papel
12,5X14cm
Colección Saúl Peña K. y familia, Lima



Fig. 80. *Sin título*
1974
Tinta y acuarela sobre Papel
31X24cm
Colección Saúl Peña K. y familia, Lima

En esta obra destacaremos algunos aspectos fundamentales: la desnudez y la serpiente dentro de la obra. Sobre la desnudez, en el renacimiento se le remite a un estado natural e inocente, relacionado con la creación, el nacimiento y la resurrección. Además de que también se le asocia con otros significados en el simbolismo hindú, budista y tántrico relacionados al estar libre del engaño, a la plenitud y a la integridad, además como estado primordial y la simplicidad (Cirlot, 1997:66).

Esto suma mucho a nuestro análisis en la medida que nos podría llevar a relacionar la disposición de estas figuras semidesnudas como una evocación a los mitos del origen, ya que estos cuentan cómo el mundo ha sido modificado, planteando una

situación nueva que no estaba presente desde el inicio del mundo. Además, su principal función es “la recuperación del tiempo primordial, que es lo único capaz de asegurar la renovación total del cosmos, de la vida y de la sociedad, se obtiene ante todo por la reactualización de “comienzo absoluto”, es decir, la creación del mundo” (Eliade,1968:41).

Además, este dibujo evoca “la ambigüedad y la fantasía”, a través de la presencia de animales que se transfiguran en órganos sexuales “peces o serpientes fálicos”, así como la desnudez femenina y a través de ídolos de piedra ásperos que contrastan con la suavidad del cielo y las nubes (Wuffarden,1981:19) todo en la obra de Tsuchiya evoca el equilibrio de contrarios.

La serpiente resalta como una parte importante de esta obra, dado que refuerza el elemento acuático, al estar vinculadas como protectoras de la vida y la inmortalidad. (Cirlot,1997:407). Además, existen muchas referencias a la serpiente con cabeza en la cultura egipcia, japonesa y peruana, que está relacionada con el Amaru y las serpientes bicéfalas. Es importante notar la repetición de este motivo que pudo haber influenciado en la artista para su creación. Tsuchiya ofrece una reformulación muy interesante del mismo y lo adapta a su propuesta. Tal como menciona Guénon⁷¹ quien señala que, en el antiguo Egipto, “se representa a veces con cuerpo de serpiente y cabeza humana y hasta ocurre que las dos serpientes se entrelacen como las del caduceo, aludiendo sin duda al *ying* y *yan* complementarios”

⁷¹ También Guénon agrega que: “[...]el simbolismo de la serpiente ha estado ligado principalmente a la idea de la vida. En árabe, la serpiente se llama el-hayyah, y la vida el-hayah(hebreo hayah a la vez vida y animal, de la raíz hayi común a ambas lenguas)”(1995:115)

(Guénon,1995:115). Por ello, en Tsuchiya este elemento busca un equilibrio ya conocido en sus planteamientos: humano - naturaleza, masculino - femenino y realidad - fantasía. Todo esto está ampliamente representado y es notorio dado que forma parte de sus preocupaciones.



Fig. 81.
Stella
(1st ac-1st dc)
Piedra caliza
Largo: 42cm
Ancho 38.4 cm
Profundidad: 13.6 cm
Peso: 33.8 kg
Museo Británico



Fig.82.
Nure Onna (1737)
Sawaki Suushi
Pintura sobre
pergamino
Parte de "Volumen
*Ilustrado de cien
demonios*"
Periodo Edo

4.1.3 Sin título 1970.-



Fig.83.
Sin título
1970
tinta y acuarela sobre papel
21,8X14,7cm
Colección Alfonso Castrillón, Lima

El dibujo *Sin título* realizado en el año 1970⁷², es un trabajo hecho a tinta y acuarela. Algunos de sus elementos nos hacen recordar a sus obras pictóricas de la serie *Los Viajantes*, al presentar personajes con las piernas muy juntas y recostados. Teniendo en cuenta que es una obra posterior a las dos antes mostradas, se notan diferencias de composición y de trazo. Además, se observa un trabajo de línea muy fluido y al mismo tiempo una profusión de elementos como cambios en el aspecto compositivo recurrente y en cuanto a la economía de elementos, figuras centradas, como en los dibujos previamente analizados y en mayor medida en *Noé Delirante*⁷³. Asimismo, se destaca la espontaneidad del trazo en la parte inferior derecha de la obra, un trabajo de sombras hecho arbitrariamente que ofrece una variedad a su ya

⁷² Parte de la colección del historiador de arte, Alfonso Castrillón.

⁷³ Se menciona *Noé delirante* al ser la fuente de dibujos de mismo año que el analizado en esta parte y que si bien guardan similitudes las diferencias son mayores debido al uso del color y el trabajo lineal.

habitual puntillismo. Además, se ve una variedad de línea y tratamiento, pues la acuarela no se encuentra de manera transparente sino como aguada y da la impresión de que es nogalina⁷⁴.

La disposición de color, tamaño y línea, entre arriba y abajo, dan un equilibrio de pesos visuales dentro de la obra. Se acentúa en la parte inferior con tramas, personajes de mayor tamaño y la parte superior coloreada. Marcado por el camino de color que inicia arriba con dos cabezas que pareciera que echaran fuego, y termina con una serpiente en la parte inferior de la obra.

El resto de personajes que conforman esta obra son una fusión de peces-serpiente, por su forma alargada y las líneas trabajadas en su cuerpo como escamas de pez. Asimismo, se puede notar que los personajes humanizados llevan serpientes que les salen de la boca y/o del ombligo (como en Fig. 76).

Este dibujo mantiene un ritmo distinto del resto de obras previas en este capítulo, al no solo repetir una o dos veces varios elementos y dar un mayor tamaño a los protagonistas de la obra, sino que los oculta al utilizar la silueta de otros personajes y en este caso se puede ver la silueta de un pez en el medio, una figura que la mente completa.

⁷⁴Sustancia obtenida de la cáscara de la nuez, usada como colorante para pintar imitando el color nogal. Definición de la Real Academia.

La nogalina es un material usado por artistas por su manera sencilla de trabajarlo con agua que guarda parecido con la acuarela o la tempera.



Fig.84.
Detalle de *Sin título* (1970)

En el desarrollo del dibujo los contornos compartidos son figuras próximas que tienden a formar parte de otra a modo de fusión como ocurre aquí (Fig. 84), donde la impresión de este punto unión provoca que las figuras asuman formas diferentes, según como se las vea (Arnheim,1985:183), en este caso se podría ver como un elemento que levanta al personaje, pero por otro lado si la separamos se ve como un pez.

Sobre el trazo, este es muy fino como los anteriores en cuanto a los contornos de los personajes, sin embargo, muestra una variedad muy diferente a las otras obras analizadas. Aquí Tsuchiya ha usado un trabajo de sombras o comúnmente llamado *valorado*⁷⁵ o sombreado en clave baja a comparación de sus dibujos anteriormente analizados donde tiende a una luminosidad que es lograda gracias al soporte del papel. La trama⁷⁶ utilizada en esta parte es unidireccional y funciona como un

⁷⁵ El valorar nos ayuda a representar el volumen, pero también a determinar formas y diferenciarlas unas de otras. Francis Ching las define como “*modeling lines*”. A su vez utiliza la palabra “*Scribbling*” para referirse a líneas multidireccionales que varían de acuerdo la técnica lineal o intención utilizada por los dibujantes. (Ching: 1943:48)

⁷⁶ Esta cita nos ayuda a comprender mucho mejor la función de la trama: “...Las texturas gráficas actúan sobre el soporte dibujando signos, no actuando sobre la masa del mismo ni agregando ninguna otra que sea matérica (salvo la mínima de la mancha del lápiz, o la tinta).

intermedio entre color y figura. De esta manera logra variedad no solo por color y cantidad de elementos, sino también por la textura.



Fig.85. Detalle de
Sin título (1970)

En cuanto a la composición en sí, se mantiene la constante de la circunferencia debido a la disposición de los elementos en tinta, aunque no de manera tan evidente como en los anteriores dibujos de este análisis.

La obra posee dos figuras que se encuentran levitando en el aire de manera opuesta: una hacia arriba y otra hacia abajo. Esto se convierte en una constante durante el recorrido dentro de los dibujos de esta selección. En este caso, elementos gemelos y a la vez opuestos por la manera en que se encuentran posicionados. En cuanto al vuelo este posee varias particularidades, como la sensación de

Se utilizan signos, como la línea o el punto, como único recurso. Considerando que el valor tonal se expresa, sobre todo, a través de la proporción de zonas de luz y de sombras existentes en la superficie del dibujo. Las características principales de estas técnicas son la separación y la densidad de trazos y puntos, y las secundarias, la textura visual, la trama y la dirección de los trazos". http://fabricadedibujos.blogspot.com/2012_10_01_archive.html?view=classic. Revisado: 25/02/2019.

movimiento muy parecidos al de espacios acuáticos y por relacionarse a valores de poder o fuerza (Cirlot,1995: 468).

El trabajo de Tsuchiya muestra una predilección por los elementos voladores y acuáticos, elementos que guardan relación por la sensación de movimiento y libertad que evocan. No estamos presenciando a la humanidad, sino estos seres que, como ídolos o dioses, pueblan las obras de nuestra artista.

Cirlot menciona que la importancia de la imagen “elevación-caída” está habitualmente relacionada en el mito de Ícaro. Aunque nosotros no relacionamos esta obra con Ícaro, podemos ver un personaje que se eleva y otro que desciende. Al respecto, Bachelard señala que “todas las metáforas, las de altura, elevación, profundidad, descenso y caída, son las metáforas axiomáticas. Nada las explica, pero ellas lo explican todo” (Cirlot,1995:468). En el caso de Tsuchiya, creemos que el vuelo ha sido concebido también como “trascendencia del crecimiento”, además de estar relacionado con el espacio y con la luz; un símbolo del pensamiento y de la imaginación. Este tema se vincula a la libertad la cual ha sido parte de la vida de la artista y su elección de no seguir corrientes; pero también de su identidad y sus aspiraciones producto del esfuerzo y la férrea voluntad canalizadas a través de su trabajo. Como ella expresa en una entrevista:

Mira hace cuatro años que regrese al Perú y me he vuelto a sentir latinoamericana, con todo lo que significa nuestra realidad: mitos, vitalidad soterrada, pero nunca perdida; alma, esa alma que hay que ponerse como dice Vallejo porque ya va a llegar el día. Y retomar y redescubrir en mi misma todo esto ha significado un estremecimiento que me obliga a pintar el amor, el erotismo alegre e intenso de estas tierras. (Anónimo,1971: s/p)

Lo cual se encadena con una declaración de nueve años después, por la que comprendemos que su relación con el arte se trata de una búsqueda constante, de amor y de armonía entre lo humano y su entorno y su deseo de mostrar a través de sus obras su trascendencia. En ese sentido, manifiesta: “Los grandes amores son importantes como símbolos humanos de unidad y armonía. Cuando trascienden lo humano puedes entender el canto de los pájaros, ser una montaña o una raíz, unirte con la naturaleza...quizá mis cuadros son solo deseos, una lucha por entender, por encontrar eso” (Carrillo, 1980: 11).

4.1.4 Contraportada *Noé Delirante*, 1970.-

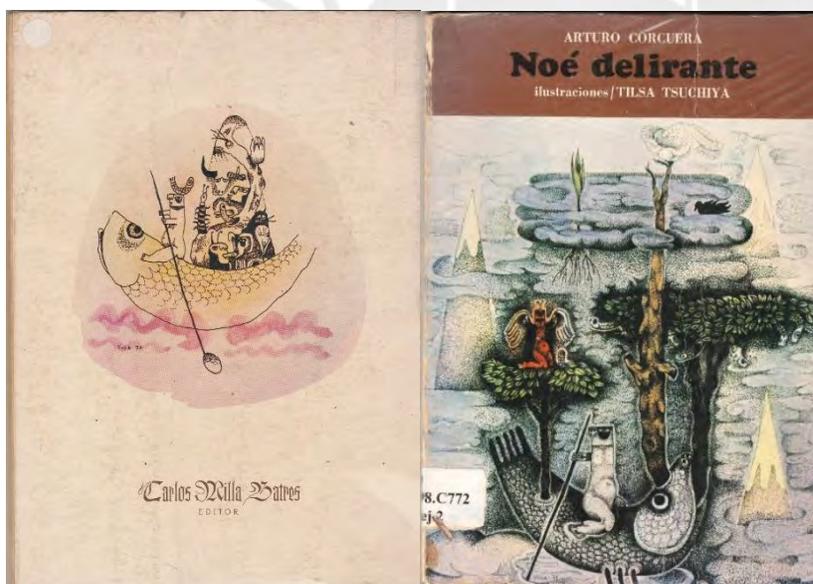


Fig. 86.

Contraportada *Noé delirante* (1971)

tinta y acuarela sobre papel

Esta obra, que es la contraportada de *Noé delirante* (1971), al igual que la portada del libro ha sido trabajada con tinta y de manera lineal con acentos de acuarela, como manchas y a diferencia de ella, aquí el trabajo es casi exclusivamente lineal.

Es una composición vertical donde una figura central contiene a otras figuras protagonistas y los personajes de este dibujo funcionan como un bloque. El

personaje central es un pez curvo sin aletas ni cola, se vuelve a ver el detallado trabajo de las escamas. Sobre él, un personaje antropomorfo que, a diferencia de los dibujos donde se repite el motivo, este posee brazos y una vara muy larga que supera el tamaño del pez, además de que lleva un pez pequeño sobre su cabeza.

A su lado derecho un bloque como una montaña encierra un grupo de animales apiñados uno sobre otro en donde se pueden identificar ojos, cuernos, ciempiés y un pez con alas, contruidos con gran detalle. La mancha de acuarela color rojo que podría identificarse como el mar, cubre a los personajes, lo cual marca un contraste con la portada (descrita en el capítulo 3), donde los colores fríos, azules y verdes predominan, mientras la contraportada como una consecuencia o un colofón del diluvio solo lleva el color rojo.

Al haber tratado lo concerniente a *Noé delirante* en el capítulo anterior, lo primero que podríamos identificar es que nos estamos adentrando en lo que sería la consecuencia del diluvio⁷⁷, y que a diferencia de la portada donde prolifera la naturaleza y las montañas, el mar es celeste y con ello podríamos llamar un mundo poblado y vivo. Por eso en la contraportada se puede ver todo lo contrario, todo lo que sobrevivió de aquel hecho mítico⁷⁸.

⁷⁷ “Así fue destruido todo ser que vivía sobre la faz de la tierra, desde el hombre hasta la bestia, los reptiles, las aves del cielo; fueron raídos de la tierra, y quedo solamente Noé, y los que con el estaban en el arca” Gn 7-9 (Sociedades Bíblicas Unidas, 1992:11).

⁷⁸ “El mito del diluvio es más antiguo que la biblia. Los hebreos lo tomaron de los arcadios; y estos de los sumerios. El Rey Ziusuduu se transformó primero en Um-napishti y posteriormente en Noé, pero el relato y la aventura sufrieron escasas variaciones” (Ríos, 1971:30).

Es pertinente en esta parte hacer las asociaciones respectivas con respecto a la simbología del pez montado encontrado en el libro *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, del filósofo René Guénon:

El dios le anuncia que el mundo va a ser destruido por las aguas, y le ordena construir el arca en la cual deberán guardarse los gérmenes del mundo futuro. Después, siempre en forma de pez, él en persona guía el arca sobre las aguas durante el cataclismo. Lo curioso es que semejante representación del arca conducida por el pez divino también se encuentra, a su manera en el simbolismo cristiano (Guénon,1995:122).

Resulta por demás interesante especular sobre la manera en que Tsuchiya⁷⁹ pudo trasladar esta cita o tal vez relacionarla al contexto del libro que estaba recreando. Guénon hace mención al pez como un símbolo relacionado con Vinshu⁸⁰, diosa que “da comienzo al ciclo anual”, este inicio que se da después del diluvio, nos da reminiscencias del eterno retorno y ese devenir de repetición hacia el mito cosmogónico. Guénon relaciona los símbolos acuáticos al inicio del año, y Eliade al eterno retorno.

En una ocasión hablando con el poeta José Watabane sobre Guénon, Tsuchiya reconoció que “necesitaba lo arcano dado que le daba más libertad imaginativa” (Watanabe,2000:297). Lo cual permite comprender el porqué de la predilección de la artista a su amplio estudio de simbología lo que le permitió enlazar esta búsqueda de referentes con lo que podía encontrar en su entorno y darle un matiz más universal a su trabajo.

⁷⁹ Podemos inferir eso dado que la artista mencionó en múltiples ocasiones haber leído la obra completa del autor por lo que podemos deducir que este pasaje tal vez no le fue ajeno.

⁸⁰ Vishnu es el principio divino considerado en su peculiar aspecto de conservador del mundo, papel muy próximo al salvador.

Uno de los aspectos más interesantes de este pasaje de *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada* es la mención al arca en la que “deberán guardarse los gérmenes del mundo futuro”, que Tsuchiya relaciona con el grupo de animales fusionados en forma de montaña que aparecen en este dibujo. El tratamiento lineal de estos elementos dentro del dibujo es poco definido y se presentan como una insinuación o gesto de la artista el cual resuelve en pocas líneas, porque en detalle ya está desarrollado en el interior de libro.

El arca por su parte tiene forma de pez y Tsuchiya podría haber reflexionado con esta simbología al tener el pez que lleva a todo el grupo y que posee forma de media luna, que representa el acto creador primordial que vincula a la luna con el agua (Beigbeder,1971:29). El traslado de ambas figuras y sus significados se convierte en una tautología, al ser el arca-peza una media luna y esta forma esta a su vez relacionada al principio femenino, al útero y portador de vida, relacionado a la preservación (Cirlot, 1997:26). Al mismo tiempo la mención de que la persona que guía el arca siempre tiene forma de pez (Guéron,1997:122). Si bien lo que sería el arca es representado como un pez, quien la guía tiene un aspecto humanizado y con cabeza cuadrada, pero guarda esta relación vinculado a lo acuático con lo que porta el pez en su cabeza.

Cabe mencionar lo que señala Corcuera al final del poemario, “En fin, Noé vivió después del diluvio trescientos cincuenta años. Y así todos los días que vivió fueron novecientos cincuenta años y murió” (Corcuera,1971:159). De esta manera el dibujo que cierra la colaboración de *Noé Delirante* (1971), cumple con la función

narrativa del epílogo que Tsuchiya quiere brindarnos, marcando un contraste con la portada.

La obra de Tsuchiya está poblada de símbolos, pues vivimos de imágenes en nuestro día a día y jamás desaparecen, estas solo cambian de aspecto. Se puede apelar a la nostalgia que nos evocan aquellas imágenes o símbolos que nos han influenciado y a partir de ahí creamos nuevos significados del símbolo. Es así como la artista convierte las imágenes de su vida cotidiana en simbología, transformándolas y generando en sus obras un espacio donde los explora e innova. Para Tsuchiya el símbolo es un vehículo de comunicación de su mundo interior dirigido hacia un público más amplio, sin dogmatismos y con sutileza.

4.2 El dibujo como obra final: Hacia una consolidación de una simbología y estética visual

En el transcurso de esta investigación nos hemos preguntado ¿cuál es la importancia del dibujo como obra final en la trayectoria de Tilsa Tsuchiya? Durante nuestro recorrido por su obra desde el primer capítulo a través de sus pinturas en sendas muestras en el Instituto de Arte Contemporáneo en el 1968 y en 1970 , hasta sus colaboraciones editoriales y los dibujos analizados en el sub capítulo anterior, se ha intentado comprender el desarrollo de esta simbología tan particular y original pero sobre todo la importancia de su dibujo como medio de expresión y disciplina que permitió una veta creadora que dialoga con su obra pictórica, pero evoluciona por su cuenta y se desarrolla como obra independiente o final.

En primer lugar, es preciso retomar la noción de “obra final” que se explicó más ampliamente en el segundo capítulo. Específicamente en la parte en que se realizó una comparación entre el boceto y el dibujo, a partir de su boceto preparatorio para el *Mito del guerrero rojo* (1974) y un dibujo para *Noé delirante* (1970). Cada uno pese a ser llamado dibujo cumple una finalidad diferente.

Si bien muchas veces los dibujos esbozan lo que será plasmado en otro medio, durante ese traspaso este boceto, que también es un dibujo, puede perder muchas de sus virtudes y características. En el caso de los dibujos de Tsuchiya, también sufren modificaciones en su construcción y no por ser traspasados a otro medio, sino por que conservan su atributo lineal para ser continuados en el soporte donde se realizó o para ser realizado en otra técnica, pero sin dejar su atributo lineal, como por ejemplo en el caso de sus trabajos de grabado (Fig. 87 y 88).



Fig. 87. Sin título
1977
Intaglio intervenido con lápiz de color
sobre Papel
27x21cm
Colección José Tola, Lima

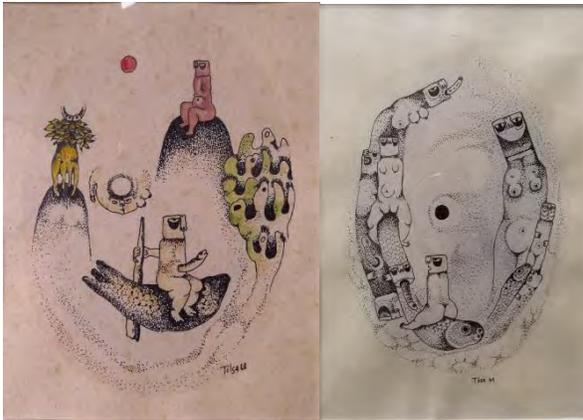


Fig. 88. *La ciudad de los sauces*
1982
Serigrafía sobre papel
40,5x50cm
Colección José Tola, Lima

Es preciso advertir que no existe una definición “oficial” para este proceso, proponemos definirlo según la experiencia “dibujística” de Tilsa Tsuchiya.

Mientras el dibujo clásico buscaba la representación de la realidad, el actual busca en la realidad “más de lo que se ve a simple vista” (Cruz Gastelumendi,2012:80). Este dibujo establece nuevas relaciones y procedimientos dado que no es un medio para representar una mimesis, ni la base para elaborar otro producto artístico, sino se trata, en el caso de Tsuchiya, de un dibujo cuyo valor se encuentra en su capacidad de resolverse en el mismo soporte y que de manera adicional “está formada por la unión de tantos instantes que pasa a constituir una totalidad más que fragmento” (Berger, 2017: 57).

En ese sentido, podemos deducir que los dibujos finales de Tilsa Tsuchiya se definieron como tales en sus colaboraciones editoriales. Sin embargo, en las obras previamente analizadas, uno del 1968 (Fig. 67) y el otro de 1969 (Fig. 76), ambos llamados *Sin Título*, no formaron parte de portadas de libros ni afiches, pero nos dan un acercamiento a cómo se estaba definiendo su estilo en el dibujo en esos momentos y se constituyen como obras finales porque no encuentran contraparte pictórica, además de que su estructura basada en la linealidad, la mancha de acuarela y la volumetría a través de los puntos encuentra similitudes con los dibujos que son parte de su primera colaboración editorial, *Noé delirante* (1971), la cual ocurre dos años después. Al mismo tiempo hay una diferencia sustancial en su trabajo de formas y motivos que difiere ampliamente con su muestra pictórica de 1968, que es el mismo año que los dibujos de *Sin Título* 1968(Fig. 67) y *Sin Título* 1969(Fig. 76) hacen su aparición.



Sin título, 1968

Sin título, 1969

Esto nos lleva a preguntarnos ¿por qué los dibujos de esos años guardan ciertas diferencias con sus pinturas producidas en ese periodo? que cronológicamente corresponden a la serie *Los Viajantes*⁸¹, en cuanto a aspectos formales. Nos referimos a las composiciones y al tratamiento de los contornos y detalles dado que no podemos fijarnos mucho en los aspectos pictóricos algo opacos y grisáceos.

Estos dibujos de Tsuchiya nos ofrecen un aspecto único que logra gracias al soporte blanco en el cual es realizado y nos permite ver el tratamiento lineal, así como los errores, aciertos o intenciones que generaron su construcción. El soporte nos da la “luz” que su factura pictórica brinda años después de manera más que evidente.

Ese cambio en las figuras de Tsuchiya, ahora erguidas y con extremidades diferenciadas, se puede apreciar mucho mejor en el dibujo *Sin Título 1968*(Fig. 67), que data del mismo año de la “aparición” de *Los Viajantes*. Este dibujo funciona como algo más que un dibujo en sí mismo y no como un boceto, sino también como mirada particular de la artista y de qué manera su estilo pictórico fue virando hacia

⁸¹ Luis Eduardo Wuffarden menciona: “*Los viajantes* pasaran a ocupar un lugar central en el pequeño ciclo de cuadros que abre el decenio de 1970, junto con el premio Tecnoquímica y el consiguiente reconocimiento público” (2000:30).

algo más. Es así como se plantearon las evoluciones de los seres “larvarios”⁸² presentados en su muestra en el IAC en el 1968.



Fig. 89. *Los viajeros II*
1968
Óleo sobre tela
59x92cm
Colección Museo de Arte de Lima

Como hemos mencionado anteriormente no podemos definir con exactitud el orden de aparición de ellos, pues no es el propósito de esta investigación ya que nuestro interés está enfocado en revalorar la técnica del dibujo dentro del trabajo amplio de la artista e insertarlo dentro del discurso del análisis de su obra pictórica conjuntamente a sus colaboraciones editoriales y los dibujos que no tuvieron ese propósito.

Es pertinente mencionar lo que se ha percibido sobre la relación que tiene la artista con el arte a lo largo de su vida. Mencionar estos dos hechos a continuación nos lleva a apreciar su personalidad, sus vínculos y sus experiencias que contribuyeron y permitieron que ella alimentara su lenguaje plástico y tuviera esta relación que una vez ella misma calificó de “refugio”.

La relación con el dibujo como se mencionó al inicio del segundo capítulo se inicia desde la infancia. Tsuchiya mencionó que aprendió a dibujar gracias a su hermano Wilfredo, con quien tuvo una relación cercana dado que él la apoyó en solventar sus

⁸² Denominación dada por Luis Eduardo Wuffarden (2000), por su aspecto no definido y sin extremidades notorias.

estudios en la Escuela de Bellas Artes al morir sus padres. “De chica veía dibujar a mi hermano Wilfredo. Y eso me estimulo [...]. El ejerció una fuerte influencia sobre mi”. (Tsuchiya,1984:7)

Posteriormente la artista menciona que el arte también fue como una válvula de escape a la discriminación de la que fue víctima durante la segunda guerra mundial por ser de ascendencia japonesa: “Encontré el arte como un camino de salvación, que puede ser peligroso, porque al mismo tiempo uno tiene que ser humano e inhumano: por ejemplo, observé la barriada. El montón desde lejos, luego pinté una mesa larga, rodeada de manos que se peleaban por el único pancito. También hice peces grandes que se comían a los chicos [...]” (Arsa,1981: 10-11).

De igual manera el dibujo funcionó como un nexo entre ella y sus amigos, así como con el público. Por ello, las obras de Tsuchiya por aquellos años (podemos decir que incluso hasta la actualidad), se encuentra en numerosas colecciones privadas⁸³, mientras que las colaboraciones editoriales donde aparecen sus ilustraciones, así como también sus portadas en afiches y revistas, tuvieron más llegada al público y permitió de alguna manera una mayor difusión de su trabajo a través de la impresión de libros. Además, que posteriormente a la publicación de *Noé delirante* (1971), experimentó con el grabado gracias a una convocatoria hecha

⁸³ El Museo de Arte de Lima posee dos cuadros de los cuales solo uno se encuentra en exhibición permanente. El Museo del Banco Central de Reserva tiene un óleo de un bodegón en su colección, así como la Pinacoteca Ignacio Merino, mientras que el Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos tiene un grabado de 1977.

por Carlos Rodríguez Saavedra para la elaboración de una carpeta en conjunto con otros artistas el año 1976.⁸⁴

En relación a la simbología de sus dibujos a partir de *Sin Título* 1968 (Fig. 67), podemos reconocer la presencia de un motivo constante que aparece, desaparece y vuelve a aparecer, en el transcurso de doce años. Este motivo es el pez montado por un personaje erguido con la cabeza cuadrada sin brazos o con un brazo, quien flota y que por lo general se encuentra acompañado de montañas o un árbol. Se podría argumentar que sus apariciones no son por algún motivo en particular, sino simplemente una convención de la artista, sin embargo, llama mucho la atención la presencia del mismo en diversos formatos y técnicas a lo largo de este tiempo.



Fig. 90. *Sin título*
1970
Óleo sobre tela
92x128cm
Colección Particular, Lima

⁸⁴ En conversación oral con el artista grabador Alberto Agapito, el 31 de octubre del 2019. Nos comenta que la carpeta de grabados le fue encargada para poder apoyar a los artistas en la realización de las obras.



Fig. 91.
Sin título
 1981/82
 Óleo sobre Tela
 105X70cm
 Colección Particular,
 Lima



Fig. 92.
Sin título
 1978
 Técnica mixta sobre
 piedra
 10,5x9x5cm
 Colección Particular,
 Lima

El pez montado es un motivo que ha evolucionado y transformado, y que es parte de las imágenes escogidas, con el propósito de que si lo vemos en retrospectiva, reaparece dentro de su obra mas adelante, como por ejemplo en *Sin Título* 1981/82 (Fig. 91), trayendo nuevamente motivos que la artista habia dejado de producir al menos por un tiempo, como por ejemplo cabezas cuadradas y la ausencia de brazos, aunque no hubo una ruptura abrupta. Todo ello nos aventura a referirnos a él como una consolidación de un vocabulario visual a través del dibujo, gracias a la señal que nos da su dibujo final, *Sin título* 1968(Fig. 67), el cual no es un boceto.⁸⁵

⁸⁵ En cuanto a la figura sin brazos que monta el pez esta se encuentra presente en la serie pictórica de *Los Mitos*, *Tristan e Isolda* y en el *Mito de los sueños*.

Es importante mencionar que Tsuchiya destruía los bocetos de sus trabajos⁸⁶, pues no los conservaba, lo cual es corroborado por ausencia de dibujos en relación directa con su serie pictórica de *Los Mitos*⁸⁷. Esta información resulta muy relevante debido a que nos permite fortalecer en su dibujo esta denominación de independiente, por lo que este hecho “la obligó a redefinir su relación con el dibujo como medio autónomo” (Wuffarden,2000:41).

Podemos entender de que no solo la destrucción de los bocetos la llevó a desarrollar su dibujo aun más. Además su dibujo experimentó un cambio de motivos después del 1974, asumiendo características más humanas⁸⁸ y el uso de un trabajo de sombras llevado más a la mancha, alejado del puntillismo. Por ello, lo exclusivamente lineal desapareció momentáneamente.



Fig. 93.
Sin título
1973
Tinta y tempera sobre
papel
55x75cm
Colección Particular,
Lima

En este dibujo de 1973(Fig. 93) se puede apreciar el motivo del pez con personaje montado nuevamente, pero en un plano de fondo que no compite con la figura del primer plano ni con los elementos coloreados. Además, nos insinúa tal vez de

⁸⁶ Hecho corroborado por Rosamar Corcuera: “Tilisa todo lo que no le salía o no le gustaba lo rompía [...]ella rompía todo lo que dejaba inconcluso y lo dejaba” En conversación oral con Rosamar Corcuera el 31 de enero de 2020.

⁸⁷ Salvo el boceto del *Mito del Guerrero Rojo*, señalado en el capítulo dos.

⁸⁸ Nos referimos a sus dibujos que se desarrollan en paralelo con la serie pictórica de *Los Mitos*, los cuales recibieron la denominación de *Mitos de la Luna Madre*.

manera no intencional de que no veremos este motivo posteriormente. Mencionamos este dibujo no solo por ser el último⁸⁹ de antes de mediados de la década que contiene este motivo sino porque a partir del 1974, sus dibujos adquieren estas características más humanizadas en los rostros (Fig. 94 y Fig.95).



Fig.94
Mito de la luna madre
1976
Lápiz de color sobre papel
34x27cm
Colección Gruenberg, Lima

Fig.95
Mito de la luna madre
1973
Lápiz de color sobre papel
31x23cm
Colección Particular, Lima

Lorenzo Osores, amigo de Tsuchiya, mencionó sobre el dibujo: “Lo que sucede con Tilsa como todo gran artista, no solo se dedicó a pintar sino también hizo grabado, en agua fuerte, hizo varias técnicas, algunas las hizo en piedra. Pero también digamos en el dibujo, siempre hizo dibujo, no solo pintó al óleo, si tu vez bien, ella vio que el dibujo no solo era un boceto sino el dibujo como obra independiente [...]”⁹⁰

Ese valor agregado que Tsuchiya otorga al dibujo es lo que nos interesa. El dibujo que habla por sí mismo, el que encuentra su valor en el soporte y en su linealidad, que no tiene que ser necesariamente papel, dado que sus grabados tuvieron una inherente fuerza en su carga lineal. La artista contó con el dibujo ya no solo como

⁸⁹ Lo denominamos de esta manera debido a la cronología de obras encontradas en el catálogo de la exposición de Tilsa Tsuchiya del año 2000 publicado por Museo de Arte de Lima.

⁹⁰ Conversación oral con Lorenzo Osores, 03 de febrero del 2020.

una técnica de apoyo sino como aquella técnica que se fortalece de otras técnicas para su desarrollo.

Se puede decir entonces que el dibujo acompañó su camino artístico, desde su formación en la Escuela de Bellas Artes y como disciplina de aprendizaje troncal del aprendizaje de arte. El dibujo de Tsuchiya ha sorteado un viaje, moviéndose en camino paralelo o acompañando su pintura. Es una obra que se alimenta de la dedicación y el amor, como ella misma mencionó, donde la libertad de creación fue lo que marco su manera de trabajar y por consiguiente se transmite el mensaje de su obra. Es importante lo que “obra independiente” significa, pues puede resultar muy trasgresor en un mercado como el peruano que suele darle poca importancia al trabajo de papel.

En cuanto a los motivos, estos aparecen, cambian y regresan tal como en sus dibujos a finales la década del sesenta y a inicios de los ochenta. Los dibujos de la artista se han destacado por derecho propio, en espacios expositivos, en las colaboraciones editoriales, se han traspasado a otros soportes y materiales como en las piedras y en el grabado; técnicas que han funcionado para la artista como medios de exploración e innovación de su trabajo lineal. A través de la técnica donde se aplican los puntos, la línea con tinta, mancha y acentos de color, pero sobre todo su minucioso trabajo y el rol importante que juega dentro de su trayecto como artista, el cual se renueva de forma dinámica. Por ello, sus dibujos evolucionan y crecen al ser el medio que más nos acerca a sus ideas y al desarrollo de un aspecto simbólico un tanto distinto que el que vemos en sus pinturas precisamente por la expresividad y los valores del material. Es lo que nos permite revalorizar esta técnica y apreciar

en Tilsa Tsuchiya a una artista que en su corta vida recorrió y experimentó diversas disciplinas con el propósito de expresar su realidad y su incesante búsqueda de los orígenes.⁹¹



⁹¹ En su última entrevista menciona su aporte a la pintura peruana: “[...]mi consiguiente aporte a la pintura peruana, tiene su origen-valga la redundancia-en la búsqueda de los orígenes” (Cevallos, 1983: 6).

CONCLUSIONES

Se puede apreciar que el reconocido trabajo pictórico de Tilsa Tsuchiya está basado principalmente por su exquisito trabajo pictórico plasmado en grandes formatos. Sin embargo, sus dibujos y obra gráfica, poseen también una riqueza simbólica y técnica equiparable a sus pinturas y revelan un trabajo minucioso y consolidado a través del uso de la tinta y el puntillismo como sello característico.

Debido a los pequeños formatos, el uso de soportes poco valorados en el mercado, los dibujos de Tsuchiya han pasado a un segundo plano, por lo que esta investigación se propuso visibilizar el dibujo desarrollado por la artista, y así evitar que solo sea visto como un primer eslabón de su proceso creativo.

Revisitar su trabajo pictórico a través de las muestras presentadas entre 1968 y 1970, nos permitió establecer un camino para conocer y valorar su desarrollo gráfico como medio independiente, pues los dibujos como obras finales conocidos de la artista responden a este momento.

Al ser los dibujos sobre papel piezas que no tienen la misma atención que el óleo en un mercado como el Perú, es importante señalar que la obtención del Premio Tecnoquímica, desde el punto de vista económico, le permitió a la artista poder dedicarse al dibujo, una técnica que no le reportó grandes réditos económicos.

Enfatizamos el hecho de que el dibujo fue una disciplina troncal en la Escuela Nacional de Bellas Artes y que Tsuchiya aprendió de sus maestros Carlos Quizpez Asín y Ricardo Grau y de sus compañeros. Además, el paso por las aulas durante su periodo de estudios coincidió con una época de cambios estructurales de la

institución, lo que significó un impulso para artistas jóvenes en busca de exposición y valoración de su obra en el Perú y el extranjero.

Se ha demostrado a través del análisis de las entrevistas que dio Tsuchiya, que ella estableció una conexión con su proceso creativo a través del uso de la línea y la observación de su entorno, pero también a través de sus vivencias y recuerdos. Ello propició su manera de expresar los detalles a través de su obra y valorar los materiales y técnicas que le permitían traslucir sus ideas.

El estudio del dibujo como obra final exige una aproximación a los diversos alcances del dibujo como medio de exploración, pero también como soporte de ejecución y sistema de transmisión de ideas.

Abordamos al dibujo de Tilsa Tsuchiya en sus colaboraciones literarias con poetas que fueron sus amigos como Arturo Corcuera y César Calvo. Trabajos donde se ha dado fruto a sus trabajos de dibujo más notables al ser su primera colaboración literaria la más amplia de su carrera, que, a su vez junto al resto de dibujos desarrollados para estas colaboraciones, significaron nuevas funciones para sus obras en lo referido a la exploración de una vertiente de su trabajo ligado a la creación a través de la palabra y en la construcción a cuatro manos. En algunas de las colaboraciones, la asimilación y comprensión de textos en los que nunca tuvo que comprometer su visión y elementos simbólicos. Lo que permitió que su trabajo funcionara como un objeto producto de la adaptación y del dialogo conjunto entre imagen y texto.

En *Noé delirante* (1971) produjo su colaboración más numerosa con cerca de 71 dibujos que fueron expuestos en el Instituto de Arte Contemporáneo. Esta será su primera exposición de dibujos y en la cual, según palabras de la artista, le permitió acceder al dibujo de manera no procesual, sino como una obra independiente que no encuentra su par en sus pinturas y que al mismo tiempo dialoga con las Fábulas que componen este poemario de Arturo Corcuera. Tsuchiya mantiene su componente específico estético y lineal vinculado a sus dibujos *Sin Título* de 1968 y 1969 sin perderse en el texto de origen.

A través de su trayectoria, hemos identificado los dibujos finales de la artista: *Sin Título* 1968, 1969 y 1970. A partir de ellos hemos podido reconocer el uso de una técnica determinada desde la primera obra documentada que muestra ese tratamiento (*Sin Título* 1968) en el que aparece el motivo del personaje montado sobre un pez, elemento que se repite a lo largo de su trayectoria no solo en sus dibujos sino en sus pinturas y grabados. Los dibujos *Sin Título* tienen en común el uso de los puntos, la línea con tinta, mancha y acentos de color que funcionan como elementos unificadores del trabajo de gráfico de Tsuchiya. Estos elementos al mismo tiempo nos aproximan a su pensamiento que concibe todo este grupo de obras como un ente unificado por la expresividad y los valores del material.

El dibujo en Tsuchiya se inicia en paralelo a su muestra pictórica en el IAC en 1968 y posteriormente alcanzó su desarrollo en la colaboración literaria *Noé Delirante* (1971). La obra gráfica de Tsuchiya está poblada por una simbología muy variada, integrada por elementos de la naturaleza, la unión de lo femenino- masculino y elementos antropomorfos, pues ha canalizado lo que la realidad le ofrece. También

le acompaña su predilección por textos de oriente como los de René Guénon. Por lo que su desarrollo simbólico está relacionado a elementos marinos y voladores que remiten al desarrollo cíclico y la regeneración de los tiempos y revelan que el símbolo es un vehículo de comunicación muy versátil que se relaciona con su mundo interior y con el mensaje de búsqueda de los orígenes que quiso transmitir.

A través de la línea, el punto y otros recursos gráficos, Tsuchiya logró texturas y acabados específicos en la volumetría y el aprovechamiento de las cualidades del soporte, textura y color del dibujo, dando lugar no solo a obras finales, sino también piezas magistrales.



ANEXOS



Fig.96
Poema Trilsa
César Calvo
En catálogo de Exposición "Los Mitos", 1976, Galería Camino Brent Archivo MALI



Fig.97
Poema Mito del ojo de la luna
Pieza enmarcada
Lápiz de color sobre papel
34x27cm
Colección Arturo Corcuera, Lima

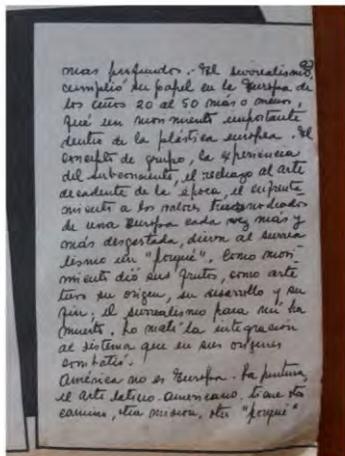
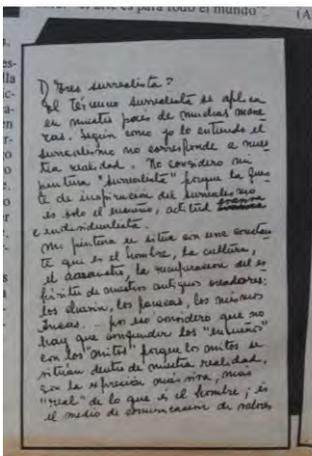


Fig.98
Texto escrito por Tilsa Tsuchiya, respondiendo a pregunta sobre el Surrealismo.

En artículo "La Angustia de Tilsa" (Bermudez,1984) Archivo MALI



Fig. 99

Vaca Sagrada, 1978. Revista de creación y crítica cultural. Año I nº1
 Portada: Tilsa Tsuchiya

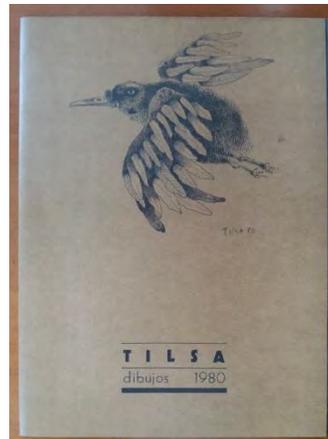


Fig. 100

Catálogo de Exposición *Tilsa dibujos 1980*,
 Galería Camino Brent
 Archivo MALI



Fig. 101

Perspectiva Naturalis, 1978, Vera Pedrosa

Portada: Tilsa Tsuchiya

BIBLIOGRAFÍA

ALMENARA, Alonso

2014 *Tilsa Tsuchiya en el recuerdo de Arturo Corcuera*. En: La Mula. 29 de setiembre.

<https://redaccion.lamula.pe/2014/09/29/tilsa-tsuchiya-en-el-recuerdo-de-arturo-corcuera/alonsoalmenara/>

2014 *La historia de Tilsa, Lorenzo y José*. En: La Mula. 24 de setiembre.

<https://redaccion.lamula.pe/2014/09/24/la-historia-de-tilsa-lorenzo-y-jose/alonsoalmenara/>

AMAYA, Diana (Editora)

2017 *La página blanca entre el signo y el latido, la edición del libro literario (1920-1970)*. Lima: Casa de la Literatura

ANÓNIMO

1975 Tilsa. *Diners*. Lima, número 27, pp. 15 -18.

ANÓNIMO

1971 "Tilsa Pintura, amor y magia". *Revista Expreso*. Lima, número 156, 21 de enero.

ARSA (Alejandro Sánchez Aizcorbe)

1981 "Tilsa: desde la otra orilla". El Comercio, suplemento Dominical. Lima, 20 de diciembre, pp 10-11

ARAUJO ESPEJEL, Iván

2000 La percepción. El dibujo y la visión. En: *Arte, individuo y sociedad*. 2000, Vol. 12, Madrid, pp. 273-280.

ACHA, Juan

1999 *Teoría del Dibujo*. México DF: Coyoacán.

ARNHEIM, Rudolf

1985 *Arte y Percepción Visual*. Buenos Aires: Eudeba.

BARREDA, Eduardo

2017 *Cartografías del dibujo: cuatro ensayos sobre el dibujo como forma de pensamiento visual*. Universidad Autónoma de México.

BEIGBEDER, Olivier

1971 *La Simbología*. Barcelona: Oikos-Tau

BERGER, John

2007 *Sobre el dibujo*. Madrid: Gustavo Gili.

BERNUY, Jorge

1980 "El mundo mítico de Tilsa". *La Prensa*, suplemento La imagen cultural. Lima, 8 de junio

2006 *Carlos Quizpez Asín Mas, Muestra Antológica*[catalogo]. Centro Cultural Inca Garcilaso. Consulta: 1 de Julio de 2020

1987 Los seres mitológicos de Tilsa. Lima. Ural, 26 de febrero

BERMUDEZ, Alfonso

1976 “Tilsa sostiene que el surrealismo ya murió”. *La Crónica*. Lima, 16 de noviembre, pp. 8

1984 “La Angustia de Tilsa”. *Gente*. Lima

BRETON, André

2001 *Manifiestos del surrealismo*. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta.

CALVO, César

1999 *Como Tatuajes en la piel de un río*. Lima: El Río

CARRILLO, Roxana

1980 “Las visiones de Tilsa”. *El diario Marka*, suplemento *Caballo Rojo*. Lima número 30, julio, pp. 11

CASTRILLON, Alfonso

2001 *Los Independientes*. Lima: ICPNA

2000 *Tensiones Generacionales*. En: Universidad Ricardo Palma, 09 de setiembre 2019

http://www.urp.edu.pe/Urp/pdf/Tensiones_generacionales.pdf

2003 *Generación del 68: entre la agonía y la fiesta de la modernidad.*

Lima:ICPNA

2018 *Las buenas intenciones.* Lima: Universidad Ricardo Palma.

CASTRO, Raúl(Editor)

2010 *Maestros de la pintura peruana Tilsa Tsuchiya.* Lima: Punto y Coma

CEVALLOS, Leónidas

1983 "Visita a Tilsa, guerrera y pintora". *La República*, suplemento Domingo.

Lima 2 de enero, pp. 5,6

CIRLOT, Juan Eduardo

1997 *Diccionario de Símbolos*, Madrid: Siruela.

CORCUERA, Arturo

1971 *Noé Delirante.* Lima: CMB Ediciones

1977 *De los Duendes y la Villa de Santa Inés.* Lima: Ames

1981 *Travesía interior en el timón del arca.* Socialismo y participación. Lima,

1996 *Tilsa: un doble triunfo del amor.* Lima: Punto n°1.

2012 *Vida Cantada: Memorias de un olvidadizo.* Lima: La Mula.

CORNEJO POLAR, Jorge

2003 *Poesía peruana a fines del siglo XX. Revista Hispanoamericana de Literatura.* Lima, número 4, pp.21-22

CHING, Francis D K.

1990 *Drawing. A Creative Process.* New York. John Wiley and Sons, Inc.

CRUZ GASTELUMENDI, Pablo

2012 *El dibujo: Proceso creativo y resultado en la obra artística contemporánea.* Tesis de Licenciatura en Arte. Lima Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte.

CRUZ, Pablo(Editor)

2018 *Centenario 1918-2018.* Lima: Biblioteca Nacional del Perú

DEL VALLE, Augusto

2018 “Entre la academia y la modernidad”. En: CRUZ, Pablo (Editor). *Centenario 1918-2018.* Lima: Biblioteca Nacional del Perú pp. 126-155.

GARCÍA WONG-KIT, Javier

2014 “Tilsa Tsuchiya, Recuerdos en Color”. *Kaikan.* Lima, número 91, 30 de setiembre. pp 6-11

DEXTER, Emma.

2005 *Vitamin D. New perspectives in drawing.* New York: Phaidon.

DONDIS, Donis A.

2017 La sintaxis de la imagen. Barcelona: Gustavo Gili.

GALVEZ ACERO, Mariana

1992 Narrativa y testimonio Popular: Gregorio Martínez. Universidad Complutense de Madrid.

GUÉNON, René

1965 *Crisis del Mundo Moderno*. Lima: Mosca Azul

1995 *Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada*. Barcelona: Piados.

ELIADE, Mircea

1968 *Mito y Realidad*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

1979 *Imágenes y Símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid: Taurus

1972 *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza Editorial

GÓMEZ MOLINA, Juan José

1999 *Las lecciones del dibujo*. 2da. Edición. Madrid: Cátedra.

HUERTAS CASTAÑEDA, Karina

2019 “Entrevista a Alberto Agapito”. 30 de noviembre

2020 “Entrevista a Rosamar Corcuera”. 31 de enero

2020 “Entrevista a Lorenzo Osos”. 03 de febrero

2020 “Entrevista a Rosi Andrino”. 16 de febrero

JARQUE, Fietta

1980 "Tilsa: la otra realidad". Lima, Oiga, número 122, 23 de junio. pp. 16-17

JUNG, Carl

1982 *Símbolos de Transformación*. Barcelona: Paidós.

KIPP, Anita

1960 "Tilsa Tsuchiya". Lima, *Cultura Peruana* número 139-140, Enero, Febrero.
pp. 11

LAGARES, Daniel

2013 Arturo Corcuera: Noé Delirante. Lima: YouTube. Consulta: 19 de
noviembre de 2018.

https://www.youtube.com/watch?v=KX6U5oCb_0E

LAUER, Mirko

2007 *Introducción a la Pintura Peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo
Palma.

MARTINEZ, Gregorio

1979 *Canto de Sirena*. Lima: Mosca Azul Editores.

MOLL, Eduardo

1991 Tilsa Tsuchiya. Lima: Navarrete.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

2012 “Otros ojos para ver el Prado: El jardín de las delicias de El Bosco”. Madrid: YouTube. Consulta: 04 de mayo del 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=Sj3fkaegAuU>

ORTIZ DE ZEVALLOS, Augusto

1970 Tilsa. *El Comercio*, Suplemento Dominical. Lima, numero, 30 de agosto

ORRILLO, Winston

1970 “Tilsa Tsuchiya: Magia, poesía y misterio”. *Oiga*. Lima, número 387, 21 de agosto, pp 32-35.

1971 “Tilsa y Corcuera: Simbiosis de pintura y poesía”. *Oiga*. Lima, número 455, 23 de diciembre, p 29-30.

OSPINA, Lucas

2006 *La muerte del dibujo*. En: [esfera pública] Backup. 09/11/2019.

<https://contraesfera.wordpress.com/2006/10/02/la-muerte-del-dibujo/>

OTTA, Eliana

2008 *El dibujo en el arte contemporáneo y su elección para una crónica de lo cotidiano*. Tesis de Licenciatura en Artes Plásticas en Visuales. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte.

PANOSFSKY, Erwin

1987[1955] *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.

POLLAROLO GIGLIO, Gionvanna

2015 “Creación a cuatro manos: Watanabe y Tokeshi”, en: *Escritura e Imagen en Hispanoamérica. De la crónica ilustrada al comic*. Lima: Pucp Fondo Editorial pp.

TRIVELLI, Carlos, CORNELIO BELLO, José

2010 *Maestros de la Pintura Peruana: Tilsa Tsuchiya*. Lima: Punto y Coma Editores.

PANTIGOSO, Manuel

1970 “Puerto Pobre” y “Hallazgo de la Vida” de Augusto Tamayo Vargas. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. Lima, número 14, pp.127-144.

1979 “Augusto Tamayo Vargas: La poesía frente al mar que es el vivir”. *Revista Hispanoamericana de Literatura*. Lima, número 6, pp. 79-92.

1979 “La triple visión de Puerto Pobre”. *Revista Hispanoamericana de Literatura*. Lima, volumen 6, pp.93-94.

RIOS, Juan

1971 “Noé Delirante”. *Oiga*. Lima, número 455, 23 de diciembre, p 29-30.

RITH MAGNI, Isabel

2011 “El ancestralismo en la obra de Szyszlo” En: WUFFARDEN, Luis Eduardo, KUSUNOKI, Ricardo (Editores). *Szyszlo*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima – MALI, pp.73-94.

RUA, Efraín

1984 “Una mujer callada bajo la sombra de la luna”. *La Republica*. Lima, 29 de setiembre, pp. 8.

SEYMOUR, Alfonso

1976 “Los Mitos de Tilsa”. *El Comercio* suplemento Dominical.Lima, 7 de noviembre, pp. 22

SOCIEDADES BIBLICAS UNIDAS

1992 *Santa Biblia*. Versión Reina Valera. Revisada. México DF: Sociedades Bíblicas Unidas.

SOTA, José Fernando

2013 *50 años de Noé Delirante Arturo Corcuera, poesía navegable*. Puente: Ingeniería, sociedad y cultura, Lima, n°30, Setiembre.

STASTNY, Francisco

1978 “El tiempo primordial”. *El Comercio*, 24 de mayo, pp.8

TAMAYO VARGAS, Augusto

1979 *Puerto Pobre*. Lima: Ediciones Galaxia.

1984 *Entre la pintura y la poesía*. *El Comercio*, Lima, 30 de setiembre, p.C1.

TARNAVIECKI, Adela

2018 “De como Arturo se escapa de la Lógica”. *Vuelapluma*. Lima número 20, pp.21-27.

TORO MONTALVO, Cesar

2002 *Arturo Corcuera. Magia y Fábula en Noé Delirante*. Revista hispanoamericana de Literatura, Lima, N°2 1996 Historia de la Literatura Peruana. Lima: A.F.A. Editores

TSUCHIYA, Tilsa

1984 “Una leyenda de colores vivientes: Tilsa habla de Tilsa”. *Expreso*. Lima 30 de setiembre

UGARTE ELESPURU, Juan Manuel

1970 *Pintura y Escultura en el Perú Contemporáneo*. Lima: Universitaria, 1970

VASARI, Giorgio

2001 *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros días*. Madrid: Tecnos

VILLAR Alfredo

2017 “Gregorio Martínez: el último cantor popular”. *El Comercio*. Lima 13 de agosto. Consulta: 19/11/2019

<https://elcomercio.pe/eldominical/gregorio-martinez-cantor-popular-noticia-449413-noticia/>

VILLEGAS, Fernando

2016 *Vínculos Artísticos entre España y Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

WATANABE, Jose

- 2000 Tilsa Diaria. En Jorge Villacorta y Luis Eduardo Wuffarden(Editores)
Tilsa. Lima: Fundación Telefónica: Museo de Arte de Lima, pp. 295 -300
- WILSON, Brent, HURWITZ, Al, Wilson, Marjorie
- 2004 *La enseñanza del dibujo a partir del Arte*. Barcelona: Paidós
- WUFFARDEN, Luis Eduardo, VILLACORTA, Jorge (Editores)
- 2000 *Tilsa*. Lima: Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima
- KUSUNOKI, Ricardo, WUFFARDEN, Luis Eduardo(Editores)
- 2014 *Arte Moderno*. Lima: Museo de Arte de Lima
- WUFFARDEN, Luis Eduardo
- 1981 *Pintores Peruanos: Tilsa*. Lima: Banco Popular del Perú
- YLLIA, María Eugenia
- 2018 “Consolidación y auge de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1956-1973”.
En: CRUZ, Pablo (Editor). *Centenario 1918-2018*. Lima: Biblioteca Nacional del
Perú. pp.158-207
- ZUÑIGA, Carlos
- 2003 “El haiku en la poesía peruana”. *Revista Hispanoamericana de Literatura*,
Lima, número 4, pp. 59-76

PLAN DE EXPOSICIÓN

TÍTULO DE LA EXPOSICIÓN:

“Eso que llamas mi mundo no me pertenece...”

Dibujos de Tilsa Tsuchiya en la literatura

1. Aspectos Generales

La propuesta de exposición presentara una parte de la obra de Tilsa Tsuchiya que ha sido poco trabajada: su obra gráfica. Se trata de dibujos de gran riqueza visual y técnica que forman parte de diversos proyectos editoriales. Se expondrán 56 obras, entre dibujos y libros con las colaboraciones editoriales de la artista: *Noé Delirante* (1971), *De los Duendes y la Villa de Santa Inés* (1976), *Canto de Sirena* (1976), *Puerto Pobre* (1978) y *Como Tatuajes en la Piel de un río* (1985).

Estos dibujos significaron nuevas funciones para sus obras en lo referido a la exploración de una vertiente de su trabajo ligado a la creación a través de la palabra y en la construcción a cuatro manos. En algunas de las colaboraciones, la asimilación y comprensión de textos en los que nunca tuvo que comprometer su visión y elementos simbólicos. Lo que permitió que su trabajo funcionara como un objeto producto de la adaptación y del dialogo conjunto entre imagen y texto.

El lugar de exposición elegido es la Galería Juan Pardo Heeren del Instituto Cultural Peruano Norteamericano, la que fue seleccionada debido a que se ajusta a nuestra

propuesta debido a su ubicación la cual permite que la muestra tenga llegada a publico experto como el de a pie. El periodo de la exposición será de 28 días.

2. Justificación. -

El propósito de la exposición es revalorizar el dibujo de Tilsa Tsuchiya cuya ha sido muy ampliamente comentada y documentada en lo referente a su parte pictórica, pero a su trabajo grafico no se le ha dado el lugar que merece, dibujos que fueron evolucionando a la par con su trabajo pictórico hasta el final de su vida.

Estos fueron participes de diversas portadas de novelas y poemarios entre 1971 y 1985, los que hicieron su aparición de manera conjunta por primera vez para una muestra artística en la exposición en el IAC en diciembre de 1971, por el motivo del lanzamiento de la tercera edición del poemario *Noé Delirante*.

Esta colaboración, que, en palabras de conocidos de la artista, le permitió ampliar su concepción y el entendimiento del dibujo como obra final más allá de solo una representación procesual.

Se trata de un grupo de dibujos que ha sorteado varias técnicas y procedimientos a través de los años desde los realizados con plumilla y acuarela sobre papel, el uso de tizas pasteles y lápices de color.

Por lo que esta es una muestra dedicada íntegramente a su propuesta grafica tiene como propósito reconsiderar la posición del dibujo dentro de la carrera artística de Tilsa Tsuchiya y ampliar el conocimiento que se tiene de la artista. Además de conocer un poco más sobre las colaboraciones entre artistas y poetas, unas más conocidas que otras, pero se destaca su importancia debido a la cantidad y calidad de obras que fueron la resultante de la amistad y el cariño hacia la palabra y la línea.

3. Objetivos. -

- a. Revalorizar el dibujo de Tilsa Tsuchiya, sobre todo aquel ligado a los textos, popularmente conocido como ilustración.
- b. Generar interés en el público hacia el dibujo como categoría multidisciplinar la cual en este caso se relaciona con el texto escrito con el fin de crear una adaptación visual que dialoga y se complementa con la fuente de origen.
- c. Dar a conocer el trabajo de Tilsa Tsuchiya en otras significativas colaboraciones que permitieron que su trabajo saliera de los espacios expositivos convencionales.
- d. En el caso de *Noé Delirante* mostrar cómo esta publicación, además de ser la más amplia por contar con 71 dibujos, marco una pauta que se repitió en las ediciones posteriores del poemario, en tanto que estas también fueron colaboraciones artísticas; por lo que permitió que este libro se convirtiera en un icono sobre la imagen generada a través de las letras.
- e. Abrir el debate más allá de lo plástico para entender como libros como *Noé Delirante* (sobre todo las obras del capítulo IV del poemario) fue una radiografía del contexto histórico de nuestro país y el mundo, en los cuales se encontraban en constantes cambios políticos, ideológicos y artísticos, mientras que *Canto de Sirena* hizo lo propio con visibilizar diferencias sociales en el caso de la sociedad peruana.

4. Público objetivo. -

Esta exposición va dirigida a público especialista como no especialista en arte, entre 18 y 75 años, residente de los distritos aledaños a la sala de exposiciones, y/o que se interese por las artes plásticas y/o visuales. Por lo tanto, los textos deben estar desarrollados de tal manera de que sean de fácil comprensión para los visitantes.

5. Política y contexto. -

El Instituto Cultural Peruano Norteamericano es una institución privada que se ha dedicado durante décadas a la difusión ininterrumpida del arte peruano.

Con salas de exposición en los varios distritos de la ciudad contribuye al conocimiento artístico mediante sus programas expositivos sobre todo ligados al arte moderno y contemporáneo.

Esta exposición tiene como propósito seguir el lineamiento de la institución de una exposición temporal que conjugue tanto medios tradicionales y audiovisuales que conlleve a una experiencia visual y participativa de los visitantes.

Además de insertar la obra de una artista la cual no ha tenido una exposición íntegramente sobre su trabajo gráfico en muchos años, lo cual en estos momentos sería beneficioso para las nuevas generaciones, dado que las galerías del ICPNA cuenta con un flujo de visitantes amplio debido a que la mayoría son estudiantes de la Institución.

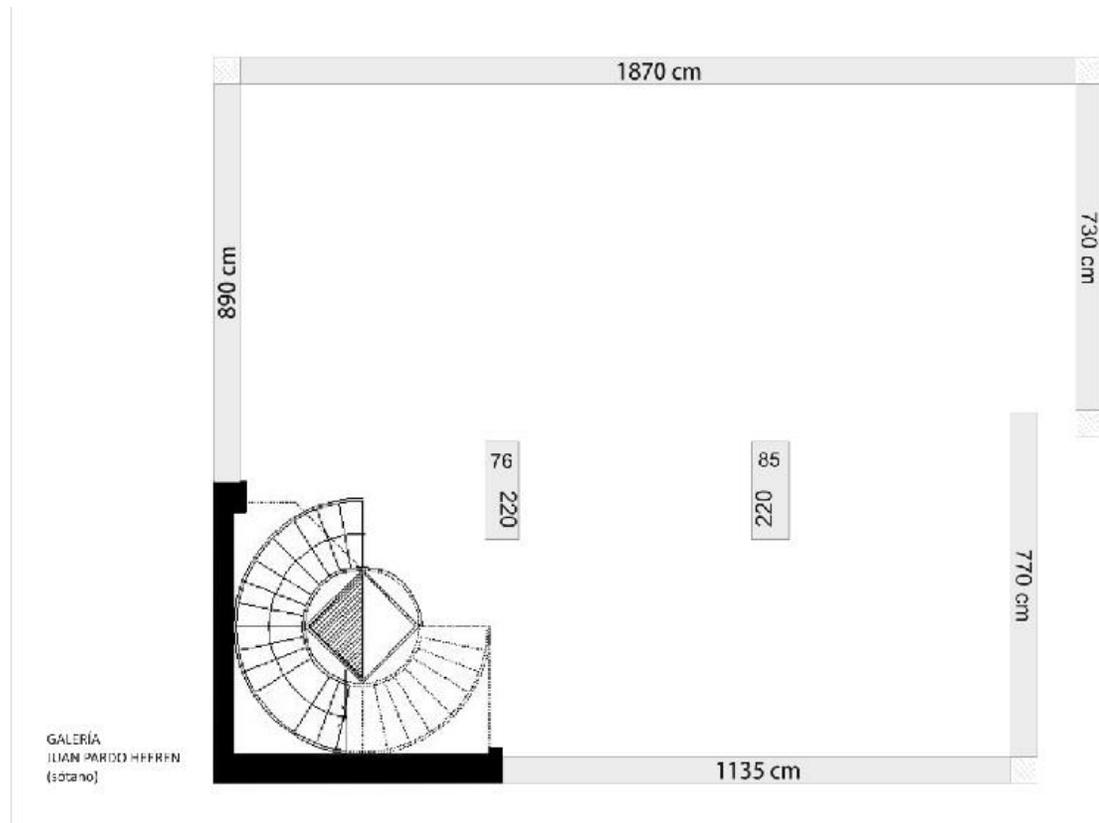
6. Recursos económicos y materiales disponibles

- La mayor parte de las obras se encuentra en colección privadas.
- Se solicitará a los propietarios de las obras el préstamo de las mismas.

- El Instituto Cultural Peruano Norteamericano cuenta con proyectores y mobiliario para llevar a cabo un montaje adecuado.

7. Espacio Expositivo. –

- Plano de la Galería Juan Pardo Hereen



- Plano Curatorial:

SALA 1			
ZONA	UNIDAD TEMATICA	TÍTULO	SUBTEMA
1	PRESENTACION	Texto curatorial	
2	DIBUJOS DE 1970 En esta área se muestran diferentes obras realizadas para el primer capítulo del libro <i>Noé Delirante</i> : “La ventana del Arca”	<p>Fábula del gusano de seda y su presentación en sociedad</p> <p>El grillo y su Fábula</p> <p>Fábula biográfica del zancudo</p> <p>Fábula de la cigarra</p> <p>Fábula de la araña obrera</p> <p>Fábula de la golondrina y el ciempiés</p> <p>Fábula de la luciérnaga y su sueño terrorífico</p> <p>Sueño y Fábula de la mariposa</p> <p>Fábula del canario</p> <p>Fábula y semblanza del saltamontes</p> <p>Fábula y caricatura del sapo</p> <p>La triste Fábula del caracol</p> <p>Fábula de la siniestra mariposa de la sombra</p>	Noé Delirante

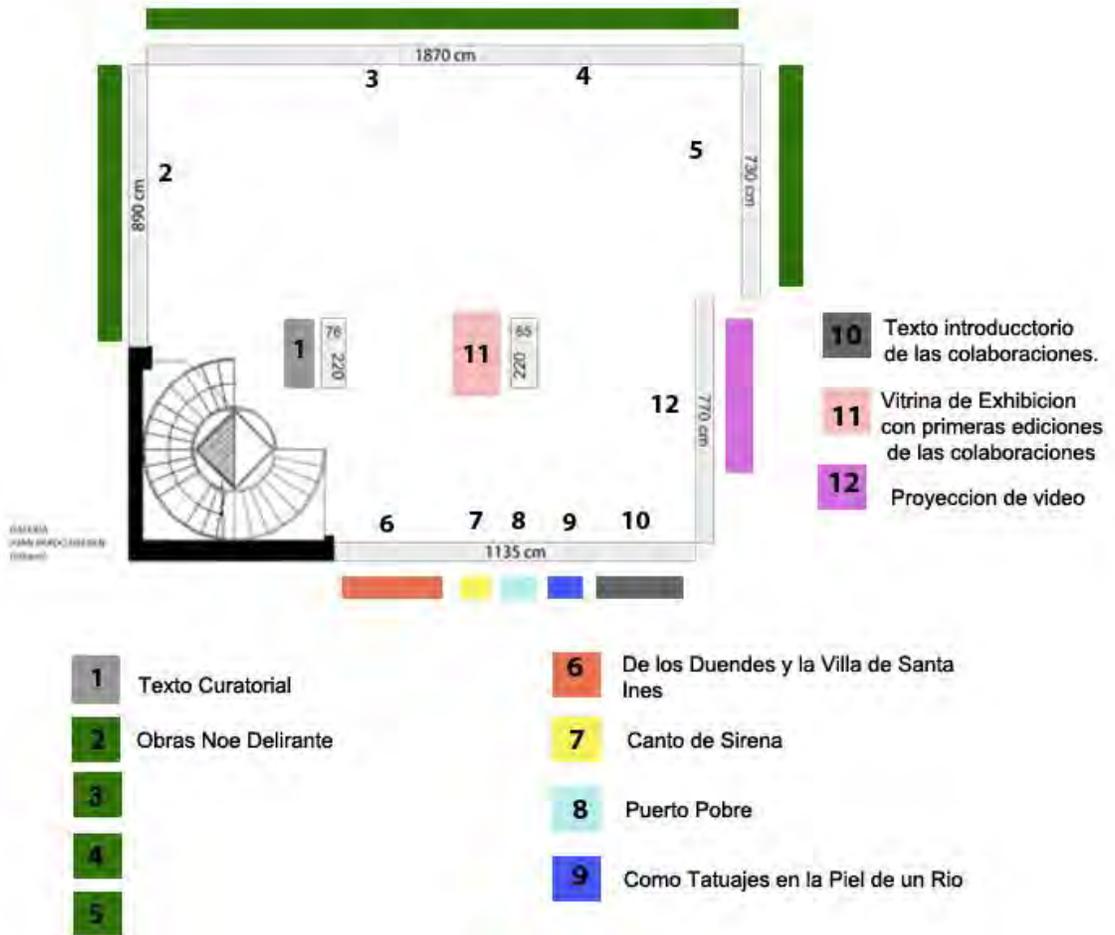
		Fábula del caballito del diablo	
		Fábula del camarada abeja	
		Fábula de la golondrina y el pájaro blanco	
		Fábula del escarabajo	
		Fábula del Maese cuervo	
3	DIBUJOS DE 1970 En esta área se muestran diferentes obras realizadas para el segundo capítulo del libro <i>Noé Delirante</i> : “Noé y los diablos azules”	Fábula de la parra bohemia	<i>Noé Delirante</i>
		Fábula del espantajo	
		Fábula mágica de la guitarra	
		Fábula del pájaro de los siete colores	
		Fábula de la persiana	
		Fábula del strip tease en el super market	
		Fábula de la centella emplumada	
		Fábula de la abeja reina	
		Fábula de las mil caras del reloj	

		Fábula del viento y la manzana	
		Fábula del ciervo invisible	
		Fábula del pájaro adivino	
		Fábula del ruiseñor y la rosa	
		Fábula de la flecha en camino	
		Fábula del pez destello	
		Fábula de los pájaros vegetales	
		Fábula del caballero viento	
		Fábula del pájaro en llamas	
		Fábula del pez mariposa	
		Fábula de la flor que sueña	
		Fábula del árbol que no vuela	
		Fábula amarilla de la flor que canta	
		Fábula del otoño jinete	
		Fábula de la orquídea en su vuelo	
		Fábula del gallo que se convirtió en veleta	
		Fábula de la pirausta	
4	DIBUJOS DE 1970 En esta área se	Fábula del águila y uno de sus mil disfraces	

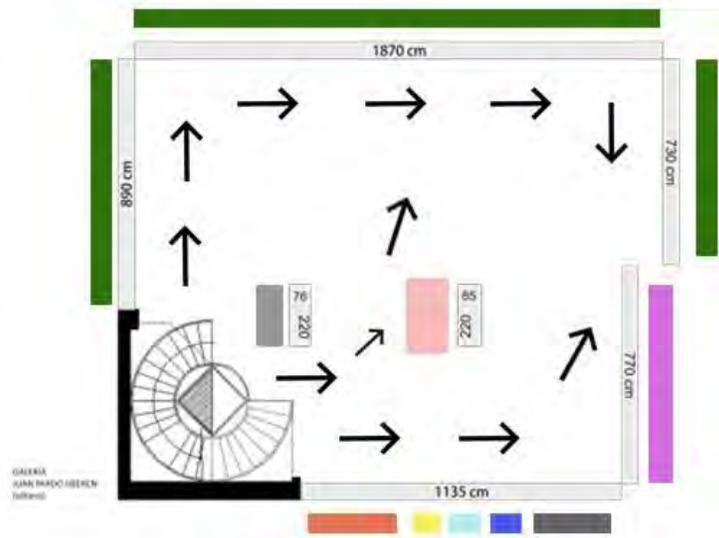
	<p>muestran diferentes obras realizadas para el tercer capítulo del libro <i>Noé Delirante</i>: “El arca y sus ojos de buey”</p>	<p>Fábula del anguila que ronda el universo</p> <p>Fábula del águila y el dragón</p> <p>Fábula del águila y el bambú</p> <p>Fábula del águila, el oso y la paloma</p> <p>Fábula del tiburón y la sardina</p> <p>Misterio en la fábula del pascual, el dulce cordero</p> <p>Fábula del dragón y el oso</p> <p>Fábula del caimán barbudo y el tigre de papel</p>	<p>Noé Delirante</p>
<p>5</p>	<p>DIBUJOS DE 1970</p> <p>En esta área se muestran diferentes obras realizadas para el cuarto capítulo del libro <i>Noé Delirante</i></p>	<p>Cow boy y Fábula de Buffalo Bill</p> <p>Fábula de Pluto y su declaración de principios</p> <p>Fábula del súper ratón Mickey tenebroso agente de la CIA</p> <p>Fábula del Jerry y el gato con botas</p> <p>Fábula del león de la Metro Goldwin Mayer</p> <p>Fábula del pájaro loco, socio de rico Mac Pato</p>	<p>Noé Delirante</p>

		Fábula de Tom & Jerry	
		Fábula de Bugs Bunny	
		Fábula de rico Mac pato, tío Donald	
		Perfil y Fábula del gigantesco caballo de Troya	
6	DIBUJOS 1977	Portada	<i>De los duendes y la villa de Santa Inés</i>
		Nadiana recorre el parque de las Leyendas	
		Ana Daniela se extravía en la casa de los espejos	
		Desde la ventana Rosamar espía el arca	
		Preguntas de Javier el adivino	
7	DIBUJO 1977	<i>Sirena</i> (Ilustración para <i>Canto de Sirena</i>)	<i>Canto de Sirena</i>
8	DIBUJO 1979	<i>Sin título</i> (Ilustración para <i>Puerto pobre</i>)	<i>Puerto Pobre</i>
9	DIBUJO 1984	<i>Como tatuajes en la piel de un río</i>	<i>Como tatuajes en la piel de un río</i>
10	PRESENTACION	Texto introductorio a las colaboraciones	
11	VITRINA DE EXHIBICION		<i>Noé Delirante, De los duendes y la villa de Santa Inés, Canto de Sirena, Puerto Pobre</i>

12	VIDEO DOCUMENTAL Autor: Daniel Lagares	<i>El poeta del Arca</i>	Noé Delirante
----	--	--------------------------	----------------------



- Recorrido de la Muestra



- Montaje Pared



- **Listado de obras:**

Noé Delirante Capítulo I. 18 piezas

La ventana del Arca

	<p>Fabula del Gusano de Seda y su presentación En sociedad</p> <p>1971 Tinta y Acuarela sobre Papel 23,5x15cm Colección Particular, Lima</p>		<p>El grillo y su Fabula</p> <p>1970 Tinta y Acuarela sobre Papel 23,5x15cm</p>		<p>Fabula de la Cigarra</p> <p>1970 Tinta y Acuarela sobre Papel 23,5x15cm</p>
	<p>Fabula Biográfica del Zancudo</p> <p>1970 Tinta y Acuarela sobre Papel 15x20,5cm Colección Particular, Lima</p>		<p>Fabula de la Araña Obrera</p> <p>1970 Tinta y Acuarela sobre Papel 25x15,5cm Colección Particular, Lima</p>		<p>Fabula de la Golondrina y el Ciempies</p> <p>1970 Tinta y Acuarela sobre Papel 17x20cm Colección Hernan y Wally Garrido-Leca</p>
	<p>Fabula de la Luciérnaga y su sueño Terrorífico</p> <p>1970 Tinta y Acuarela sobre Papel</p>		<p>Sueño y Fabula de la Mariposa</p> <p>1970 Tinta y Acuarela sobre Papel 21,5x15cm Colección Particular, Lima</p>		<p>Fabula del Canario</p> <p>1970 Tinta y Acuarela sobre Papel 33x55cm</p>
	<p>Fabula y Semblanza del Saltamontes</p> <p>1970 Tinta y Acuarela sobre Papel 20x15cm Colección Particular, Lima</p>		<p>Fabula y Caricatura del Sapo</p> <p>1970 Tinta y Acuarela sobre Papel</p>		<p>La triste Fabula del Caracol</p> <p>1970 Tinta y Acuarela sobre Papel 15x22cm Colección Particular</p>
	<p>Fabula de la Siniestra Mariposa de la Sombra</p> <p>1970 Tinta y Acuarela sobre Papel 25x20cm</p>		<p>Fabula del Caballito del Diablo</p> <p>1970 Tinta y Acuarela sobre Papel</p>		<p>Fabula de la Camarada Abeja</p> <p>1970 Tinta y Acuarela sobre Papel</p>
	<p>Fabula de la Golondrina y el Pájaro Blanco</p> <p>1970 Tinta y Acuarela sobre Papel</p>		<p>Fabula del Escarabajo</p> <p>1970 Tinta y Acuarela sobre Papel 23x15cm Colección Particular, Lima</p>		<p>Fabula del Maese Cuervo</p> <p>1970 Tinta y Acuarela sobre Papel 16x23cm Colección Particular, Lima</p>

Noé Delirante Capitulo II 27 piezas

Noé y los diablos azules



Fabula de la Parra Bohemia
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
21x11cm
Paradero Desconocido



Fabula del Espantajo
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
21x11cm
Colección Particular, Lima



Fabula de la Mágica de la Guitarra
1971
Tinta y Acuarela sobre Papel
21x11cm



Fabula del Pájaro de los Siete Colores
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
24x25cm
Colección Particular, Lima



Fabula de la Persiana
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
17x23cm
Colección Particular, Lima



Fabula del Strip Tease en el Super Market
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
22,5x16,5cm
Colección Particular, Lima



Fabula de la Centella Emplumada
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
21x11cm



Fabula de la Abeja Reina
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
22,5x16,5cm



Fabula de las Mil Caras del Reloj
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
20x25cm
Colección Particular, Lima



Fabula del Viento y la Manzana
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
22,5x17cm
Colección Particular, Lima



Fabula del ciervo invisible
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
16x23cm



Fabula del Pájaro Adivino
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
23x14,5cm
Colección Particular, Lima



Fabula del Ruseñor y la Rosa
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
16x23cm



Fabula de la Flecha en Camino
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
23x15cm



Fabula del Pez Destello
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
22,5x17cm



Fabula de los Pájaros Vegetales
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
22,5x17cm



Fabula del Caballero Viento
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
23x14,5cm



Fabula del Pajaro en Llamas
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
23x15cm
Colección Particular



Fabula de la Campana y Las Cigüeñas

1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
25x16cm
Colección Particular,Lima



Fabula del Pez Mariposa

1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
15x20cm
Colección Particular, Lima



Fabula de la Flor que Sueña

1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
23x17cm
Colección Particular,Lima



Fabula del Arbol que no Vuela

1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
23x17cm
Colección Particular,Lima



Fabula Amarilla de la Flor que Canta

1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
15x23,5
Colección Particular, Lima



Fabula del Otoño Jinete

1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
23x17cm
Colección Particular, Lima



Fabula de la Orquídea en su Vuelo

1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
24x13cm
Colección Particular,Lima



Fabula del Gallo que se convirtió en Veleta

1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
23x17cm
Colección Particular,Lima



Fabula de la Pirausta

1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
15x23,5cm
Colección Particular,Lima

Noé Delirante Capitulo III - 9 piezas

El Arca y sus ojos de Buey



Fabula del Águila y uno de sus Mil Disfraces

1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
23x15cm
Colección Particular



Fabula del Águila que Ronda el Universo

1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
23x15cm



Fabula del Águila y El Dragon

1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
23x15cm
Colección Particular,Lima



Fabula del Águila y el Bambú

1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
17x25cm



Fabula del Águila, el oso y la paloma

1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
17x23cm



Fabula del Tiburón y La Sardina

1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
17x23cm
Colección Particular, Lima



Misterio en la Fabula de Pascual, El Dulce Cordero

1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
17x23cm



Fabula del Dragon y el Oso

1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
18x25cm



Fabula del Caimán Barbudo y el Tigre de

Papel
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
17x23cm

Noé Delirante Capitulo IV - 12 piezas



Cow-Boy y Fabula de Buffalo Bill
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
16x23cm
Colección Particular, Lima



Fabula de Ciro Peraloca
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
22,5x16cm
Colección Particular, Lima



Fabula de Pluto y su Declaración de Principios
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
Colección Particular, Lima



Fabula del Super Raton Mickey Tenebroso Agente de la CIA
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
22,5x16,5cm
Colección Particular, Lima



Fabula de Jerry y el Gato con Botas
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
23x16cm
Colección Particular, Lima



Fabula del Leon de la Metro Goldwin Mayer
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
22,5x16,5cm
Colección Particular, Lima



1971
Tinta y Acuarela sobre Papel
23x16cm
Colección Particular, Lima



Fabula de Tom & Jerry
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
23x16cm
Colección Particular, Lima



Fabula de Sam, El Lobo Feroz
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
16x23cm
Colección Particular, Lima



Fabula de Bugs Bunny
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
23x16cm
Colección Particular, Lima

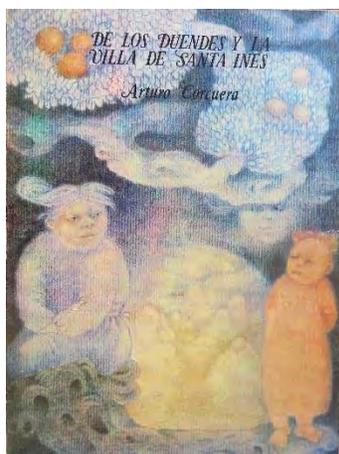


Fabula de Rico Mac Pato, Tio de Donald
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
23x16cm
Colección Particular, Lima



Perfil y Fabula del Gigantesco Caballo de Troya
1970
Tinta y Acuarela sobre Papel
23x17cm
Colección Particular, Lima

De los duendes y la villa de santa Inés - 5 piezas



De los Duendes y la Villa de Santa Inés
1977
Lápiz de color sobre papel
24,5x17cm
Colección particular, Lima



De los Duendes y la Villa de Santa Ines (Nadiana recorre el parque de las Leyendas)

1977

Lápiz sobre papel

20x15cm

Colección particular, Lima



De los Duendes y la Villa de Santa Ines (Ana Daniela se extravía en la casa de los espejos)

1977

Lápiz sobre papel

20x15cm

Colección particular, Lima



De los Duendes y la Villa de Santa Ines (Desde la ventana Rosamar espía el arca)

1977

Lápiz sobre papel

20x15cm

Colección particular, Lima



De los Duendes y la Villa de Santa Inés (Preguntas de Javier el adivino)

1977

Lápiz sobre papel

20x15cm

Colección particular, Lima

Canto de Sirena- 1 pieza



Sirena (Ilustración para *Canto de Sirena*)

1977

Pastel sobre papel

21x29cm

Colección particular, Lima

Puerto Pobre- 1 Pieza



Puerto Pobre

1977

Técnica mixta sobre papel

Colección particular, Lima

Como tatuajes en la piel de un rio- 1 pieza



Como tatuajes en la piel de un rio

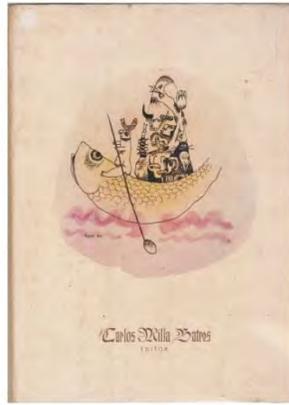
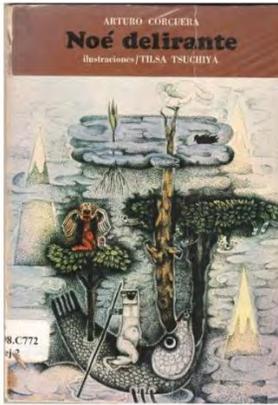
1984

Técnica mixta sobre papel

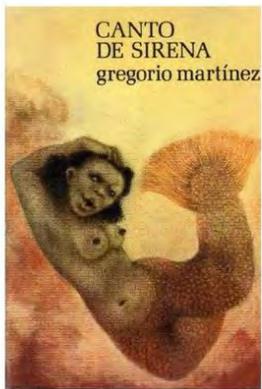
21x29cm

Colección particular, Lima

- Piezas para vitrina



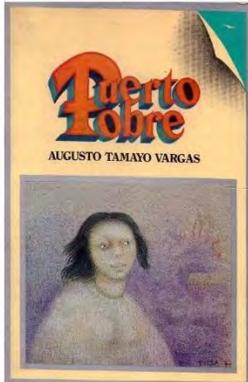
Noé Delirante, Arturo Corcuera. Lima, Carlos Milla Bartres, 1971.



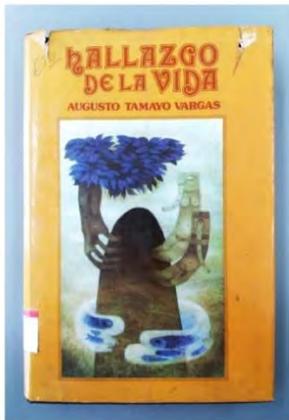
Canto de Sirena, Gregorio Martínez. Lima, Mosca Azul Editores, 1977.



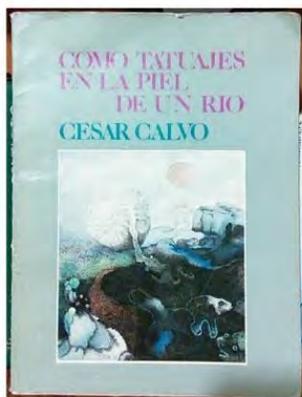
De los duendes y la villa de santa Inés, Arturo Corcuera. Lima, Editorial Ames, 1977.



Puerto Pobre, Augusto Tamayo Vargas. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1977



Hallazgo de la vida, Augusto Tamayo Vargas. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1979



Como tatuajes en la piel de un río, Cesar Calvo. Lima, Ediciones El Río, 1985.

8. Conservación y Mantenimiento

Las obras en exposición son obras sobre papel en su totalidad. La sala de exhibiciones será acondicionada con deshumecedores que permitirán la conservación de los dibujos. Adicionalmente se instalará un sistema de luces

LED con el propósito de controlar la temperatura de los soportes para poder preservar las obras.

9. Requisitos específicos de seguridad

Con respecto a la seguridad, el principal agente que atenta contra las obras son los robos para lo cual el personal de seguridad de sala será de vital importancia.

La galería deberá contar con un plan de evacuación en caso de incendio o algún desastre natural, además de un protocolo de higiene, limpieza y salubridad dentro de la misma sala.

10. Evaluación. -

El personal de seguridad realizara una contabilidad de los asistentes y el tiempo de recorrido, además de evaluar la cantidad de asistentes en los fines de semana que son los días en los cuales la galería recibe mayor cantidad de visitantes.

Mediante la actividad que se desarrollará en la 3ra semana de la exposición se podrá tener un registro real de las personas que asistieron a la muestra y que están repitiendo la visita para participar en el taller o que pudieron informarse por las publicaciones en prensa o redes sociales.

Las notas de prensa y reportajes a la exhibición y el uso de redes sociales, tales como Facebook e Instagram, serán de mucha importancia para la difusión de la muestra y asegurar que el público este informado sobre las fechas de inauguración, actividades y cierre además de que son una buena referencia para poder determinar el alcance que ha tenido la muestra

11. Procedimientos Administrativos. -

- El curador realizara una solicitud al Instituto Cultural Peruano Norteamericano con 6 meses de antelación, pidiendo el permiso para poder usar la sala elegida. Teniendo como respaldo el plan que se ha armado para que se pueda tener un panorama general sobre los objetivos de la muestra.
- Se pedirá la sala por el tiempo de 3 semanas y media (de acuerdo con el calendario)
- Se solicitará apoyo al Instituto Cultural Peruano Norteamericano para gestionar los préstamos a las colecciones privadas.
- El Instituto Cultural Peruano Norteamericano hará el préstamo de un proyector y cinco tablets que se usaran en la exhibición.

12. Cronograma detallado. –

La exposición se abrirá al público en el mes de setiembre de 2021, para lo cual los trabajos de gestión y curaduría están propuestos para iniciar en el mes de marzo del 2021. Se recomienda este periodo debido a que coincide con el inicio de clases de la segunda mitad del año y se propondría como parte del cronograma de visitas de jóvenes de educación superior y universitaria a Galerías del ICPNA.

-31/08/2021: Montaje

-01/09/2021: Montaje

- 2 / 09 / 2021: Inauguración de la Muestra

- 9/ 09 / 2021: Conversatorio a Cargo de Alfonso Castrillón, Lorenzo Osore y Rosamar Corcuera

- 18 / 09 / 2021: “Taller de Libro Ilustrado” a cargo de Nereida Apaza, artista arequipeña, conocida por su obra en la cual se conjuga el texto y la imagen para la creación de Libro-objeto.
- 23/ 09 /2021: Presentación del Catálogo a cargo del Curador de la Muestra.
- 29 /09 / 2021 y 30 /09 / 2021: Desmontaje

13. Presupuesto detallado. -

- **Inversión administrativa:**

- Curador: S/ 3,000
- Museógrafo: S/ 1800
- Conservador y montaje: S/1800
- Enmarcado de las obras solo a las que lo requieran: S/ 1000
- Taller de libro ilustrado: S/ 1500

- **Gastos Curatoriales:**

- + Rótulos: S/ 2,295
- +Vinilos: S/ 200
- +Transporte: S/ 5100 (embalaje y transporte a cargo de la empresa de transporte de Arte Nancy Leigh)
- +Seguros: 2000 USD (Cotización aproximada por parte de la empresa Rímac Seguros)
- +El Catalogo y las Invitaciones lo asumirá el Instituto Cultural Peruano Norteamericano
- **Presupuesto Total**
- + S/ 11,595.00
- + 2000 USD