

Miradas

Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica

MIRADAS 06 (2022)

Número monográfico: Cuerpos/Modas en las Américas 2

eISSN: 2363-8087

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

Editado por: Franziska Neff; Miriam Oesterreich;
Institut für Europäische Kunstgeschichte, Heidelberg University

Hosted by: University Library Heidelberg

**RESUMEN: RESUMEN: Momias y maniquís:
Elena Izcue, Diseño Peruano Moderno y Moda Parisina**

Fecha de recepción: 22.06.2021

Fecha de aceptación: 21.08.2021

DOI: doi.org/10.11588/mira.2022.2.87596

Licencia: CC BY NC ND

Autorx: Alida R. Jekabson, independent researcher
Correo: alidarj@gmail.com

Sugerencia de citación:

Jekabson, Alida R. "RESUMEN: Momias y maniquís: Elena Izcue, Diseño Peruano Moderno y Moda Parisina." Número monográfico *Cuerpos/Modas en las Américas 2*, editado por Franziska Neff y Miriam Oesterreich. *MIRADAS – Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica* 6 (2022): 93–103, DOI: doi.org/10.11588/mira.2022.2.87596



RESUMEN

Momias y maniquís: Elena Izcue, Diseño Peruano Moderno y Moda Parisina

Alida R. Jekabson

Abstract

La artista y diseñadora Elena Izcue conoció los objetos precolombinos como parte de su formación en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima en la década de 1920. Estimulada por la nueva actividad arqueológica en la región, su acceso a estas colecciones y su trabajo artístico resultante coincidieron con el creciente reconocimiento nacional de la relevancia de la historia precolombina para la identidad peruana moderna. En 1927 Izcue consiguió el patrocinio del gobierno para trasladarse a París y continuar sus estudios de diseño textil.

Este artículo examinará los distintos contextos en los que se expuso la obra de Izcue en París y Nueva York entre 1927 y 1939. Desde los grandes almacenes, las exposiciones y los medios de comunicación de la moda, destaca también la participación de la artista en los pabellones nacionales de Perú en las exposiciones mundiales en estas ciudades. Además, sus innovaciones en el diseño le llevarían a colaborar con el House of Worth y Elsa Schiaparelli. El análisis de los textiles y prendas de Izcue, producidos y expuestos en estos contextos transnacionales, indica un factor desconcertante en relación a la historiografía del modernismo. Los motivos apropiados en las colaboraciones de moda de Izcue fueron alabados por sus cualidades formales y dieron prestigio a sus colaboradores europeos. Sin embargo, la propia obra de Izcue solía exhibirse junto con artefactos precolombinos y trajes tradicionales, lo que vinculaba su práctica a una nacionalidad construida. El replanteamiento crítico de estas prácticas expositivas proporciona un estudio de caso metodológico para derribar las narrativas históricamente binarias del modernismo que privilegian lo universal sobre lo nacional, señalando en cambio la trayectoria global y la continua relevancia de la obra de Izcue.

Palabras claves: moda • identidad • modernismo • nacionalismo • arte precolombino • exposiciones universales • museos y exposiciones

Este artículo se enfoca en la influencia poco estudiada de Elena Izcue en la historia de la moda moderna, en particular dentro de la casa de moda de la diseñadora surrealista Elsa Schiaparelli. El argumento comienza con un análisis de un maniquí diseñado por Salvador Dalí para la *Exposition internationale du surréalisme*. Una capucha tejida incorporada a la figura de Dalí fue aportada por Schiaparelli y elogiada en la prensa por su contribución a la costura surrealista (Read 1938). Este objeto es citado frecuentemente como un ejemplo temprano de la colaboración entre Dalí y la diseñadora italiana. Profundizar aún más en la presencia de esta capucha tejida en la *Exposition internationale du surréalisme* ofrece una nueva perspectiva en la prenda y lo que este objeto puede decirnos sobre las poco conocidas historias de intercambio y colaboración en la moda moderna y la historia del arte. Descentralizar la capucha tejida de la exposición surrealista permite una examinación de sus orígenes en la práctica y la historia de la artista, diseñadora y educadora Elena Izcue.

La primera aparición de esta capucha en París fue un año antes, en la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* en el año 1937 como parte del pabellón peruano, un edificio en la exhibición patrocinada por el gobierno. Después de los estudios de Izcue en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en varias colecciones de museos sobre arte precolombino, en 1927 consiguió una subvención del gobierno para estudiar en París con su hermana Victoria. Sucesivo del éxito de su taller en París, Elena Izcue sirvió como directora artística para el pabellón de 1937 con el ilustrador de moda y fotógrafo Reynaldo Luza. El camino de la capucha tejida, en conjunto con otros objetos y diseños, desde la tierra natal de Izcue en Perú, a exhibiciones en museos y ferias, a colecciones de moda y el maniquí de Dalí, es una narrativa que involucra preguntas sobre la autenticidad, la apropiación y la historia del modernismo. En su beca de estudios en modernismo y Latinoamérica, Andrea Giunta describe que a partir del siglo dieciséis América fungió el papel de un personaje activo en la construcción de la modernidad europea, así pues, el choque de dos mundos supuso un cambio en la concepción del mundo en sí. (Giunta 1995, 313).

Este argumento se enfoca en los momentos clave de este “encuentro” al centrarse en Izcue, modificando conceptualizaciones de la historia de la moda. Ha habido pocos estudios en las contribuciones de Izcue a la moda parisina, alineándose con omisiones de diseñadores latinoamericanos en la historia de la moda (Root 2013, 393). Su trabajo en Perú y en América es muy conocido, especialmente por su enseñanza del diseño en libros de texto publicados *El arte peruano en la escuela*, un currículo para jóvenes estudiantes basado en sus estudios sobre motivos e historia precolombina. Comenzando con un estudio de caso de la apariencia y mención de la capucha tejida a través de varias fuentes de diseño peruano, exhibiciones

nacionales y medios de moda en Europa y Norteamérica, estas fuentes llevaron a su influencia en el diseño en la Exposición surrealista en 1938, la más visible históricamente pero raramente atribuida. Incorporando a Reynaldo Luza y sus fotografías dentro del análisis de la capucha tejida expande el registro de su trabajo en París y posteriormente en la Exposición mundial de Nueva York en 1939. Examinar la larga historia de Izcue de colaboraciones con casas de diseño como Worth y Schiaparelli, demuestra las limitaciones que afrontó dentro del contexto del arte latinoamericano en un París en guerra. La exhibición de Izcue en 1935 sobre textiles y arte antiguo en Nueva York sirve como ejemplo final de su involucración con el mercado de la moda, ya que sus textiles y accesorios fueron incorporados en una exposición de objetos antiguos. Fue en la identificación auténtica de Izcue con la historia y los artefactos precolombinos específicos (fig. 7,8) desterrados durante sus estudios en Perú, que uno puede apreciar el rol que jugó el nacionalismo y la arqueología en el desarrollo de sus diseños.

Las fotografías de Luza y testimonios en los medios de moda sobre el pabellón peruano en París confirman la presencia de una capucha tejida idéntica a la pieza de Schiaparelli incluida en el maniquí de Dalí. Harper Bazaar publicó un reporte de la visita de Schiaparelli al pabellón, donde indudablemente ella fue vista alrededor de las muestras de Izcue, con quien comenzó a colaborar varios años antes. La forma de la capucha tejida fue entonces replicada por Schiaparelli para su colección y fue usada por Dalí en su exposición y permaneció separada de la capucha blanca o crema en el pabellón, así como fue elaborada con una lana rosa brillante y asombrosa. Examinar la vestimenta en el pabellón en París en el contexto de la práctica y los diseños de Schiaparelli resalta el encuadre de aquellas modas en el contexto de identidad y autenticidad. En el pabellón, epítome de un escenario nacionalista, los sombreros, las faldas y los cinturones fueron montados para una audiencia con el fin de consumir una “auténtica” identidad nacional peruana. En los medios de la moda y en el mercado, las formas fueron apropiadas y consumidas como parte de las tendencias modernas, alcanzando el mundo del arte vanguardista y entrando en los registros históricos mediante Schiaparelli como un momento marcado en su participación con el surrealismo.

El interés de las casas de moda europeas en los diseños de Izcue, tales como el caso de Schiaparelli y House of Worth, donde Izcue aportó diseños para textiles y anuncios, reflejó el gran marco cultural para el arte, la moda y el diseño de ciudad latinoamericanos. En la discusión de la historiadora de arte Michele Greet sobre exhibiciones de arte latinoamericano en París, ella resume la crítica recepción francesa de trabajos con “estilos al borde de la abstracción” en los años que conducían a la llegada de Izcue a la ciudad. Greet señala que los críticos no podían compaginar estilos que rayaban en la abstracción junto con las expectativas de lo tropical, primitivo

o el contenido políticamente radical. (Greet 2018, 72). Aplicando estas expectativas superficiales del ámbito de las artes finas a la práctica de Izcue en textiles y diseño para House of Worth, y su trabajo y relación con Schiaparelli, resulta en un entendimiento profundo de la recepción nacional y regional de su trabajo. El éxito de Izcue fue limitado por la jerarquía en que la abstracción de una fuente no europea o de un artista no europeo pasa a ser algo inherentemente ligado a historias “primitivas” o nacionales, opuestas a las cualidades modernas universalizadas asociadas con formas antiguas empleadas por artistas y diseñadores europeos.

Aparte de las varias fotografías de la capucha tejida en el maniquí de Dalí en la exposición surrealista de 1938, hay pocas fotografías del trabajo de diseño de Izcue o de su dirección artística en exhibiciones, pabellones de feria y para otros diseñadores. Examinando una exhibición comparable que coincidió con su trayectoria en París al cierre de este argumento provee comprensión en su práctica y participación con la moda. La exhibición más visible y ampliamente documentada de Izcue fue la *Exhibition of Modern Peruvian Art* de 1935 en Nueva York, donde incorporó objetos antiguos y textiles modernos. En los Estados Unidos, las becas de estudio y las muestras de arte precolombino durante los inicios del siglo veinte se consagraron en un ethos Panamericano que reforzó el rol de Estados Unidos dentro del desarrollo de las políticas económicas y políticas de América Latina. La política del Buen Vecino del gobierno de Estados Unidos en el año 1933 hacia las naciones del sur definió la supremacía hemisférica de EU que se extendería a las prácticas de colección de individuos e instituciones.

La *Exhibition of Modern Peruvian Art* consistió en la muestra de “alfarería, textiles y ornamento” de una variedad de culturas precolombinas en conjunto con cuatrocientas piezas de trabajo de Izcue (Ainsworth Means 1935), principalmente pañuelos, bufandas y textiles (Famous 1935, 17). En la muestra en el Fuller Building en Manhattan, el proyecto fue patrocinado por varias instituciones, incluyendo la Peruvian American Association (Means 1935). En fotografías documentando la contribución moderna a la exhibición en el Fuller Building, las bufandas de Izcue son mostradas en una manera que evoca a una tienda departamental (fig. 9) y la cobertura de la prensa neoyorquina elogió la exhibición de Izcue y sus diseños geométricos, sobre todo. Un reportero opinaba que Elena Izcue y su influencia al iniciar un renacimiento del arte peruano antiguo era similar al trabajo que Diego Rivera llevó a cabo en México (Two 1935, 21). Story señalaba que sus diseños impresos a mano mostraban un entendimiento de las modas de la actualidad en el campo de la praxis y del arte, así como una apreciación por los prototipos antiguos y la mayoría de la cobertura elogió su presentación moderna de los motivos precolombinos proveyendo un “*Peruvian air*” (Story 1935, 14). La contribución de Izcue a la exhibición de 1935 en Nueva York presentó una narrativa de Perú que hizo un poderoso pronunciamiento

visual al conectar el imaginario y los motivos del pasado precolombino con artistas modernos de Perú.

La popularidad de los vestidos y textiles peruanos precolombinos y contemporáneos fue un fenómeno que presentó un reto curioso para los artistas de América Latina. Era común para los artistas estudiar y trabajar en Europa con el objeto de determinar sus credenciales profesionales. Irónicamente, el punto de vista de la mayoría de los artistas y academias europeos sostenían que cualquier muestra del conocimiento y entrenamiento, como sucede en la educación europea, fue juzgada para, de alguna forma, impedir la posibilidad de una visión única u originaria (Greet 2018, 72). Asociado con la naturaleza apropiadora de la moda y el patrocinio gubernamental de Izcue, su trabajo en el extranjero se volvió conocido por su perspectiva “nativa”, pese a su extensa experiencia y educación tanto en Perú como en París.

La escritora peruana Dora Mayer de Zulen presagió los actos de apropiación de Schiaparelli y otros artistas en un artículo sobre el libro *El Arte Peruano en la Escuela de Izcue*. Publicado en 1927, De Zulen escribe que, con Izcue recién llegada a París, la “gente común” tomaría la inspiración del arte peruano antiguo. Ella continúa argumentando que las mujeres usarían sus cestas de costura y que “llevarán...los capitalistas a sus fábricas...porque la inventiva del Viejo mundo está exhausta y agotada...” (de Zulen 1927). Estas predicciones se manifestaban en los estudios de Worth y de Schiaparelli, además del ambiente general y recepción del arte latinoamericano en Europa y en EU, especialmente considerando los contextos para la exhibición del trabajo de Izcue en tiendas departamentales y exposiciones mundiales. El caso de la capucha rosa tejida usada por Dalí en la *Exposition internationale du surréalisme* que enmarcó este argumento extiende las predicciones de de Zulen en la esfera del arte, y demuestra aún más como centrar a Izcue en esta narrativa provee de un contexto comprensible para la existencia del objeto y las circunstancias de su circulación. Ver a Izcue como actriz en el teatro de la moda, reconocer y discutir su influencia y contribuciones es un ejercicio poderoso en ejecutar y ampliar las historias de la moda y el modernismo, constantemente entrelazadas e inseparables.



Fig. 1: Gaston Paris, *Mannequin (Dali)*, 1938, Gelatin silver print, image: 19.7 x 18 cm, The Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund 2007.101.

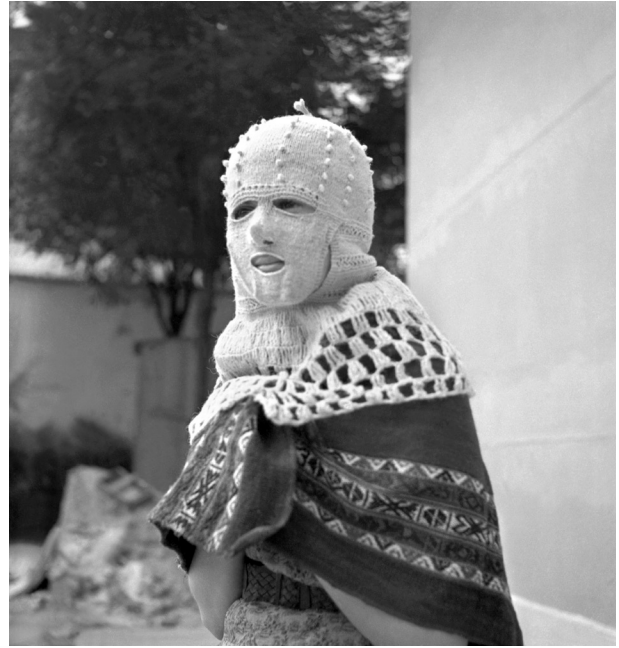


Fig. 2: Reynaldo Luza, *Untitled (from the series "fantasía indígena")* c. 1937, Archivo Reynaldo Luza.

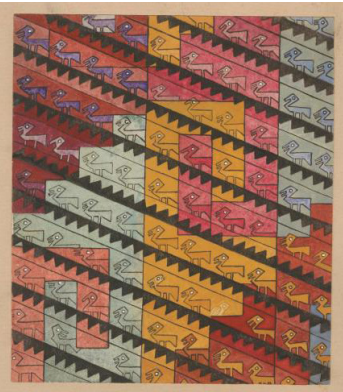


Fig. 3: Elena Izcue, *Design for fabric print*, c.1925-1926, Watercolor on paper, 27.5 x 24 cm, Museum of Art of Lima, Lima, Peru, Donation of Elba de Izcue Jordán.

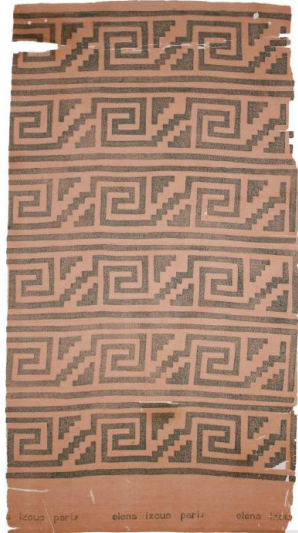


Fig. 4: Elena Izcue, *Textile Design*, c. 1928-1936, Hand printed natural silk, dimensions variable, Archive of Peruvian Art, Museum of Art of Lima, Lima, Peru. Photo: Daniel Giannoni.



Fig. 6: Elena Izcue, *Handkerchief*, c.1929-1938, Hand printed silk, dimensions variable, Archive of Peruvian Art, Museum of Art of Lima, Lima, Peru. Photo: Daniel Giannoni.



Fig. 5: Elena Izcue, *Textile Design*, c. 1928-1936, Hand printed natural silk, 39 x 28cm, Archive of Peruvian Art, Museum of Art of Lima, Lima, Peru. Photo: Daniel Giannoni.



Fig. 7: Nazca, *Mantle ("The Paracas Textile")*, 100-300 CE, Cotton, camelid fiber, 24 5/8 x 58 11/16 in. (62.5 x 149 cm), Brooklyn Museum, John Thomas Underwood Memorial Fund, 38.121.



Fig. 8: Elena Izcue, *Study of Nazca mantle*, conserved in the Brooklyn Museum, originally in the collection of Rafael Larco Herrera, c.1925, Watercolor on paper, dimensions variable, Archive of Peruvian Art, Museum of Art of Lima, Lima, Peru.



Fig. 9: *View of the Exhibition in New York*, December 1935, Archive of Peruvian Art, Museum of Art of Lima, Lima, Peru.



Fig. 10: *Victoria Izcue explains the Exposition to Anne Morgan, Malvina Hoffman and Philip Ainsworth Means*, 1935, Archive of Peruvian Art, Museum of Art of Lima, Lima, Peru.

Bibliografía

- “All Aboard! American Republics at the New York World’s Fair.” *Bulletin Pan American Union* 73, (1939): 387-412. Consultado 18 marzo 2018, <https://catalog.hathitrust.org/Record/010422673>.
- Antrobus, Pauline. “Peruvian Art of the *Patria Nueva*, 1919-1930.” PhD diss., University of Essex, 1997.
- Burian, Shelley. “Huaca Prieta/Chavín de Huantar/Paracas/Nasca.” Woven Cultures: Exploring the Textiles of the Ancient Andes. Online class lecture at Eagle Hill Institute, Steuben, ME, 24 junio 2021.
- Cahill, Holger. *American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Incan)*. New York: Museum of Modern Art, 1933. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2932_300061865.pdf.
- Coronado, Jorge. “Introduction.” En *The Andes Imagined: indigenismo, society, and modernity*, 1-25. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.
- “Famous Art Work Here.” *New York Times*, November 29, 1935. ProQuest Historical Newspapers.
- Femenías, Blenda. “Paradoxes of belonging in Peru’s National Museums.” *Collections: A Journal for Museum and Archives Professionals* 12, no. 3 (2016): 317+. *Academic OneFile* (consultado 21 diciembre 2020), http://link.galegroup.com/apps/doc/A520381937/AONE?u=cuny_hunter&sid=AONE&xid=e733b540.
- García y García, Elvira. “Una artista peruana en París” *El Comercio*, 13 septiembre 1933.
- Greet, Michele. *Beyond National Identity: Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Andean Art, 1920-1960*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2009.
- Greet, Michele. *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris between the Wars*. New Haven: Yale University Press, 2018.
- Gindhart, Maria. “‘Colonial Moderne’: Jewelry and the 1913 International Colonial Exposition in Paris.” *World’s Fairs, (Re-)productions of Art and Fashion*, ponencia.

cía en conferencia digital, Deutsches Forum für Kunstgeschichte - Centre allemand d'histoire de l'art Paris. 12 noviembre 2020.

Giunta, Andrea. "Strategies of Modernity in Latin America." En *Modern Art in Africa, Asia, and Latin America: An Introduction to Global Modernisms*, editado por Elaine O'Brien, Everlyn Nicodemus, Mary K. Coffey, Roberto Tejada, Benjamin Genocchio, Melissa Chiu, 302-314. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd, 2013. Publicado "Strategies of Modernity in Latin America," en *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* (1995): 53-66.

"Half-Billion in Jewels to Be Seen At New York Fair." *The Decatur Daily Review*, 1 marzo 1939.

"Interesting Exhibits Set for Foreign Pavilion." *Women's Wear Daily*, 28 abril 1939. ProQuest, Women's Wear Daily Archive.

Izcue, Elena. "Advertencia." En *El arte peruano en la escuela*, 9-10. Paris: Excelsior Press, 1926, <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1146099/language/en-US/Default.aspx>.

"Las hermanas Izcue y el arte peruano." *La Crónica*, 25 enero 1936.

Laver, James. "From 1900 to 1939." En *Costume and Fashion: A Concise History*, 213-252. New York: Thames and Hudson, 1985.

Luza, Reynaldo. "An Artist Collects the Native Fashions of South America." *Harper's Bazaar*, (noviembre 1940): 143-145.

"Mantle ('The Paracas Textile')." Brooklyn Museum. Consultado 28 enero 2020. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/48296>.

Mayer de Zulen, Dora. "Elena Izcue." *El Comercio*, 11 marzo 1927.

Means, Philip Ainsworth. *Exhibition of Modern Peruvian Art by Elena and Victoria Izcue and pre-Inca Textiles and Ceramics*. New York: American Museum of Natural History, Brooklyn Museum [et al.], 1935.

Means, Philip Ainsworth. "Elena and Victoria Izcue and Their Art," *Bulletin of the Pan American Union*, (Marzo 1936): 248-255.

Mendoza, Zoila S. "Tourism, Folklore, and the Emergence of Regional and National Identities." *Cultural Tourism in Latin America: The Politics of Space and Imagery*. Editado por Michiel Baud and Annelou Ypeij, 23-44. Leiden, Netherlands: BRILL, 2009.

Miró Quesada de la Guerra, Oscar. "Un noble ideal artístico: las hermanas Izcue en París." *El Comercio*, 13 mayo 1928.

"Modern 'Sister Act' Has Origin in Indian Tombs." *The Windsor Star*, 12 diciembre 1935.

Montero Protzel, Carlos García. *Reynaldo Luza 1893-1978*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2011.

Neufert, Andreas. "Wolfgang Paalen: The Totem as Sphinx." En *Surrealism in Latin America: Vivismo Muerto*, editado por Dawn Ades, Rita Eder, and Graciela Speranza. Los Angeles: Getty Publications, 2012.

"Peruvian Magic." *Harper's Bazaar* (Octubre 1937): 72-73.

Pillsbury, Joanne and Doutriaux, Miriam. "Incidents of Travel: Robert Woods Bliss and the Creation of the Maya Collection at Dumbarton Oaks." En *Ancient Maya Art at Dumbarton Oaks*, 1-25. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 2012.

Pillsbury, Joanne. "Pre-Columbian: Perspectives and Prospects." *Latin American and Latinx Visual Culture* 1, no. 1 (2019): 121-127.

Poole, Deborah. "Face of a Nation." En *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, 175-204. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Read, Herbert. "Surrealism and Fashion." *London Gallery Bulletin*, 1 abril 1938.

Root, Regina. *Latin American Fashion Reader*. Oxford: Berg, 2005.

Schiaparelli, Elsa. *Shocking Life: The Autobiography of Elsa Schiaparelli*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1954.

Schuster, Sven. "The world's fairs as spaces of global knowledge: Latin American archaeology and anthropology in the age of exhibitions." *Journal of Glo-*

bal History no.13 (2018): 69-93. Consultado 1 febrero 2021. doi:10.1017/S1740022817000298.

Story, Walter Rendell. "New and Ancient Peruvian Fabrics." *New York Times*, 15 diciembre 1935. ProQuest Historical Newspapers.

Tartsinis, Ann Marguerite. *Global Sources for New York Textile and Fashion Design 1915-1928*. New York: Bard Graduate Center, 2013.

"Textiles Designed by Izcue Sisters to be Feature of Peruvian Art Exhibition." *Women's Wear Daily*, 5 noviembre 1935.

"Trade Exhibit Dramatizes Peruvian Merchandise, Notably Accessories." *Women's Wear Daily*, 24 octubre 1941.

"Two Izcue Sisters Here Tomorrow With Inca Art for Show in Week." *New York Herald Tribune*, 27 noviembre 1935. ProQuest Historical Newspapers.

Vaudry, Élodie. "Chapitre VII. Le recueil d'ornements latino-américain." En *Les arts précolombiens: Transferts et métamorphoses de l'Amérique latine à la France, 1875-1945*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2019. <https://doi.org/10.4000/books.pur.140602>.

Vaudry, Élodie. "Elena Izcue: de un rol nacional a uno internacional. La instrumentalización y la teatralización de los ornamentos prehispánicos." *Travaux et documents hispaniques*, no. 10 (2019). <http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=404>.

Villegas, Fernando. "The Incorporation of Popular Art into the Imaginative World of Twentieth Century Peruvian Artists." En *Peru: Kingdoms of the Sun and the Moon*, editado por Victor Pimentel, 275-287. Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 2013.