

El cuerpo femenino en la obra de Izcue y Codesido: Aproximaciones a la plástica peruana de mediados del siglo XX

Martín Jaime* e Ivonne Lima**

Recibido: 25/06/2018

Aceptado: 12/07/2018

RESUMEN

Este trabajo es un análisis comparativo de la obra plástica de Elena Izcue y de Julia Codesido. Tiene como fin analizar sus representaciones del cuerpo femenino, entendido como una metáfora de la construcción de una corposubjetividad femenina en la sociedad limeña de entre 1920 y 1970. Para ello, se utiliza la antropología del arte con perspectiva interseccional de género y con base en el estudio de un corpus integrado por obras de ambas artistas dedicadas al cuerpo de las mujeres. En este artículo se identifican tres momentos en el trabajo de la representación que van más allá de una lectura generacional y enfatizan algunos elementos que permiten entender lo femenino como una máscara, la cual está instaurada mediante el dispositivo de goce, como herramienta del discurso que produce la significación del sin/sentido, adjunto a lo femenino.

Palabras clave: *cuerpo femenino, máscara, género, raza, Codesido e Izcue*

* Pontificia Universidad Católica del Perú. mjaim@pucp.pe

** Pontificia Universidad Católica del Perú. llima@pucp.pe

INTRODUCCIÓN

El cuerpo de las mujeres es una experiencia histórica que muestra las huellas del establecimiento de los juegos de la representación que cada sociedad realiza en torno a lo femenino. Entre otros campos, dichos juegos se muestran en la producción de las imágenes visuales que sintomatizan un conjunto de procesos sociales; idas y venidas en el trabajo de la representación, cuyo código se va construyendo en expresiones que, aunque individuales, reflejan el encadenamiento de un conjunto de ámbitos y dinámicas que tienen como fin definir una cartografía de formas concretas de la subjetividad. En ese sentido, las imágenes de las mujeres significan un conjunto de momentos que han ido constituyendo una metáfora sobre la cartografía del cuerpo femenino. En el Perú, el siglo XX ha sido un escenario propicio para este trabajo, que sin duda se presenta como un movimiento progresivo que incluye a artistas como Tilsa Tsuchiya, Cristina Gálvez, Anna Macagno, y con mayor énfasis en las obras planteadas desde los años ochenta hasta nuestros días¹. Comprender esta genealogía exige reflexionar aquellas etapas matriciales donde se configura el trabajo de la representación sobre lo femenino. Por ello, este artículo no pretende hacer ni historia del arte, ni crítica de arte, sino más bien, se concibe como una lectura desde la antropología del arte con una perspectiva de género².

Un momento gravitante en el Perú dentro de este proceso fue, sin duda, la segunda década del siglo XX, cuando un grupo de mujeres realizó dentro del campo visual un trabajo de representación caracterizado por la creación

de imágenes que integran nuevos códigos en la historia de la plástica peruana. Por ello, nuestro interés es analizar cómo las obras de estas mujeres configuraron estos nuevos procesos, cuyos antecedentes pueden ser encontrados en las intervenciones de algunas intelectuales durante la segunda mitad del siglo XIX. En los inicios del siglo XX, la aparición de artistas como Elena Izcue, Julia Codesido, Carlota y Teresa Carvallo, Carmen Saco, María Rávago, entre otras significó una ruptura con los cánones establecidos para representar la imagen de las mujeres y, sobre todo, la muestra de una nueva subjetividad que fue configurando un modo de ser. Sus obras nos permiten problematizar dos dimensiones desde el análisis feminista del arte, señaladas por Linda Nochlin (2015). En primer lugar, el acceso de las mujeres a la producción artística profesional y, en segundo lugar, las transformaciones en las representaciones sobre lo femenino. Así pues, consideramos que estas artistas a partir de sus prácticas estéticas logran sintomatizar un nuevo estatus de las mujeres como creadoras. Si bien nos interesa analizar ese rastro, buscamos, sobre todo, abordar aquello denominado *lapsus*, aquello oculto, pero que siempre está presente en el mismo cuerpo —el goce— que muchas veces no encuentra una manera formal de mostrarse del todo.

¿Qué es lo queremos indagar? Nuestro interés está en la búsqueda de algunos elementos analíticos referidos a las metáforas que producen una posición femenina, mientras ellas mismas son producidas a través de los límites concebidos para el propio cuerpo dentro de las representaciones plásticas. Por ello, este texto es un breve artículo que in-

1. Este artículo es un producto del proyecto «El cuerpo femenino en la escultura peruana hecha por mujeres (1990-2010): representaciones sociales sobre clase, raza y sexualidad», financiado por la Dirección General de Investigación (DGI) de la Pontificia Universidad Católica del Perú durante el 2015.

2. El estado del arte, elaborado en torno al proyecto mencionado en la nota 1, muestra cómo en la academia y en la crítica peruanas no se ha desarrollado una lectura desde la perspectiva de género de manera integral, aunque existen ejemplos específicos del abordaje sobre la presencia de mujeres como productoras.

tenta identificar las principales características producidas en el Perú en torno al surgimiento de la nueva posición de las mujeres en la intersección entre modernidad y arte plástico, esto a partir del análisis de las propuestas de Elena Izcue y Julia Codesido. Es decir, indagar ¿cómo las imágenes sobre las mujeres producidas por estas dos artistas manifiestan el proceso de la subjetividad femenina? Sobre todo, en el contexto de producción de un conjunto de representaciones que dan cuenta de una nueva posición femenina en la sociedad peruana.

Para contestar esta interrogante, este artículo está dividido en tres acápite. El primero da cuenta del tránsito ocurrido en la producción de las representaciones en torno al desplazamiento del *dispositivo de la obscenidad* y está centrado en la profesionalización de mujeres artistas en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). El segundo analiza los enunciados y las enunciaciones articulados por Izcue y Codesido, y expresados en sus tratamientos de las imágenes sobre las mujeres. Finalmente, el tercero es un bosquejo de reflexiones finales que remarca el carácter de la producción del sin/sentido en torno a lo femenino a partir de la relación entre imagen y goce.

PUENTES EN EL TRABAJO DE LA REPRESENTACIÓN DE LO FEMENINO

A mediados del siglo XIX, el número de mujeres dentro del campo artístico peruano era reducido o, mejor dicho, su práctica estética se veía circunscrita a ciertos límites, usualmente a una supuesta educación adecuada que garantizaba el surgimiento en las mujeres de cierta sensibilidad y buen gusto, lo cual aseguraba sus habilidades en la econo-

mía doméstica. El arte como ejercicio profesional era aún algo muy lejano para ellas³. Sin embargo, con el paso de los años, en Lima se formarían iniciativas culturales y centros de enseñanza que incluirían en su lista de estudiantes un número creciente de mujeres. Los trabajos de Sofia Pachas (2008) y Fernando Villegas (2014) nos muestran dicho proceso. Ambos trabajos dan múltiples elementos para comprender cómo en la escena limeña las mujeres comenzaron progresivamente a insertarse en círculos de enseñanza. Por ejemplo, Pachas afirma que desde 1840 el artista italiano Camilo Domeniconi comenzó a dar clases privadas a las jóvenes de la ciudad (Pachas, 2008, p. 49; Villegas, 2014, p. 52), lo cual ocurre en el contexto del progresivo aumento de maestras que dictan clases de dibujo y pintura para mujeres hacia finales del siglo. Pero, sin duda, es la creación de la Academia Concha, en 1895, la que permitió una formación más sistemática para ellas. En 1891, se fundó el concurso de arte Concha, cuya benefactora fue Adelina Concha (Pacha, 2008, p. 75) y donde la presencia de mujeres fue muy importante. Posteriormente, entre 1906 y 1916, funcionó un taller de pintura al aire libre ubicado en la Quinta Heeren, fundado y promovido por Teófilo Castillo, lugar donde se concentró un número considerable de mujeres (Villegas, 2014, pp. 53-58). En este taller tanto Elena Izcue⁴ como Julia Codesido fueron estudiantes, entre muchas otras jóvenes.

Todos estos espacios de formación y promoción de las artes, donde era posible la presencia de mujeres, sin duda sirvieron para promover y consolidar una práctica artística que, si bien en un inicio reprodujo muchos sentidos temáticos y formales que consolidaban una diferencia sexual que mantenía una

3. En términos de profesionalización, también los hombres se veían imposibilitados de hacerlo, salvo que lo hicieran en instituciones fuera del país, usualmente Europa. Sin embargo, este comentario pone énfasis en el hecho de que las mujeres se veían del todo excluidas de dicha formación.

4. Wuffarden y Majluf (1999) señalan que «aunque Izcue no se encuentra entre las menciones de Teófilo Castillo sobre sus estudiantes, es muy probable que haya sido estudiante libre en dicho taller» (p. 34).

separación entre varones y mujeres, permitió, a su vez, establecer claros hitos para un desplazamiento en las representaciones establecidas entre la Colonia y los inicios de la República.

Este proceso de incorporación y transformación, este puente representacional, abre la posibilidad de analizar la construcción de la femineidad como una posición social o, en términos de Joan Rivière (2007), una máscara, en la sociedad limeña de principios del siglo XX. Estos cambios introducen elementos para plantear una desencarnación de lo femenino. En resumen, este tránsito asentado en estas nuevas representaciones ha consistido en imaginar la presencia de la mujer más allá del *dispositivo de la obscenidad* (Jaime, 2012 y 2016). Este ir más allá se ubica en el trabajo de la representación elaborado por las propias mujeres desde diversos lugares, entre ellos el feminismo⁵.

Nos gustaría problematizar este primer momento de la incursión de las mujeres en el campo de las artes, leyendo su participación en relación con el *dispositivo de la obscenidad*, mostrando cómo esta convergencia constituye planos divergentes que se expresan muchas veces en sentidos contradictorios. Nuestro interés es indagar en una posible lógica dentro de este sin/sentido. Por eso nuestra búsqueda se centra en observar los elementos que estructurarían esta relación entre modernidad y género a través de las representaciones visuales de la femineidad, especialmente del cuerpo femenino. Consideramos tres ámbitos analíticos en la convergencia entre *dispositivo de la obscenidad* y producción estética: 1) la incorporación de las mujeres como creadoras/productoras en el campo artístico; 2) las propuestas en el enunciado y la enunciación elaboradas por ellas, y 3) el papel de la imagen como

registro que libidiniza el cuerpo y, por tanto, construye una corposubjetividad; en este caso particular, construye la máscara visual de las mujeres dentro de la producción estética estudiada.

Según nuestro entender, todo dispositivo es una representación (Foucault, 2007; De Lauretis, 1992 y 2000). Para nosotros, la representación social no es solo un decir algo sobre cualquier cosa; es decir, no es algo que se pueda resolver solo en el enunciado y la interpretación de su gramática, sino que es una forma del discurso. No puede limitarse a la simple significación. Implica una economía, que integra también al enunciante y a la enunciación dentro de una estructura social que, además, exige retomar los aportes del «giro icónico» (Moxey, 2016), el cual nos invita a pensar que en la propia representación hay algo que se resiste a la reproducción o a la significación (Nancy, 2014; Rancière, 2011). De ahí que en ella converjan distintos sentidos dentro de la producción del discurso, lo cuales son comprensibles mediante la metáfora del rizoma.

Al entender que, en su condición de dispositivo (del discurso), la representación es un in/significante encarnado, asumimos su condición de «hecho social total». Esto quiere decir que es un fenómeno que requiere de la participación de diversos procesos y ámbitos constituyentes de una sociedad, ya que está incrustada en el lenguaje, entendido como una estructura social que instituye la significación mediante las relaciones sociales de género. Este ensamble implica entender el discurso «como una unidad pragmática de significación, el cual teje sin/sentido a través de la incorporación de dispositivos en el cuerpo/subjetividad de las personas, y me-

5. Hay que tener en cuenta que el feminismo occidental (urbano y burgués), como proceso histórico de la representación, no podría abarcar todos los cambios; sin embargo, sin duda es uno de los más importantes.

diante los cuales se establecen prácticas sociales y prácticas de conocimiento» (Jaime, 2015, p. 30). Por tanto, las representaciones sociales son efecto de producir sin/sentido⁶ mediante una actividad psicosocial surgida en las relaciones sociales de género. En este acto de producción, se fundan emociones, sentimientos...; en fin: corposubjetividades (en particular, estéticas). Por ello, son puentes simbólicos entre las relaciones sociales de género y las corposubjetividades. Desde esta perspectiva, surge nuestra insistencia en asignarle un papel al «in/significante encarnado» y al «sin/sentido», ya que es fundamental conceptualizar la contradicción en términos de la significación.

Esta perspectiva exige partir de un estudio genealógico que analice las imágenes constituidas sobre la feminidad en la sociedad peruana. Con base en esto, se debe incorporar otra dimensión de las representaciones: su carácter imaginario. Si las representaciones son dispositivos que configuran corposubjetividades, lo son en tanto imágenes, sean escritas, visuales o mentales. Este imaginario siempre es social, ya que la imagen es una instancia del discurso, un lazo social que permite construir cotidianidad. Debido a que la imagen tiene un peso específico, nos estimula a pensar: ¿qué implicancias tiene un conjunto de imágenes en la vida cotidiana?, ¿cómo se conecta la imagen con la propia vida? En nuestro caso, consideramos que las imágenes estudiadas han permitido las transiciones en la construcción de las imágenes sobre las subjetividades femeninas.

En ese sentido, ya que las identidades son posiciones conformadas entre dos dimensiones (las formas concretas de la subjetividad y la historia de la gubernamentalidad), la

producción de las subjetividades femeninas, sobre la cual hay que plantear una genealogía que se desplaza entre el *dispositivo de la obscenidad* y el régimen de la sexualidad, implica la capacidad que tiene la institución del arte para crear subjetividades; es decir, para producir la posición del corpusujeto. Por tanto, la imagen solo es comprensible mediante una genealogía de los discursos y su producción. Es por ello que el lograr una comprensión de la cuestión estudiada implica analizar dichos discursos, entendidos como instancias pragmáticas de producción de sin/sentido, ya que las representaciones son imaginarios pragmáticos que cargan libidinalmente el cuerpo produciendo un conjunto de instancias (afectos y sentimientos). De una u otra manera, en este asunto, la imagen fija el proceso de subjetivación.

En particular, el *dispositivo de la obscenidad* intenta mostrar que la obscenidad (palabra compuesta por dos voces latinas: la raíz *ob*, que indica 'ausencia de' o 'falta', y la palabra *scena*, que significa 'escenario' o 'espacio público') es estar fuera del escenario o del espacio público; es decir, aquello que no tiene cabida en el debate político. Por ello, «hablamos del *dispositivo de obscenidad*, ya que este permite que las mujeres a partir de su expropiación corporal/espiritual y su incapacidad de producir conocimiento, sean desterradas del ámbito político y que sus demandas no sean visibilizadas» (Jaime, 2012, pp. 282-283).

Consideramos que este dispositivo, si bien fue pensado para comprender el lugar político de las mujeres dentro de otros ámbitos en la sociedad moderno-colonial, también nos puede ayudar a comprender la posición de las mujeres dentro del quehacer artístico en el Perú. No es posible reseñar en este

6. Nuestra propuesta del sin/sentido está basada en la tradición posestructuralista dentro del psicoanálisis lacaniano y la filosofía contemporánea.

breve artículo una genealogía sobre cómo el *dispositivo de la obscenidad* se expresa en la historia de la imagen del cuerpo femenino dentro del desarrollo de nuestra sociedad⁷. En términos generales, este dispositivo es el que conforma el escenario para articular el proceso de las representaciones sobre lo femenino en las prácticas estéticas dentro de este corpus que sintomatizaría las formas concretas de la subjetividad de ciertas mujeres durante este periodo.

Por ello, es valioso pensar comparativamente las obras de Elena Izcue (1889-1970) y Julia Codesido (1883-1979) como una huella dentro de la genealogía que construye un puente entre los primeros avances de las mujeres en el campo de las artes y las generaciones subsiguiente. En esta línea, hay dos puntos claves dignos de problematizar cuyo centro es el trabajo de la representación: los mecanismos por los cuales las mujeres eran excluidas como productoras de arte y las temáticas que fijaban lo femenino en el registro de lo doméstico.

En primer lugar, tanto Elena Izcue como Julia Codesido pertenecieron a la primera generación formada en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). En 1919 ambas mujeres ingresan al nuevo espacio de formación fundado bajo la dirección de Daniel Hernández, el cual contaba con la presencia de José Sabogal y Manuel Piqueras Cotolí como profesores. Así pues, ellas forman parte del grupo de primeras mujeres que pudo profesionalizarse en dicho campo. Sin embargo, esto no implica la au-

sencia de dificultades. Wuffarden y Majluf (1999) señalan que en ese momento había impedimentos para que las estudiantes de la ENBA realizaran dibujo al natural, base de la enseñanza académica, ya que aun con el permiso de sus padres, ellas solo podían hacerlo con modelos mujeres y niños preadolescentes (p. 81). Esta situación ha sido ampliamente estudiada por las historiadoras feministas del arte, quienes ven en ello los mecanismos por los cuales se reproduce la exclusión de las mujeres de la categoría «grandes artistas». En ese sentido, Nochlin (2015) afirma:

He tratado con tanto detalle el asunto de la disponibilidad del modelo desnudo [...], simplemente para demostrar tanto la universalidad de esta discriminación y sus consecuencias, como la naturaleza institucional y no individual de una faceta de la preparación necesaria para lograr la simple competencia [...]. (p. 56)

De esta manera, la cuestión de la igualdad de la mujer recae en «[...] la naturaleza misma de nuestras estructuras institucionales y la visión de la realidad que imponen a los seres humanos que forman parte de ellas» (p. 47). Es por ello que la incorporación de las mujeres es una condición necesaria para desplazar dicha posición, aunque sin duda no es suficiente. A parte de su presencia, es vital construir mecanismos que posibiliten la desestructuración de aquello denominado desde la mirada androcéntrica y patriarcal esencia femenina o naturaleza femenina.⁸

7. En nuestra investigación «El cuerpo femenino en la escultura peruana hecha por mujeres (1990-2010): representaciones sociales sobre clase, raza y sexualidad», pudimos observar cómo el *dispositivo de la obscenidad* construye la imagen de las mujeres a partir de ciertas temáticas. En la Colonia se puede identificar la iconografía hagiográfica en torno a la virgen y las santas, y también las obras de dos tipos: los cuadros de donantes y los cuadros prototípicos (integrados por las colecciones de obras dedicadas a fijar las alianzas entre españoles e indígenas y los cuadros que representaban la clasificación socio-racial). En la república existen dos tipos: los privados y los públicos, entre los primeros resaltan los retratos de las damas y entre los segundos, las esculturas usualmente alegóricas que se colocan en las plazas y monumentos de la ciudad. Dentro de este último momento, también se puede mencionar obras como las de Pancho Fierro o Francisco Laso, las cuales merecen estudios más detallados.

8. Aunque este artículo no desarrolla las representaciones de la masculinidad, esta idea también es aplicable a dicha posición social.

En segundo lugar, en relación con las temáticas que fijan lo femenino en el registro de lo doméstico, es importante señalar que otro elemento fundamental es la capacidad del *dispositivo de la obscenidad*⁹ para hacernos entender que la producción de la feminidad como posición social establecida en la modernidad-colonialidad enlaza el género, la raza y la clase, a partir de lo cual las mujeres eran ubicadas. Este punto es relevante en nuestro análisis porque la imagen visual de lo femenino durante el periodo analizado visibiliza la juntura entre los tres ámbitos mencionados mediante el indigenismo como lenguaje estético moderno y, a la vez, inicia un desplazamiento en la representación. Es necesario percibir que si bien la historia del arte muestra cómo el indigenismo fue un quiebre y manera de entrar en los «lenguajes contemporáneos» a través de lo racial y, posteriormente, lo popular, no ha insistido lo suficiente en cómo la imagen utilizó metáforas corporales, sexualizadas y generizadas (que a su vez empleó el signifiicante raza), para dar cabida a otro sujeto.

Por ello, es de vital importancia entender cómo la producción de Izcue y Codesido construyó representaciones sobre lo femenino que implicaron diversos planos y sentidos, siempre en proceso, para mostrar una subjetividad femenina que apela a la autonomía y la transformación.

REPRESENTACIONES SOBRE EL CUERPO FEMENINO HECHAS POR MUJERES EN LA MODERNIDAD

Una manera de explorar la representación de lo femenino es hacer un breve análisis acer-

ca de cómo ambas artistas trataron el cuerpo de las mujeres en sus obras; esto a partir de una analítica del enunciado y de la enunciaci3n como agentes de la significaci3n. Cabe decir que a pesar de las diferencias entre ambas artistas y sus m3ltiples procesos est3ticos, podemos hallar un constante juego representacional en torno a lo femenino, insistencia m3ltiple, expresado en intereses y lenguajes distintos. La reconceptualizaci3n de la pr3ctica est3tica se encarna en una comprensi3n del cuerpo femenino que desplaza la visi3n de la mujer como musa y que progresivamente relega el «placer visual» (Mulvey, 2001) instalado y construido por la mirada androc3ntrica.

Por un lado, Izcue¹⁰ perteneci3 a una familia que atraves3 diversas dificultades; por lo cual, ella siempre estuvo dedicada a la ense1anza como una manera de sobrevivencia, pero tambi3n como una manera de expresi3n creativa, lo cual siempre implic3 una continua b3squeda de nuevos lugares y trabajos, fuentes de inspiraci3n, como su estancia en Europa y Estados Unidos, donde perfeccion3 sus intereses profesionales y sus proyectos creativos. Por otro lado, Codesido¹¹ era hija de un diplom3tico y en su adolescencia fue educada en Europa. Cuando regresa a Lima, en 1918, ingresa a la academia de Te3filo Castillo. Su trabajo profesional estuvo asentado en la capital, aunque tuvo estancias en el extranjero. A pesar de las diferencias sociales, ambas pudieron acceder a una comunidad de formaci3n y aprendizaje que posibilit3 la asimilaci3n de un lenguaje que, a su vez, permiti3 dar voz a su propia corposubjetividad.

9. El *dispositivo de la obscenidad* como categor3a tiene dos usos. El primero intenta describir los mecanismos por los cuales la relaci3n entre raz3n colonial y cuerpo colonizado recae en dos aspectos cruciales para la construcci3n de lo femenino: la raza y el sexo. Propiamente, la raz3n colonial inventa un lenguaje a trav3s del cual se habla del cuerpo del otro, de sus usos y sus demandas, los cuales siempre sobrepasan los par3metros mismos del discurso. Una mirada a estos muestra c3mo la raza y el sexo han sido conceptos construidos en beneficio de la raz3n colonial. Es importante resaltar que este proceso se inserta dentro de cuatro grandes procesos: la persecuci3n de las mujeres (por pr3cticas espirituales distintas al cristianismo), la persecuci3n de los sodomitas, la esclavizaci3n de la poblaci3n africana y la extirpaci3n de idolatr3as, lo cual conforma una suerte de r3gimen privado de la subjetividad, que fusiona cuatro 3mbitos que se entremezclan: religi3n, sexualidad, econom3a y raza. El segundo uso es servir de herramienta epist3mica para desplazar el sentido de lo femenino construido en el discurso moderno-colonial, que solo se centra en lo sexual.

10. Para conocer elementos importantes de la historia de Elena Izcue y observar el corpus de im3genes analizados en esta investigaci3n, revisar el trabajo de Wuffarden y Majluf (1999).

11. Para ver aspectos biogr3ficos y revisar el corpus de im3genes analizados en este art3culo, ver a Wuffarden (2004).

En ese proceso hubo posibilidades de imprimir un carácter o estilo a su enunciación.

Si bien la amplia obra de ambas artistas excede el tratamiento del cuerpo femenino, nos interesa presentar una lectura sobre este tema en particular para mostrar las posibilidades de transformación de la corpusubjetividad de las mujeres en la sociedad peruana. En ese sentido, observamos tres momentos dentro de su producción: 1) la influencia del indigenismo gracias a su estancia en la ENBA, 2) la producción en relación con las tendencias contemporáneas y 3) la consolidación de un estilo que se ubica en la experimentación formal y conceptual. Estos momentos descritos no deben asociarse con una evolución generacional, ya que claramente sus producciones exceden ese marco analítico y sus intereses sobrepasan el debate entre indigenistas e independientes, tal como ha sido planteado en la crítica peruana del arte, aunque, sin duda, no están fuera de él. Postulamos que su principal interés eran ellas mismas, en el sentido que trabajan para darle forma a sus deseos creativos, justamente en contra de aquellas visiones que intentaban ajustar su trabajo a las convenciones de aquel tiempo.

Un primer momento con respecto al tratamiento del cuerpo, se consolida mientras ambas artistas se encontraban estudiando en la ENBA, lugar donde realizaron estudios anatómicos¹². En este periodo, ambas artistas se ven influenciadas por Sabogal y por el indigenismo imperante, el cual permite concebir el cuerpo femenino desde la síntesis entre una temática que intenta recuperar lo nacional (aquello entendido como original sea indígena o costumbrista) y el canon occidental, con el objetivo de revalorar una narrativa propia

que ha iniciado una reconceptualización del sentido del arte como depósito de lo bello. En este primer periodo, lo femenino se ve representado mediante escenas que integran el cuerpo de mujeres con fenotipos indígenas acompañadas por elementos arqueológicos o etnográficos, como cántaros, husos y tokapus, que muchas veces fijan la imagen femenina en labores domésticas o funciones reproductivas, sintetizadas en estudios, retratos, ilustraciones, grabados, entre otros, usualmente mediante una composición academicista.

Por un lado, se podría afirmar que Izcue desarrolla este primer periodo entre 1920 y 1927 aproximadamente, ella utiliza elementos que significan a la mujer dentro de actividades relacionadas con la maternidad y las labores domésticas como el tejido. Por ejemplo, trabajos como *India amamantando* o *Retrato de mujer* y, sin duda, su cuadro *Maternidad* (1923) (figura 1), así como también las ilustraciones realizadas para la obra *La leyenda de Manco Cápac*, publicada en 1923 sobre la base del texto de Abelardo Gamarra. En ese mismo periodo, la artista realiza un conjunto de estudios sobre mujeres, por ejemplo, *Indígena sentada* (1924 y 1925). Wuffarden y Majluf (1999) al evaluar este periodo en torno a las ilustraciones realizadas para la *Leyenda de Manco Cápac* afirman que «[...] presenta a una mujer trabajando el telar, imagen arquetípicamente de la tejedora que Izcue repetiría luego en diversos medios» (p. 38). Asimismo, indican que «es claro que la artista no rechazó los roles tradicionales que le fueron asignados» (p. 91). Coincidimos en parte con esta afirmación.

Por ello, es interesante resaltar que ambos autores citados identifican un ligero quiebre en la composición caracterizada «como más personal» a diferencia de lo realizado hasta

12. Cabe resaltar que Izcue ya estaba interesada desde temprano en utilizar las temáticas prehispánicas en su obra. Prueba de ello es su trabajo de ilustración en sus manuales de enseñanza, cuyo producto mejor logrado fue *El arte peruano en la escuela* (1926), aunque este inicia desde antes de su ingreso a Bellas Artes. También Codesido muestra intereses más allá de lo formal, evidencia de ello es su relación con el entorno del *Amauta*, donde Mariátegui y su círculo impulsaba un acercamiento al indigenismo y a sus causas sociales.

Figura 1.
Elena Izcue (1923).
Maternidad [óleo sobre
lienzo]. © Museo de Arte de
Lima. Imagen tomada de
Wuffarden y Majluf (1999,
p. 82).

Figura 2.
Julia Codesido (1923-25 ca.).
India desnuda [óleo sobre
lienzo]. © Colección Casa
Museo Julia Codesido.
Imagen tomada de Wuffarden
(2004, p. 23).



1922, cuyo eje se mostraría en la búsqueda de una composición más excéntrica, que intentaba desplazar las disposiciones del estudio académico. Desde ese momento, podemos encontrar obras como *Las tejedoras* (1924), *La ofrenda* (1925) y *La sacerdotisa* (1926) (figura 3) que implican un distanciamiento con respecto al indigenismo de Sabogal en favor de la construcción de una narrativa incaica en la que se resalta la reconstrucción de un «personaje arquetípico inmerso en su entorno cultural» (Wuffarden y Majluf, 1999, p. 39).

Queremos llamar la atención justamente sobre ambas situaciones; es decir, mientras en un plano Izcue mantiene un enunciado sobre lo femenino que podríamos caracterizar como tradicional. Ella progresiva y paralelamente va explorando maneras de enunciación que construyen nuevas formas de representación en su obra estética, lo que implicó un alejamiento de la propuesta indigenista convencional. Es imprescindible no olvidar que Izcue ya estaba muy involucrada con el diseño gráfico y las artes decorativas en relación con su propio modo de expresión. Asimismo, su

interés en el *art nouveau* incentivará su larga estadía en París.

Queremos sostener que en esta aparente contradicción (una forma de sin/sentido propia de la significación) Izcue logra, al trasladar los motivos indígenas y prehispánicos al formato del diseño gráfico y del arte decorativo, concederles vida dentro de la cotidianidad. Es decir, hizo de una actividad doméstica una narrativa estética. En esa línea, tampoco se puede olvidar que la literatura feminista del arte ha mostrado cómo las mujeres artistas solían estar relacionadas «esencialmente» a estas artes denominadas menores y cómo ellas al llevar estas prácticas estéticas al ámbito público ayudaron a crear una reconceptualización del arte dentro del lenguaje contemporáneo.

Por otro lado, Codesido desarrolla este periodo entre 1920 y 1931, aunque sin duda ya en 1927 inicia un desplazamiento con respecto a las propuestas del indigenismo. Sus primeros trabajos, al igual que Izcue, conciben el cuerpo femenino a través de la fisonomía indígena y dentro de un canon clásico. Un ejemplo de

ello es su *India desnuda* (1923-1925) (figura 2), en la cual el brocado y la escenografía sirven de sostén de la imagen para plantear un pasado incaico. Un aspecto resaltante de la representación de Codesido sobre lo femenino es que ella no suele constituirla a partir de referentes tales como utensilios de labores domésticas o la maternidad; en cambio, tiene una serie de retratos que muestran a mujeres mestizas en escenas lúdicas o de descanso dentro del ámbito de la casa, por ejemplo, *La niña en el jardín* (1922-1925) y *Desnudo en la silla* (1923-1925).

Estas líneas representacionales paralelas en la temática, de una forma u otra, convergen en su trabajo *Indígena sentada* (1927) (figura 4), la cual constituye un intento de construir una narrativa propia mediante una composición que mezcla una «actitud recatada» y una «vigorosa estilización de los rasgos» (Wuffarden, 2004, p. 14). Entre 1927 y 1931, ella va consolidando un estilo propio gracias al intento de fusionar una temática convencional por medio de la introducción de elementos formales en la enunciación, y a través de su incursión en el diseño gráfico –pues ella realiza la ca-

rátula para 7 ensayos de la realidad peruana de José Carlos Mariátegui– y la realización de grabados con influencias del primitivismo¹³ (Wuffarden, 2004, p. 15). Ya en su primera individual (1929), que recopila sus trabajos anteriores, expone *Vivandera* (1928) (figura 6), obra que nos muestra cómo a través de breves rasgos expresionistas en el color y el diseño concibe lo femenino, en especial el cuerpo. Entre la *Indígena sentada* y la *Vivandera* se establece las posibilidades para una metáfora que va disolviendo lo femenino como naturaleza, como destino, y asume en cambio un carácter gracias a los rasgos intimistas que abandonan un figurativismo realista. Además, utiliza la expresión de las mujeres mediante el color y la posición. En este campo de construcción se pueden hallar obras como *Cuzqueña* (1927-1929), *Desnudo reclinado* (1929), *Santusa* (1930), *Santusa* (1927-1929), que dejan y toman ciertos elementos.

El segundo momento planteado; es decir, el de la producción en relación con las tendencias contemporáneas, refleja que, si bien ambas se siguen insertando en las propues-

Figura 3.
Elena Izcue (1926).
Fotografía de un lienzo que
representa una sacerdotisa
inca [óleo sobre tela].
Paradero desconocido.
© Museo de Arte de Lima.
Imagen tomada de
Wuffarden y Majluf (1999,
p. 39).

Figura 4.
Julia Codesido (1923).
Indígena sentada [óleo
sobre lienzo].
Colección particular. ©
Fundación Julia Codesido.
Imagen tomada de
Wuffarden (2004, p. 27).



13. Aquí es importante mencionar la influencia que significó Gauguin y su primitivismo tanto para Izcue como para Codesido en su experimentación estética.



Figura 5.
Elena Izcue (1928 ca.).
Indienne péruvienne
[grabado al linóleo sobre
papel]. © Museo de Arte
de Lima. Imagen tomada de
Wuffarden y Majluf (1999,
p. 99).

Figura 6.
Julia Codesido (1928).
Vivandera [óleo sobre
lienzo]. Colección particular.
© Fundación Julia Codesido.
Imagen tomada de
Wuffarden (2004, p. 31).

tas indigenistas, progresiva y rápidamente se distancian dotando a sus obras de un carácter que las distinguirá del acercamiento tradicional de este grupo. En este punto, el cuerpo femenino es experimentado de maneras complejas. Este periodo para ambas artistas se consolida entre 1928 y 1938. Se podría afirmar que para Izcue se inicia gracias a su viaje a París en 1927 y para Codesido en el ínterin entre 1927 y 1931.

Por un lado, Codesido en su segunda exposición individual (1931) ya había constituido una forma particular para expresar su manera de ver la representación del ser humano; ella integra personajes a paisajes andinos a modo de escenarios. En este punto, queremos considerar cómo, después de una insistencia en retratos y desnudos (especialmente femeninos), su creación se vuelca a reconectar a sus protagonistas con ciertos lugares mediante un expresionismo con rasgos muralistas, cuyas temáticas son las fiestas, las procesiones y los momentos afines. Somos testigos así de una manera de producir significación. Ejemplos significativos de este proceso son *Fiesta*

Huancahuari (1931), *Las velas* (1931), *Las beatas* (1932) e *India Huanca* (1932). Todo este periodo está envuelto en viajes a México, Nueva York, San Francisco y París, donde irá luego de una estancia en Lima para inaugurar su exposición de 1938, en la cual expondrá su *Cabeza de criolla* (1938) (figura 8) y las *Chucupas* (1938), entre otras piezas.

Con claridad, si realizamos un análisis de la figura 8 en relación con las temáticas y el lenguaje formal precedente, podemos observar que lo femenino se ha constituido en un gesto en el que se enfatiza la distorsión de la figura a través de la exageración de los rasgos faciales y la exclusión de un contexto narrativo, lo cual permite que la crítica coetánea afirme que ella «por un curioso camino, se va haciendo cada vez más irreal» (Jorge C. Muelle en Wuffarden, 2004, p. 17). Este gesto irreal femenino en Codesido nos muestra cómo el concebir la imagen como gesto en dicha representación anula la supuesta diferencia entre una «feminidad genuina» y una «feminidad como máscara»¹⁴, dado que entre ambas, según afirma Rivière (2007): «no exis-

14. También tomar en cuenta su obra *Desnudo femenino* (1938).

te tal distinción; ya sea de manera radical o superficial, son una misma cosa» (p. 221). Por lo cual, el gesto es una naturalización retrospectiva de la máscara. «Una naturalización que no es sino el efecto de un proceso político de normalización» (Preciado, 2009, p. 115). Este gesto también se expresa en un conjunto de obras de carácter más alegórico como *El abrazo* (1938) y *La tierra* (1938-1940), en las cuales la autora, mediante el uso de una paleta de colores tierra y grises, reinterpreta el tema étnico, afirmando que lo femenino no solo es una posición sexual, sino que se integra interseccionalmente con aquello que significa como original, lo cual excede el sentido convencional de lo indígena.

Paralelamente, Elena Izcue, siempre junto a su hermana Victoria, entre 1927 y 1938 vive en París, con una estancia en Nueva York durante los años 35 y 36. Ese es un momento crucial de experimentación para configurar su carácter estético plagado de nuevas referencias, siempre adheridas a su trabajo gráfico,

textil y decorativo, que exige una concepción sobre el cuerpo femenino, logrado al contacto con una multitud de amigas, amigos y, desde luego, con institutos y academias¹⁵. Una muestra de ello la podemos observar en la figura 5, donde la artista reinterpreta un grabado hecho en el año 1923¹⁶ para las ilustraciones de *La leyenda de Manco Cápac*, y como resultado obtenemos nuevamente una incorporación de sin/sentido; es decir, la obra es una inversión que incorpora un fondo de reminiscencias ctónicas, principalmente con la tipografía «indienne péruvienne», la cual si bien está ligada a la influencia de Gauguin, nos muestra la demanda de mostrar una nueva máscara de la feminidad en un contexto extranjero, aquella de la mujer indígena o posiblemente de la mujer latinoamericana o peruana. Otra vez, consideramos que ella vuelve al registro de un significativo vacío –expuesto en la contradicción– que exige una significación del ser mujer.



Figura 7.
Elena Izcue (s/f).
Academia Julien [acuarela sobre papel].
© Museo de Arte de Lima.
Imagen tomada de Wuffarden y Majluf (1999, p. 102).

Figura 8.
Julia Codesido (1938).
Cabeza de criolla [óleo sobre lienzo].
© Banco Central de Reserva del Perú (código PO-081).
Imagen tomada de Wuffarden (2004, p. 43).

15. Para profundizar esto, véase Wuffarden y Majluf (1999, pp. 95-158).

16. Para poder analizar detalladamente estas argumentaciones comparativas, recomendamos ingresar al archivo virtual del Museo de Arte de Lima (MALI). Recuperado de <http://www.archi.pe/index.php/search/index/moderno/GRA>

A partir de este trabajo, podemos rastrear un conjunto de estudios dedicados al cuerpo femenino, cuya característica más importante es la reconfiguración de sus antecedentes peruanos, alejándose considerablemente de sus lineamientos originales. Elena Izcue integró en sus composiciones un cuerpo femenino que fija su atención en la estructura muscular que experimenta a través de la estilización y una composición moderna. Además, concibió un montaje que incorpora diversos íconos, sin dejar de integrar algunos referidos a lo prehispánico.¹⁷ En todo este periodo, experimentó también con un lenguaje abstracto. Asimismo, queremos resaltar una ilustración satírica (figura 7) dedicada a la Academia Julien que nos muestra su aguda crítica a los modelos de enseñanza que no promovían la experimentación; llama la atención la relación entre el cuadro de Jesús y el personaje de rodillas vestida de gris que sugiere su concepción de mujer creadora como independiente y autónoma.

El tercer momento, circunscrito desde 1940 hasta el final de sus respectivas vidas (Izcue muere en 1970 y Codesido, en 1979), muestra, según nuestro parecer, una ya madura representación del cuerpo femenino como máscara; es decir, sus trabajos formales ya no requieren de una narrativa naturalista. Sus obras son expresiones de una manera de interpretar la feminidad, especialmente el cuerpo, como un espacio en construcción. En el caso de Izcue, lamentablemente, en nuestra revisión del acervo de las imágenes de su obra, no hemos obtenido alguna acerca de su propuesta con relación al cuerpo femenino después de su regreso, salvo un diseño para un *ex libris* (figura 9). Este trabajo en términos de significación es fundamental, ya que descubre como la

maskarada femenina se reconfigura en la fusión de dos mujeres a partir de la vida misma; es decir, de la relación entre Elena y su hermana Victoria. Por un lado, un pincel y por el otro un libro, identificando los caracteres de cada una mediante un lenguaje abstracto. Mediante el análisis de su proceso y del producto encontrado, podemos concluir que hay una concepción sintética sobre la feminidad. El concebir un diseño donde se integran ella y su hermana es una forma de reconcebir la maskarada femenina no sobre una, sino sobre dos. Aunque no hemos desarrollado esta faceta, nos parece interesante resaltar esa comunidad creativa que significó el binomio Elena-Victoria. Incluso si rastreamos una cierta división del trabajo estético y suponemos los conflictos entre ellas, esto resulta un proceso creativo único en la plástica peruana, donde la integración es vital. La historia y crítica siempre se han centrado en Elena; sin embargo, Victoria es un agente y soporte imprescindible en la creación. Una lectura androcéntrica solo se fija en quien concentra el «genio» y olvida a quien hizo posible el proceso. Intuimos que en este trabajo Elena introduce el papel de su hermana Victoria dentro de su producción. El leerlo así es un recurso de la crítica feminista para visibilizar el proceso complejo entre mujeres, usualmente invisibilizado desde la crítica androcéntrica.

Un caso muy distinto, en este último periodo, es el de Codesido, sobre quien sí es posible hacer un seguimiento a su producción. Su huella es identificable a partir de las evidencias encontradas en los registros gráficos. Desde los años 40, su obra profundiza su carácter cosmopolita a través de un lenguaje que cada vez más tiende hacia el expresionismo, como

17. En este periodo se pueden mencionar sus estudios de desnudo femenino, donde integra una hilera de cabezas de reminiscencias Nasca (1929-1933), y dos más donde integra objetos. También hay dos composiciones (1931-1933) que presentan fragmentos de cuerpo (un pie y un brazo) con objetos, además de dos *Composición con desnudo* (1931-1933).



Figura 9.
Elena Izcue (1956).
Sin título [témpera y
acuarela sobre cartulina].
Colección privada.
© Museo de Arte de
Lima. Imagen tomada de
Wuffarden y Majluf (1999,
p. 171).

Figura 10.
Julia Codesido (1950-55).
Acróbatas [óleo sobre
lienzo].
Colección particular.
© Fundación Julia Codesido.
Imagen tomada de
Wuffarden (2004, p. 65).

en *Huacachina* (1940) y *Ave Azul* (1940-1945). En ambos trabajos, el enunciado se concentra en la ubicación de las protagonistas en escenas cotidianas que profundizan el sentido de la representación del periodo anterior.

En *Acróbatas* (1950-1955) (figura 10), podemos ver cómo el cuerpo se diluye en algo más cercano a la abstracción, convirtiéndose en trazos simples que privilegian un halo etéreo donde se instala una interrogación proyectada a quien mira la obra operada en las posiciones antinaturales que estructuran la composición. El color se transforma en un estímulo que recompone la silueta, integrándola en el fondo sin abandonar su protagonismo. Igual sucede con *Mujeres del Amazonas* (1949) y algunas de las obras de este periodo: *Mantas* (1945), *La palabra* (1970-1975). Aquí, podríamos afirmar que la feminidad «es una puerta abierta al infinito», tal como Codesido decía citando a Mondrian al hablar sobre lo abstracto (Wuffarden, 2004, p. 20). Es puesta en un marco abierto.

REFLEXIONES FINALES: SOBRE EL GOCE FEMENINO Y LAS REPRESENTACIONES VISUALES

En el trayecto de este artículo, nuestra intención fue mostrar una ruta interpretativa des-

de una perspectiva de género interseccional que nos permitiera pensar comparativamente aquellas maneras de integrar las representaciones realizadas por Izcue y Codesido sobre el cuerpo femenino. Dichas representaciones halladas nos muestran tres momentos, que se inician, aproximadamente, en los comienzos de los años veinte, en una intersección entre la posición sexual y la raza; lo cual desencadena un desplazamiento en la concepción de la feminidad, que utiliza un lenguaje académico y cuyas temáticas aún permanecen en un enunciado tradicional. Progresivamente, los cambios se hacen presentes gracias a la experimentación en los estilos y formatos, el trabajo en diseño gráfico y el acercamiento al expresionismo, así como a otros elementos. Entre el enunciado y la enunciación se abre un campo de oposiciones que posibilita la visibilización del sin/sentido, un *lapsus*, que ronda lo femenino. Ese campo es una ficción real, sede de los dispositivos que fundan la diferencia sexual-racial. Después de esto, se integran los otros momentos reseñados en la segunda sección, donde aquello que hemos encontrado es un proceso de múltiples registros que han establecido una feminidad virtual; en principio, una máscara. En las artistas estudiadas, esto se da en el debate entre indigenistas e independentes, donde ellas

mantendrían un camino en tensión entre aquello concebido como original y las formas contemporáneas del quehacer estético.

En este punto, es la manera de Izcue y Codesido de ver el fenómeno plástico la que nos muestra el carácter de su subjetividad como síntoma-imagen de un periodo que poco a poco escenifica la construcción del sujeto femenino contemporáneo. No podemos olvidar que ellas mismas son parte de un grupo de mujeres que reconstruyó la diferencia sexual impuesta al ingresar al ámbito público y presentarse como productoras; camino que al mismo tiempo seguían cientos y miles de mujeres. Por eso es que la imagen creada por ellas es leída como un síntoma de la significación. Dar sin/sentido implica una operación íntima –en sentido propio: *éxtima*, utilizando el término que Lacan (1990) propone en su *Seminario 7: La Ética del psicoanálisis*– que constituye y desplaza la subjetividad en múltiples registros (uno de ellos es la imagen que libidiniza el cuerpo; es decir, lo constituye).

Si la imagen libidiniza, habría que buscar su resultado en la construcción de la subjetividad femenina. En juego está lo femenino, ¿y qué significa esto? Es buscar ese lado oculto, aquel que se encuentra en ese espacio virtual producido por las relaciones sociales (de género). Por ello, el centro de este trabajo ha sido explorar ese lugar virtual que se genera en el encuentro entre el enunciado y la enunciación, esto dentro del quehacer estético de Izcue y Codesido referido al cuerpo femenino. Hemos visto que el carácter de la obra antecede la transformación de los enunciados en la producción de la representación. Según nuestro análisis de la producción estética de mujeres, el enunciado permanece con más resistencia en compa-

ración con los procesos de la enunciación. Para darle un nombre a eso que se resiste a la palabra, a la significación, utilizamos el término goce en su acepción lacaniana. Hay que entender que el goce no es enunciado, es un acto (que se repite, está ahí, pero se oculta) y, en determinadas circunstancias, con el tiempo se puede integrar al enunciado, alterándolo profundamente.

En ese sentido, Izcue y Codesido son artífices de una significación en torno a lo femenino dentro una sociedad que buscaba un modo inaugural de pensarse en términos de enlazar lo original y lo moderno; en esa senda, ellas nos dieron un gesto, un guiño, una máscara que interroga y se resiste a seguir las convenciones.

Martín Jaime

Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos y Magister en Relaciones Internacionales por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Es antropólogo y candidato a Magister en Historia de la Filosofía por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente prosigue su formación en psicoanálisis de orientación lacaniana en el Centro de Investigación y Docencia (CID) de la NEL, sede Lima. Es profesor en la Maestría en Estudios de Género y en la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha escrito diversos artículos sobre la producción de corporalidades y subjetividades dentro de los estudios de la religión y los estudios visuales desde una perspectiva de género y el psicoanálisis lacaniano. Entre sus últimos libros se encuentran *Entre la autonomía y el control* (2016), *Laicidad y políticas públicas. Influencia de los discursos pastorales en la protección y garantía de los derechos sexuales y reproductivos* (2015) y *Diversidad sexual, discriminación y pobreza frente al acceso a la salud pública. Demandas de las comunidades TLGBI en Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú* (2013).

Lida Ivonne Lima

Artista Plástica de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Es licenciada en Artes Plásticas con Mención en Escultura por la PUCP. Candidata a Magister en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Gestión Cultural y Desarrollo por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, además de candidata a Magister en Educación con mención en Investigación y Docencia Superior por la Universidad Nacional Hermilio Valdizán. Ha obtenido una Diplomatura de Especialización en Uso Pedagógico de los Museos en la Facultad de Educación en la PUCP. En la actualidad, es docente ordinario-auxiliar del Departamento de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

REFERENCIAS

- DE LAURETIS, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.
- DE LAURETIS, T. (2000). La tecnología del género. En T. De Lauretis, *Diferencias. Etapas de un camino del feminismo* (pp. 33-69). Madrid: Horas y HORAS
- FOUCAULT, M. (2007). *El poder psiquiátrico. Curso en el College de France (1973-1974)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- JAIME, M. (2012). El dispositivo de la obscenidad: el discurso pastoral católico y las resistencias en torno al ejercicio de la sexualidad de las mujeres en el Perú. En D. Ortman (Coomp.), *Religión y Mujer* (pp. 279-302). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- JAIME, M. (2015). Investigaciones cruciales: arte, diseño, imagen y cultura. *Memoria Gráfica*, 8(8), 28-31.
- JAIME, M. (2016). *Entre la autonomía y el control. Discursos de las políticas públicas sexuales en torno a la despenalización del aborto en el Perú*. Lima: Flora Tristán.
- LACAN, J. (1990). *Seminario 7: La ética del psicoanálisis (1959-1960)*. Buenos Aires: Paidós.
- MOXEY, K. (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Buenos Aires: Sans Soleil.
- MULVEY, L. (2001). El placer visual y el cine narrativo. En K. Cordero e I. Sáenz (Coomps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 81-95). México D. F.: CONACULTA.
- NANCY, J. (2014). *El arte hoy*. Buenos Aires: Prometeo.
- NOCHLIN, L. (2015 [1971]). *Women Artist. The Linda Nochlin reader*. Nueva York: Thames & Hudson.
- PACHAS, S. (2008). *Las artistas plásticas de Lima 1891- 1918*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- PRECIADO B. (2009). Género y performance: 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans... *Debate Feminista*, 20(40), 111-123.
- RANCIÈRE, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- RIVIÈRE, J. (2007 [1929]). La femineidad como máscara. *Athenea Digital*, (11), 219-226.
- VILLEGAS, F. (2014). El Taller de Pintura de la Quinta Heeren (1906-1916). Prácticas de pintura al natural en manos femeninas. *Illapa*, (11), 51-67.
- WUFFARDEN, E. Y MAJLUF, N. (1999). *Elena Izcue: el arte precolombino en la vida moderna*. Lima: Museo de Arte de Lima, Fundación Telefónica.
- WUFFARDEN, E. (2004). *Julia Codesido (1883-1979). Muestra Antológica*. Lima: Centro Cultural Pontificia Universidad Católica del Perú, Banco Interamericano de Finanzas.