

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



La incorporación de la abstracción en la Escuela
de Artes Plásticas de la PUCP 1939-1964

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Historia del Arte y
Curaduría que presenta:
Moisés Alejandro Quintana Flores

Asesor:

Dr. Luis Fernando Villegas Torres

Lima, 2021

RESUMEN

El presente trabajo investigativo tiene como principal finalidad mostrar una primera etapa del recorrido institucional de uno de los más importantes centros de formación plástica del Perú: la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, reconocida históricamente como centro donde se institucionalizó la enseñanza del lenguaje abstracto expresionista.

Se busca responder las interacciones entre el desarrollo artístico de su fundador, Adolfo Winternitz, con el proceso de modernización de las artes en Perú, las nuevas concepciones de una arquitectura ligada a lo humano y los requerimientos de un arte cristiano contemporáneo consecuente con el movimiento de pastoral litúrgica fomentado por Pío XII.

La revisión de archivos institucionales y familiares, así como informaciones hemerográficas, entre los años 1939 y 1962, permiten contextualizar y establecer conexiones e influencias entre las obras de artistas, docentes y estudiantes de esta escuela.

De esta manera, se consigue identificar un primer período de una metodología pedagógica basada en principios modernos de libertad creativa y expresión del yo interior, a través de un método fundamentado en el estudio de la naturaleza para, posteriormente, incorporar la abstracción como lenguaje ideal de representación de conceptos, sentimientos e ideas.

Como resultado final, se consolida la visión de una institución que inicia una etapa de formación que reconoce en los lenguajes figurativo y abstracto el fundamento para un arte moderno y nacional. La validación de este modelo formativo se basará principalmente en el reconocimiento nacional e internacional de dos de los maestros principales de la escuela: Adolfo Winternitz y Fernando de Szyszlo.

AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento a la Dra. Cécile Michaud, por sus enseñanzas y sinceras críticas en los primeros planteamientos a esta investigación. Al Dr. Fernando Villegas, por su prolongada paciencia, permitirme un diálogo horizontal y otorgarme precisas acotaciones al presente trabajo. A los hijos de Adolfo Winternitz, Maria Elena, Clara y Andrés, por permitirme acceso al archivo de su padre, por la ayuda con meticulosas traducciones y ricas conversaciones. A Daniel Sáenz, por contactarme con Julia Santolalla F., quien me permitió conocer y registrar la obra de su tía Sara Santolalla Bernal, estudiante de la Academia de Arte Católico. A las autoridades de la Facultad de Arte y Diseño, la Dra. Veronica Crousse, la Mag. Pilar Kukurelo, la Mag. Giuliana Migliori y la Mag. Edith Meneses, por permitirme las facilidades, espacio, tiempo y apoyo para culminar esta etapa. A los profesores Alejandro Alayza, Julia Navarrete y César Campos, por compartir sus propias experiencias como estudiantes y docentes de la facultad.

A mis padres, hermanos y tíos, por la unión tan fuerte, a pesar de las distancias y ausencias. Madre... ¡terminé!

ÍNDICE

RESUMEN	2
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1. LA ACADEMIA DE ARTE CATÓLICO: UNA METODOLOGÍA ANTIACADÉMICA	10
1.1. Adolfo Winternitz: precedente formativo, el contexto europeo y los años de estudios en la Escuela de Viena	10
1.2. El proyecto de la Academia de Arte Católico	24
1.2.1. La primera promoción de estudiantes y su producción en la Academia de Arte Católico	37
CAPÍTULO 2. LA ABSTRACCIÓN COMO NUEVO RECURSO DE CREACIÓN PLÁSTICA	95
2.1. El retorno a Europa: nuevas convicciones para la libertad creativa	98
2.2. La Escuela de Artes Plásticas: un nuevo ambiente.....	111
2.3. La exposición de la Escuela de Artes Plásticas en la galería del Banco Continental en 1957	137
2.3.1. Fernando de Szyszlo: la vanguardia abstracta	148
2.4. La abstracción: lenguaje de los alumnos de la Escuela de Arte de Lima	152
CONCLUSIONES	176
BIBLIOGRAFÍA	181
ANEXOS	194
Anexo 1: Folleto informativo Academia de Arte Católico. Curso preparatorio 1939. Archivo de la Facultad de Arte y Diseño, PUCP	195
Anexo 2: Folleto informativo Academia de Arte Católico. Primer Curso 1940. Archivo de la Facultad de Arte y Diseño, PUCP	199
Anexo 3: Adolfo Winternitz, discurso inaugural del primer curso de la Academia de Arte Católico 1940. Archivo de la Facultad de Arte y Diseño, PUCP	203
Anexo 4: Folleto informativo Academia de Arte Católico. Primer Curso 1941. Archivo de la Facultad de Arte y Diseño, PUCP	207

Anexo 5: Reproducción del discurso dado por Adolfo Winternitz, publicado en el diario <i>La Crónica</i> , el jueves 21 de enero de 1943, p. 8	211
Anexo 6: artículo del periódico Vienés <i>Das Kleine Volksblatt</i> , título: <i>Internationale Ausstellung in der Wiener Secession. Moderne Christliche Kunst</i> , número 245, 21 de octubre de 1954.	215
Anexo 7: Registro documental de Docentes y estudiantes de la Facultad de Arte y Diseño 1939-1980	220
PROYECTO CURATORIAL.....	238



INTRODUCCIÓN

En la historia de la plástica del Perú, las instituciones de formación artística con mayor recorrido en tiempo e impacto en la cultura nacional del siglo XX son la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP), fundada en 1918, y la Facultad de Arte y Diseño (FAD) de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), fundada en 1939. La ENSABAP es una entidad adscrita al Ministerio de Educación del Estado peruano, mientras que la actual FAD es una de las quince facultades de la PUCP (universidad privada). A lo largo de sus recorridos académicos, cada una de estas instituciones se asoció a tendencias específicas dentro del desarrollo del arte peruano: la ENSABAP tuvo un protagonismo primordial con la pintura figurativa y la FAD, con el lenguaje abstracto expresionista.

Existen publicaciones que recopilan y analizan la historia de la ENSABAP, entre las cuales destaca el libro *Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú: Centenario (1918-2018)*. En cambio, la FAD no tiene publicación alguna que dé cuenta de su recorrido institucional ligado a una de las más importantes universidades privadas del Perú. La publicación póstuma del libro *Adolfo Winternitz. Memorias y otros textos*, con el relato autobiográfico del fundador de dicha institución, es el único texto que desarrolla una visión del recorrido de la facultad, tan ligada a la vocación de enseñanza de su fundador, director y posterior decano, quien desarrolló más de cincuenta años de incansable labor docente.

Una primera particularidad no muy conocida de la FAD fueron los cambios de categoría que tuvo desde el inicio de su funcionamiento. En el año 1939, al momento de su fundación, fue bajo la categoría de academia de arte, para luego pasar al rango de escuela (1955), luego a programa académico (1981) y por último a Facultad de Arte (1984).

Bajo el rango de Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica es que se menciona, en textos de historia del arte peruano, la relevancia de la FAD como corroboración de alguna de las tendencias artísticas en Lima en la segunda mitad del siglo XX. Para Natalia Majluf, esta escuela institucionaliza la vertiente expresionista de la figuración (2001, p. 142). Alfonso Castrillón la considera como

una institución de protagonismo significativo en el fenómeno de la conversión al abstracto (2002, pág. 49). Mirko Lauer menciona que el no figurativismo de los años sesenta se fortalece con el expresionismo de la Escuela de Artes Plásticas bajo la figura del Adolfo Winternitz (2007, p. 182). Luis Wuffarden menciona a Winternitz, considerado por muchos como el patriarca de las tendencias abstractas en el Perú (2014, p. 32). Por otro lado, Juan Ugarte Eléspuru menciona a Winternitz como promotor de la pintura expresionista de tema religioso, sin obtener mucho éxito hasta el inicio de su labor como vitralista (1970, pág. 50). Por último, a nivel latinoamericano, Damián Bayón (historiador y crítico argentino) señala, como un aporte cultural nuevo en el arte peruano, la labor docente de Winternitz desde la década de 1940.

A pesar de estas menciones, no hay publicación que amplíe el conocimiento sobre la influencia de la Escuela de Artes Plásticas como institución con protagonismo significativo, fortalecimiento o patriarcado de las tendencias expresionistas y abstractas en el arte peruano de la segunda mitad del siglo XX. La noción general que se tiene es que la tendencia hacia el abstraccionismo expresivo en esta escuela se estableció desde el inicio de sus actividades académicas, como desarrollo de la propuesta metodológica de su fundador Adolfo Winternitz, lo cual —como desarrollaremos en la presente investigación— no es del todo acertado.

La consolidación de la Escuela de Artes Plásticas —dependiente de una universidad privada y católica— bajo la dirección de Adolfo Winternitz (artista de origen austríaco) definió su propuesta metodológica promoviendo “la formación de artistas que, por su sinceridad, expresaran su propia personalidad y que esto llegara a ser un arte nacional” (Winternitz, 2013, p. 61). Plantea la interrogante de cómo se estableció una propuesta distinta a la única vigente hasta ese momento con la ENSABAP. El contexto de 1939, con el inicio del primer cursillo de la Academia de Arte Católico, posicionó una propuesta con objetivos específicos que en ese momento no incluyeron el lenguaje abstracto como parte de la enseñanza en sus aulas.

La hipótesis del presente trabajo sostiene que los primeros lineamientos de la Academia de Arte Católico fueron solo en lenguaje figurativo durante sus primeros diez años de funcionamiento. La determinación de Winternitz en

aceptar el lenguaje abstracto como medio expresivo fue posterior a su retorno a Europa por un período de casi dos años, entre 1950 y 1952. Dicha estancia lo involucró de manera directa con los nuevos requerimientos del movimiento de pastoral litúrgica, que se promovía desde Roma e impulsó la apertura de una arquitectura y arte cristiano moderno en las iglesias.

Con su regreso a Lima y a la dirección de la academia, en su nueva categoría de Escuela de Artes Plásticas, inició la incorporación del lenguaje abstracto en la enseñanza de esta institución. Finalmente, en 1956 con la incorporación del pintor Fernando de Szyszlo como docente de la Escuela de Artes Plásticas, se consolidó la formación de los estudiantes y egresaron las primeras promociones con producción plena en este lenguaje, por lo que recibió el reconocimiento de la crítica local.

La investigación sigue una estructura temporal y se basa en la documentación del archivo de la FAD, el archivo de la familia Winternitz, publicaciones y artículos de revistas de Europa y Latinoamérica, así como la compilación de artículos de periódicos nacionales del período entre 1939 e inicios de la década de 1960. A la vez, se realizaron entrevistas a egresados y docentes actuales de la FAD.

La Escuela de Arte Plásticas de la PUCP tuvo como fundador, director y decano al artista austríaco Adolfo Winternitz, quien concibió la propuesta educativa de este centro de enseñanza y, con el paso de los años, paralelo a su propio desarrollo artístico, incorporó cambios importantes en su pedagogía, como el lenguaje abstracto y la integración de las artes con la arquitectura. Ejerció la docencia por más de cincuenta años y logró la consolidación de la Escuela de Artes Plásticas, hoy FAD, en el medio artístico y cultural peruano.

El primer capítulo desarrolla los antecedentes y principios sobre los cuales formuló su metodología de enseñanza, su formación en la Academia de Bellas Artes de Viena y, sobre todo, la tutela que recibió de su maestro, el artista Karl Sterrer (1885-1972). Su llegada al Perú lo posicionó en un contexto totalmente distinto al europeo, a puertas de la Segunda Guerra Mundial. En el medio cultural de Lima, el debate sobre las manifestaciones de un arte nacional cuestionaba la corriente indigenista y apelaba a una apertura hacia los lenguajes más universales. Un factor adicional importante fue el sólido catolicismo de Winternitz, consolidado en sus años previos de residencia en Roma, lo que le

permitió una relación muy cercana a importantes autoridades eclesiásticas, que fueron el canal de acercamiento con las autoridades académicas de la PUCP, la cual acogió su proyecto para fundar una escuela de arte bajo los principios de la universidad. Así, la primera década de funcionamiento de la recién fundada Academia de Arte Católico no estuvo ligada al lenguaje abstracto.

El segundo capítulo da cuenta de un importante evento para el fundador de la academia: su primer viaje de retorno a Europa —que planificó, en principio, por unos meses, pero que se prolongó por casi dos años— abarcó una intensa actividad en Italia, Suiza, Austria y España. Los debates sobre la renovación del arte religioso en el continente europeo y el diálogo con otros artistas fueron los catalizadores para su comprensión de las posibilidades expresivas de sentimientos, sensaciones o ideas del lenguaje abstracto, no posibles a través de la figuración. Con estas nuevas convicciones, en su retorno a la Lima, se inicia una transición de la Escuela de Arte de la PUCP hacia la inclusión de este lenguaje como parte de su propuesta metodológica.

De esta manera, se inició una etapa de incorporación como docentes de la escuela a importantes figuras del proceso de modernización cultural desde su práctica artística y profesional. Jorge Piqueras y Paul Linder —escultor y arquitecto, respectivamente— tendrán una presencia breve, pero significativa en la exploración del lenguaje abstracto y la renovación de una arquitectura ligada al arte. El impulso final para la plena integración de dicho lenguaje en la metodología de enseñanza de la Escuela de Artes Plásticas será la incorporación como docente de Fernando de Szyszlo, en 1956, quien para esa fecha ya era reconocido por la crítica internacional y nacional como artista emblemático del lenguaje abstracto.—Durante sus años como docente, egresarían las primeras promociones de estudiantes de la escuela con producción artística abstracta, los que recibieron reconocimiento de la crítica nacional e iniciaron la presencia de artistas de larga trayectoria nacional en este lenguaje. Entre quienes egresaron en estos primeros años (1960-1965) destacan: Mercedes Villanueva, Luz Negib, Anna Maccagno, Julia Navarrete e Inés Pardo.

Esta fue una primera etapa de incorporación del lenguaje abstracto en la Escuela de Artes Plásticas, en la cual los logros institucionales aún estuvieron muy ligados a la impronta de los maestros principales: Winternitz y Szyszlo.

CAPÍTULO 1

LA ACADEMIA DE ARTE CATÓLICO: UNA METODOLOGÍA ANTIACADÉMICA

1.1. ADOLFO WINTERNITZ: PRECEDENTE FORMATIVO, EL CONTEXTO EUROPEO Y LOS AÑOS DE ESTUDIOS EN LA ESCUELA DE VIENA

Los acontecimientos sobre el inicio de las actividades de la Academia de Arte Católico forman parte del libro *Memorias y otros de textos* de Adolfo Winternitz (1906-1993), publicación que se basa en el dictado de sus recuerdos en los meses previos a su fallecimiento. Acorde al texto, luego de su arribo a Lima en enero de 1939, inicia, en agosto del mismo año, la puesta en práctica del proyecto que concibió durante su travesía en barco a Perú. Motivado por la información de la existencia de una escuela de arte de los Salesianos —que luego constató era una escuela artesanal—, escribió “un programa para una enseñanza moderna, lógica; es decir, una metodología antiacadémica” (Winternitz, 2013, p. 52).

Aquí se nos plantea las primeras interrogantes sobre la metodología del programa de la Academia de Arte Católico: ¿cuál es la concepción de una enseñanza moderna? y ¿en qué consiste una metodología antiacadémica? Una primera ruta para indagar posibles respuestas nos la brinda él mismo, al referirse a este programa como el resultado de sus propios aprendizajes con su maestro Karl Sterrer durante sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Viena, entre los años 1921 y 1929:

Recogí en mí todo lo que había aprendido de mi maestro durante los ocho años; eliminé lo que me parecía erróneo y ordené con la máxima claridad los elementos fundamentales para hacer un aprendizaje que, por un lado, llevara al alumno a la creatividad y, por otro lado, cuidara con severidad el aprendizaje de las formas artísticas y técnicas (Winternitz, 2013, p. 52)

Desde temprana edad dibujó y modeló al ayudar a su padre escultor. Ingresó a la Academia de Viena muy joven, donde estudió cuatro años con el pintor

austríaco Alois Delug (1859-1930) y tres años con Christian Griepenkerl (1839-1912), pintor alemán (Weixlgärtner, 1919, p. 20).

Cabe señalar que Alois Delug fue uno de los miembros fundadores de la Secesión de Viena (1897), movimiento de pintores, escultores y arquitectos que se opusieron al conservadurismo histórico que prevalecía en esos momentos y cuyo primer presidente fue Gustav Klimt, quien junto con Oskar Kokoschka y Egon Schiele son destacadas figuras del arte vienés producto de:

[...] la compleja macedonia cultural que el Imperio articuló a lo largo del siglo XIX, propiciando una mezcla enriquecedora que sirvió de caldo de cultivo para la explosión de aquellos años. Se explican así las tensiones internas entre los artistas de vanguardia según fuera la idea que tenían del arte (globalizadora, dramática, artesanal, elitista, protorracional, de diseño...) y de la capacidad de transformación social del mismo (Pérez Reyes, 1995, p. 41).

Sterrerr, quien también tuvo producción como artista gráfico, destacó de Delug el aprender que el arte exige mucho compromiso. Ganó el premio Rompreis que le permitió viajar, entre 1908 y 1909, a Italia, Suiza, España y el sur de Francia. Las obras italianas, principalmente de Miguel Ángel, tuvieron fuerte influencia en su trabajo con la figura humana. Su producción abarcó las técnicas de óleo, dibujos, acuarelas, grabados y litografías.



Ilustración 1: Karl Sterrer, retrato de Gottfried von Banfield, 1918. Fuente: <http://biografien.zierlart.at/karl-sterrer/>

En 1916, Sterrer fue trasladado a los frentes de guerra rusos e italianos y, en el verano de 1918, a las tropas voladoras del frente tirolés. Karl Sterrer pintó retratos de numerosos pilotos, fotos de aviones y carteles publicitarios de bonos de guerra durante este tiempo. Junto con Rudolf Junk diseñó billetes (1922, 500,000 coronas, 1925, 5, 10, 20, 100 y 1000 chelines, 1927, 5 chelines y 1935, 50 chelines¹).

En una monografía publicada en 1918 sobre la obra de Karl Sterrer, se menciona la importancia de la representación de la forma corporal mediante el dibujo como estructura fundamental y el color como resultado de esta percepción. La representación intangible del espíritu solo es posible en Sterrer a través del cuerpo: “El dibujo y la forma son también avales y cuna de la fertilidad artística” (Weixlgärtner, 1919, pág. 30). El mismo autor destacó la capacidad del pintor en otorgar a la realidad que representa una mágica ensoñación, así como conexión con un concepto moral y compartir una sonrisa ante la nulidad de la existencia;

¹ Ver <http://biografien.zierlart.at/karl-sterrer/> (consultado el 15 de octubre de 2018).

pero, sobre todo, resalta su veneración hacia la naturaleza, manifiesta en el cuerpo humano y en la belleza de los bosques, los árboles, las hojas. Su objetivo es llegar a la mente del espectador y a su corazón sensible a través de la experiencia de una obra que manifiesta su convicción de la seriedad y divinidad del arte, todo ello sumado a la capacidad particular de un diseño monumental (Weixlgärtner, 1919, p. 32). Luego de la guerra, en 1930, Sterrer participó en una exposición en Viena junto al también reconocido pintor Max Liebermann:

En la primavera se celebró en el “*Künstlerhaus*” una exposición de la obra de Max Liebermann² de Berlín y de Karl Sterrer, profesor de la Academia de Viena; muy significativa por su contraste. Naturalmente, el público de Viena estaba entusiasmado con el trabajo de Liebermann, como siempre lo ha sido con el impresionismo [...]. Karl Sterrer, quien recientemente recibió una invitación del Instituto Carnegie para exhibir en Estados Unidos, ofreció un gran contraste por su familiar romanticismo concebido en un estilo que recuerda a Miguel Ángel (Glück, 1930, p. 11).

La historiadora del arte Karin Zangerl destaca la actitud pionera de Sterrer en relación con la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*) en las obras que realizó durante la Primera Guerra Mundial, evidenciando en su figurativismo monumental y los retratos de militares durante la guerra (ver ilustración 1) características formales, como la paleta de colores fríos y diáfanos, aplicados de forma lisa y fina, con énfasis en el contorno del dibujo y perspectiva próxima. La Nueva Objetividad —que se inició en Alemania en 1922 como reacción frente a la subjetividad del expresionismo— buscó un nuevo acercamiento a la realidad, con un enfoque más social. Será a partir de 1925 que este movimiento se manifieste en Austria y domine durante los años veinte y treinta (Zangerl, 2006, p. 18).

En 1921, Sterrer dio inicio a sus actividades docentes en la Academia de Bellas Artes de Viena y, acorde al relato de Winternitz, fue la primera vez en esta

² Max Liebermann (1847-1935) fue pintor y grabador, exponente muy importante del impresionismo alemán, que destaca por sus retratos y paisajes. Coleccionista del arte impresionista francés, tuvo influencias de las obras de Édouard Manet y Edgard Degas. Llegó a ser un artista consagrado y recibió muchas medallas. Participó en la creación de la Secesión de Berlín, de la cual fue presidente por más de diez años. Fuente: <https://www.britannica.com/biography/Max-Liebermann>

institución que ingresó un profesor a la temprana edad de 36 años; además, innovó en la enseñanza, ya que “por un lado dividía el aprendizaje en cuatro elementos fundamentales, y por otro lo enseñaba en forma cronológica, en el orden que la humanidad lo ha desarrollado durante milenios; es decir, desde las Cuevas de Altamira (desde la línea) hasta la forma plástica (la perspectiva, el claroscuro y el color)” (Winternitz, 2013, pp. 30-31).

A pesar de tener una obra dentro de lo tradicional y figurativo, Sterrer fue “partidario de una pedagogía abierta y dinámica. Su enseñanza pictórica fue sorprendentemente flexible y moderna, según la monografía de Arpad Weixlgärtner sobre Sterrer de 1925” (Zangerl, 2006, p. 22).

No ha sido posible hallar documentación que permita ampliar en qué consistió esta pedagogía abierta, dinámica, flexible y moderna; sin embargo, el reflejo de sus resultados se puede apreciar en algunos de sus estudiantes destacados.

De Leopold Hauer (1896-1984), quien realizó sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Viena entre los años 1918 y 1924, se menciona sobre su obra temprana que “le gustaba usar colores intensos y oscuros. Su enfoque principal fue luchar por una composición clara y simple y la interacción armoniosa de forma y color”³.

Por su parte, Hans Fronius (1903-1988) estudió en la Academia de Viena entre los años de 1922 y 1928. Luego de graduarse con mucho éxito, en años posteriores se dedicó también a la enseñanza en una escuela de primaria y tuvo que servir como soldado durante la guerra, pero se mantuvo activo artísticamente: “Sus expresivas pinturas al óleo, de estilo independiente, gozan

³ Sobre la biografía de Hauer, ver <https://biografien.zierlart.at/leopold-hauer/> (consultado el 17 de diciembre de 2020).

de la mayor aprobación internacional⁴ (ver ilustración 2). También realizó gran cantidad de publicaciones como artista gráfico e ilustrador.



Ilustración 2: Hans Fronius, *Prof. Karl Nemetschek, Fürstenfeld*, 1932, óleo sobre lienzo, 75 x 59 cm. Fuente: MutualArt, <https://www.mutualart.com/Artwork/-Prof--Karl-Nemetschek--Furstenfeld-/83E84DD7538A2F20> (consultado el 6 de junio de 2021).



Ilustración 3: Adolfo Winternitz y Hans Fronius, 1930. Fuente: Winternitz, 2013, p. 148.

En el caso de Rudolf Hausner (1914-1995), realizó sus estudios en la Academia de Viena desde 1931 a 1936 y viajó a Inglaterra, Francia, Italia, Grecia, Turquía

⁴ Ver <http://www.fronius-hans.com/portrait.aspx> (consultado el 17 de diciembre de 2020).

y Egipto. Su trabajo estuvo bajo la calificación de “degenerado” y se prohibió su exhibición en Alemania: “[...] sus primeros trabajos fueron principalmente imágenes de suburbios, naturalezas muertas y modelos femeninos de influencia expresionista [...]”⁵ (ver ilustración 4). Luego de la Segunda Guerra Mundial, retomó su trabajo artístico y fundó un grupo surrealista, que inició en 1948 “pinturas psicoanalíticas” .



Ilustración 4: Rudolf Hausner, *Ein starker Mann (A strong man)*, 1937, óleo sobre cartón, 51 x 73,5 cm. Fuente: MutualArt <https://www.mutualart.com/Artwork/Ein-starker-Mann--A-strong-man-/F53598BC96FF0FE7> (consultado el 6 de junio de 2021).

Sobre Max Weiler (1910-2001), en el catálogo de 2016, con motivo de una exposición retrospectiva de su pintura, se puede hallar un relato sobre el impacto de la pedagogía abierta de Karl Sterrer en su obra (ver ilustración 5):

En 1930 Max Weiler fue a la Academia de Viena y fue aceptado en la clase magistral de Karl Sterrer en 1933, un golpe de suerte para el joven artista. Sterrer permite que sus alumnos sigan su propio camino, nunca imponiéndoles un estilo y dirigiendo su atención a “la línea y la mancha y los acordes de colores primitivos”. Un concepto de imagen romántica es importante para él, sus principios rectores son: “El exterior es siempre un interior” y “si pintas plantas, debes convertirte en plantas”. Lo decisivo para el trabajo posterior de Weiler es que Karl Sterrer lo introdujo en la pintura china cantada. El parentesco que experimentó con la pintura paisajística

⁵ Sobre Rudolf Hausner, ver <https://www.vagallery.com/rudolf-hausner.html>

asiática temprana es formativo para su trabajo posterior⁶ (Galerie Kovacek & Zetter, 2016, s.p.).

De esta manera, se puede tener una fuente distinta al relato de Winternitz sobre Sterrer. Podemos ver que los artistas mencionados como sus estudiantes no fueron influenciados por el estilo de su maestro, sino que la mayoría tuvo un desarrollo hacia el expresionismo desde sus primeros años de egreso de la Academia de Viena. Sin embargo, no queda duda de una enseñanza enfocada en desarrollar las capacidades individuales del estudiante, una apuesta por el desarrollo interior (espiritual) y el aprendizaje de elementos esenciales, como la línea, la mancha (¿forma?) y las relaciones cromáticas; es decir, elementos y principios del diseño.



Ilustración 5: Max Weiler, *Sonne zwischen Bäumen*, 1938. Lápiz, 34 x 27 cm. Fuente: MutualArt, <https://www.mutualart.com/Artwork/Sonne-zwischen-Baumen/8D9E477DEBD88EDC> (consultado el 6 de junio de 2021).

⁶ Traducido del original: “1930 geht Max Weiler nach Wien an die Akademie und wird 1933 in die Meisterklasse von Karl Sterrer aufgenommen, ein Glücksfall für den jungen Künstler. Sterrer lässt seine Schüler relativ frei gewähren, oktroyiert ihnen niemals einen Stil auf und lenkt ihre Aufmerksamkeit auf ‘Linie und Fleck und auf die primitiven Farbakkorde’. Wichtig ist ihm ein romantisches Bildkonzept, seine Leitsätze sind: ‘Das Außen ist immer ein Innen’ und ‘wenn ihr Pflanzen malt, müßt ihr Pflanzen werden’. Für Weilers weiteres Werk bestimmend ist, dass Karl Sterrer ihn mit der chinesischen Sung-Malerei bekannt macht. Die erlebte Seelenverwandtschaft mit der frühen asiatischen Landschaftsmalerei ist prägend für sein weiteres Schaffen”.

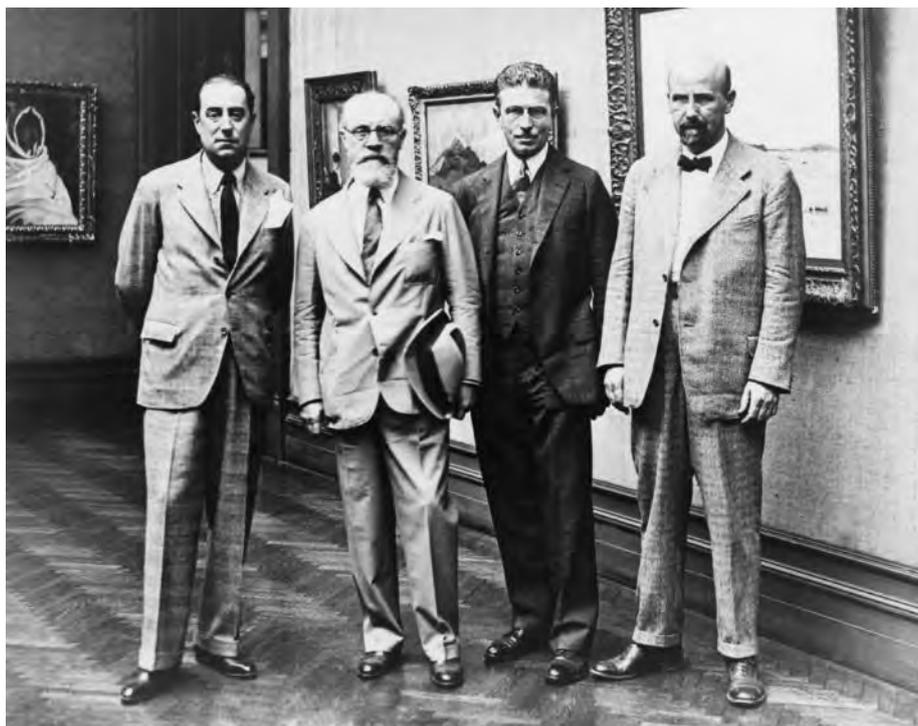


Ilustración 6: los artistas europeos, miembros del jurado del premio de la 29.^a Internacional del Instituto Carnegie de Washington, en la Galería de Arte Corcoran. De izquierda a derecha: Glyn Philpot de Londres; Henri Matisse, Homero Saint Gaudens (director de bellas artes del Instituto Carnegie) y Karl Sterrer de Viena. 1930, Everett Collection Inc. Fuente: <https://www.alamy.es/foto-los-artistas-europeos-miembros-del-jurado-del-premio-de-la-29-internacional-del-instituto-carnegie-de-washington-en-la-galeria-de-arte-corcoran-de-izquierda-a-derecha-glyn-philpot-de-londres-henri-matisse-homero-saint-gaudens-director-de-bellas-artes-del-instituto-carnegie-y-karl-sterrer-de-viena-1930-32391258.html>

Como producto de una formación enmarcada en el modernismo cultural en Viena, los estudios de Winternitz abarcarán, además de “la pintura al óleo, la acuarela, témpera, el mosaico en piedra, la marquetería de madera, los elementos primordiales de la pintura mural y vitral, el aguafuerte [grabado] y la restauración de cuadros antiguos” (Winternitz, 2013, p. 32). Posteriormente, al acabar los primeros cuatro años de formación, Sterrer introdujo a sus estudiantes a conocer sobre la Bauhaus y los mandó a hacer ensayos con los alumnos del arquitecto alemán Peter Behrens (1868-1940) (Winternitz, 2013, p. 32), quien fue también diseñador: “Hasta su incorporación a la colonia de artistas de Darmstadt [Alemania] [...] había destacado en Múnich como pintor, dibujante publicitario y creador literario; en Múnich también había colaborado en la formación del secesionismo y de los talleres para el arte en la artesanía [...]” (Wick, 2016, p. 25). Posteriormente, en 1909, realiza:

[...] la famosa sala de turbinas de la AEG⁷ en Berlín, abriendo la puerta a un funcionalismo consecuente, que, para el entonces colaborador de Behrens, [Walter] Gropius, se convertirá más tarde en un credo. Su actividad durante años como “asesor artístico y proyectista” de la AEG -desde el logotipo hasta la lámpara de arco y la arquitectura de la empresa- convierte a Behrens en el primer diseñador industrial en su sentido moderno (Wick, 2016, p. 26).

Todas estas referencias nos configuran un entorno de cambios en la formación artística europea. Se debe tener en cuenta que la concreción de la Bauhaus, fundada por Walter Gropius en 1919, no fue producto de una visión aislada ni experimental, sino el resultado de un conjunto de ideas que buscaban reformar la función de la creación artística en Europa, en una relación con las técnicas artesanales y la arquitectura.

Algunas de las ideas reformistas aplicadas en la Bauhaus fueron:

- La enseñanza académica de arte está ya superada por no cumplir el cometido de formar a artistas acorde con la época. Se entiende por formación académica a la que estaba al servicio de una corte aristocrática que, al ser estatal, normaba los gustos estéticos y determinaba desde la admisión a las escuelas de arte hasta la validación y reconocimiento del artista mediante los concursos.
- La formación artística se fusiona con la artesanía. El arte no se puede enseñar y solo las técnicas artesanales pueden ser aprendidas.
- La formación se da en talleres, para la experimentación creativa y la investigación técnico-artística.
- La idea de la escuela unificada del arte: unir la formación del artista “libre” con la de los creadores “aplicados”, incluyendo la arquitectura como factor aglutinante de la pintura, escultura y artesanía.

⁷ Diseñada entre 1908 y 1910 para la Allgemeine Elektrizitäts Gesesells (AEG), empresa eléctrica fundada en 1883 por Emil Rathenau. Fuente: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/fabrica-de-turbinas-aeg/> (consultado el 15 setiembre de 2019).

- Un nivel preliminar que permita una autoexploración de quienes inician sus estudios; de manera que, bajo el principio de creación, puedan probar y reafirmar su vocación (Wick, 2016, pp. 58-61).

Todos estos antecedentes nos permiten figurar que el arte se encontraba en transformación, debía responder a las dinámicas de la época moderna y a las nuevas necesidades de un arte con propósitos no solamente estéticos, debía obedecer a una mejor relación del ser humano con su entorno social y estar implicado en la producción y mejora de la calidad de vida.

De regreso al comienzo de la Academia de Arte Católico (1939), es notable el logro de inicio de las actividades del proyecto de una academia de arte en un corto período de seis meses, posteriores al arribo a Lima de su director, sobre todo bajo la protección de la PUCP como primera universidad privada peruana.

Un factor para tener en cuenta es la profunda religiosidad de Winternitz. Además, es significativo el momento de su conversión hacia la fe católica durante su residencia en Roma, años previos a la Segunda Guerra Mundial, donde recibió la visita de su maestro Sterrer, convertido al catolicismo: “Las conversaciones con Sterrer durante los paseos por la Vía Appia, y las reuniones con el grupo católico alemán, así como la resistencia de muchos sacerdotes católicos y del Papa Pío XII⁸ al nazismo, me convencieron de convertirme al catolicismo” (Winternitz, 2013, p. 48)

El interés de Sterrer por la técnica del mosaico los llevó a visitar el Taller de Mosaico del Vaticano, lo cual permitió que conociera al monseñor Celso Constantini⁹, director de Propaganda Fide y director también de las

⁸ Pío XII inició su papado en marzo de 1939, cuando Winternitz ya se encontraba en Lima. Deducimos que, en su relato publicado en *Memorias y otros textos*, hace en realidad referencia a Pío XI, quien era el papa en el Vaticano cuando llegó Hitler en su visita de Estado, en mayo de 1938: “Hitler was treated as a truly special visitor and nazism as a sister ideology to fascism, as attested by the ubiquity of swastika flags on the streets of Rome, moving Pope Pius XI to declare the visit an ‘apotheosis’ of the German dictator” (Baxa, 2007, p. 228)

⁹ Celso Costantini fue doctor en Filosofía y Teología, además de escultor y crítico de arte; además, realizó numerosas publicaciones sobre historia del arte sacro. En 1912, inició en Italia un movimiento para una síntesis productiva entre arte, fe y modernidad. Fruto de su talento artístico y literario, tuvo numerosos contactos relacionados con la cultura. Realizó una destacada misión como primer delegado apostólico en China durante once años. A su regreso a Italia, fue secretario de la Sacra Congregazione di Propaganda Fide, ministerio con la función de supervisar

manifestaciones artísticas del Vaticano. Constantini fue quien le recomendó viajar a Perú y evitar la inminente guerra, contactándolo con el monseñor Fernando Cento¹⁰, quien lo recibió a su llegada al puerto del Callao, a principios de 1939, y le manifestó que recibió cartas de los monseñores Pacelli (papa Pío XII) y Montini (papa Pablo VI). También le mencionó la reserva de la sala de la Sociedad Entro Nous de Lima para la exposición de sus obras (Winternitz, 2013, pp. 54-53).. Monseñor Cento fue quien posibilitó el encuentro de Winternitz con el doctor Víctor Andrés Belaunde¹¹, a quien mostró la metodología para una academia de arte y fue su entusiasmo con esta idea lo que permitió que le presentaran luego al monseñor Jorge Dintilhac, rector de la PUCP.



Ilustración 7: inauguración de la exposición de Winternitz en los ambientes de la Sociedad Entre Nous, en abril de 1939. Entre los asistentes de la fotografía, se identifica a Víctor Andrés Belaunde y al nuncio apostólico monseñor Fernando Cento, junto al

las comunidades católicas en África, Asia, Oceanía, Europa y América. Promotor de las políticas misioneras del papa Pío XII, estableció conexiones intercontinentales. Ver Costantini, 2014, pp. 21-22.

¹⁰ Fernando Cento (1883-1973) fue un cardenal italiano. El 24 de junio de 1926, fue ascendido a arzobispo titular de Seleucia Pieria y nombrado nuncio apostólico en Venezuela. El 26 de julio de 1936, fue nombrado nuncio apostólico en Perú y se comprometió a restablecer las relaciones diplomáticas con Ecuador, que estuvieron interrumpidas por unos cuarenta años. El 26 de julio de 1937, se completó con éxito la negociación del *modus vivendi* con el gobierno de Ecuador. El 9 de marzo de 1946, fue nombrado nuncio apostólico en Bélgica y Luxemburgo. Ver https://it.cathopedia.org/wiki/Fernando_Cento

¹¹ “Diplomático, docente, político, historiador, Víctor Andrés Belaunde estuvo vinculado con la PUCP desde 1931, cuando regresó del exilio impuesto por Leguía, que le había hecho abandonar la docencia en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fue profesor y decano de la Facultad de Letras, vicerrector en 1942, y rector pro tempore entre 1946 y 1947”. Fuente: <https://www.pucp.edu.pe/rector/doctor-victor-andres-belaunde/> (consultado el 21 de agosto de 2018).

pintor. Además, se visualiza la pintura *Navidad*. Fuente: *La Prensa*, abril de 1939, p. 7; archivo de la familia Winternitz.

Esta primera exposición de su obra en Lima identificó, para la crítica local, tres aspectos definidos en su pintura: retratista, paisajista y pintor religioso (ver ilustración 7). Se resaltó su exigencia hacia la forma como medio para una espontánea actitud interpretativa en algunos de los retratos y, en otros, una vigorosa construcción (ver ilustración 8). Los paisajes manifestaron un temperamento lírico en trabajos armónicos en tonalidades grises (ver ilustración 9) y otros de criterio colorista, con juego de volúmenes y contrastes de planos en luz y sombra. Se destacó su obra religiosa de “influencia bizantina” en reproducciones fotográficas de sus mosaicos realizados en Roma, cartones y pinturas al óleo de aplicación mural (ver ilustración 10). Resaltaron el simbolismo místico de sus figuras hieráticas, de intencionadas desproporciones, que dejan de lado la rigurosidad académica de su dibujo y logra un carácter primitivo y moderno. De esta manera, se percibe la pintura religiosa de Winternitz con un propósito dignificador del arte religioso en nuestro medio: “Tiene experiencia y capacidad, cultura artística y auténtico sentimiento religioso”. Se abogó por una renovación del mal gusto imperante en las iglesias locales, determinando que: “[...] ya es tiempo de que dejemos a los artistas en su rol y los feligreses rezando” (Raygada, 1939, s.p.).



Ilustración 8: Adolfo Winternitz, *Retrato del Prof. Paul Grümmer*, 1939 (aprox.), dibujo sobre papel. Fuente: *El Comercio*, 9 de abril de 1939; archivo de la familia Winternitz.



Ilustración 9: Adolfo Winternitz, *Paisaje en Italia*, 1936, óleo sobre tela, 48,5 x 72 cm. Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Ilustración 10: Adolfo Winternitz, *Navidad*, 1938. Fuente: archivo de la familia Winternitz.

1.2. EL PROYECTO DE LA ACADEMIA DE ARTE CATÓLICO

Víctor Andrés Belaunde no solo es una figura importante en la historia de la PUCP, sino también uno de los grandes pensadores nacionales del siglo XX. Sus publicaciones manifiestan sus constantes reflexiones sobre una política nacional construida sobre la base de los valores cristianos, los derechos humanos y el bien común. Tratar el pensamiento filosófico y político de Belaunde excede en gran medida el alcance de la presente investigación; sin embargo, deseamos resaltar algunas de sus ideas, con las cuales existe significativa consonancia con la propuesta de la Academia de Arte Católico.

De las publicaciones que recogen el pensamiento de Víctor Andrés Belaunde, una de las más conocidas es el discurso que dirigió en la apertura del año académico de 1914 en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, conocido como “La crisis presente”, que pronunció frente a los representantes del pensamiento académico de la época y el presidente del Perú. En este discurso, Belaunde realiza un diagnóstico de la grave crisis fiscal que atravesaba la nación a pesar del aumento de la producción agrícola e industrial del país. Esta grave crisis económica fue consecuencia de una crisis política, la cual trastocó las

funciones institucionales del Estado, cuya élite adoleció de una corrupción de valores, crisis moral y ética.

Lo destacado del discurso fue la serie de soluciones que propuso Belaunde para superar esa compleja situación, que implicaba a los diversos estamentos de la sociedad peruana, desde la clase dirigente, media y popular. De ello nos interesa su apuesta por la educación, principalmente la universitaria:

Belaunde se inclinó por un control recíproco y multidimensional entre la clase media (que debe organizarse y convertirse en fuerza política), las masas populares (educadas en una cultura de desarrollo integral) y una élite capaz de evitar que el gobierno degenera en una oligarquía acostumbrada a pactar con el cesarismo burocratizado, agente de corrupción (Santiváñez Vivanco, 2014, p. 263).

En la década de 1930, con la repercusión de la crisis económica mundial, las protestas sociales se trasladaron a los claustros universitarios:

[...] la politización del alumnado sanmarquino y las concesiones del Gobierno a los estudiantes [trajo como consecuencia que] un grupo de reputados profesores dejaron la universidad nacional y se trasladaron a la Universidad Católica. Se trataba de José de la Riva Agüero, Víctor Andrés Belaunde y Juan Bautista de Lavalle (PUCP, 2017, p. 19).

Belaunde no solo es renombrado por sus ideas, sino también reconocido como maestro. Mucha de su energía y dedicación hacia la apuesta de un futuro positivo nacional será a través de su trabajo magisterial.

En el análisis de la filosofía de Belaunde, Augusto Castro, autor del libro *Filosofía y Política en el Perú*, nos lo presenta de la siguiente manera:

La obra de Víctor Andrés Belaunde es el resultado de una intuición fundamental: la de buscar una síntesis entre los problemas del país y la tradición religiosa cristiana y católica. La definición de cultura brota, espontáneamente, como resultado de esta síntesis. La cultura peruana es, para él, la combinación de lo indígena con lo hispánico, Belaunde representa un enfoque basado en la tradición, que reconoce como unidad y como síntesis, pero que, además -afirma categóricamente- está viva, es "viviente" (Castro, 2006, p. 119).

Asimismo, es importante señalar que, para Belaunde, existe una preocupación por el alejamiento de la sociedad moderna de una conducta moral adecuada. Él “asocia la sociedad contemporánea a la separación de los principios esenciales del cristianismo y, entre estos y, en primer lugar, el principio del valor de la persona humana. Toda su argumentación apunta al reconocimiento de la persona humana como valor supremo” (Castro, 2006, p. 129).

Sus reflexiones no solo lo definen como “un ideólogo; también es un hombre de acción y, en particular, un maestro, un profesor. Piensa que la mejor manera de enfrentar la crisis de valores, la deshumanización y la tragedia es con el trabajo magisterial” (Castro, 2006, p. 149).

La recepción por parte de Víctor Andrés Belaunde del proyecto de una metodología de enseñanza en arte para una nueva escuela en Lima no pudo encontrar mejor alianza. La Academia de Arte Católico pone entre sus fines educativos acciones que reflejan los ideales propuestos por él para superar la crisis de la sociedad peruana:

En primer lugar, dirigir hacia la sociedad un arte que comunica los valores cristianos. Segundo, proponer un programa educativo dirigido a tres sectores diferentes de la comunidad limeña con orientación hacia el arte:

- Los jóvenes (popular), para despertar el sentimiento artístico y afán hacia lo bello.
- Los artistas (medio) interesados en el arte sagrado.
- El clero (dirigente), para distinguir el arte verdadero del falso.

Por último, su respaldo hacia el proyecto de la Academia de Arte Católico pone en acción el trabajo magisterial como medio para superar la crisis de valores de nuestra sociedad.



Ilustración 11: folleto informativo del primer curso preparatorio de la Academia de Arte Católico (1939). Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

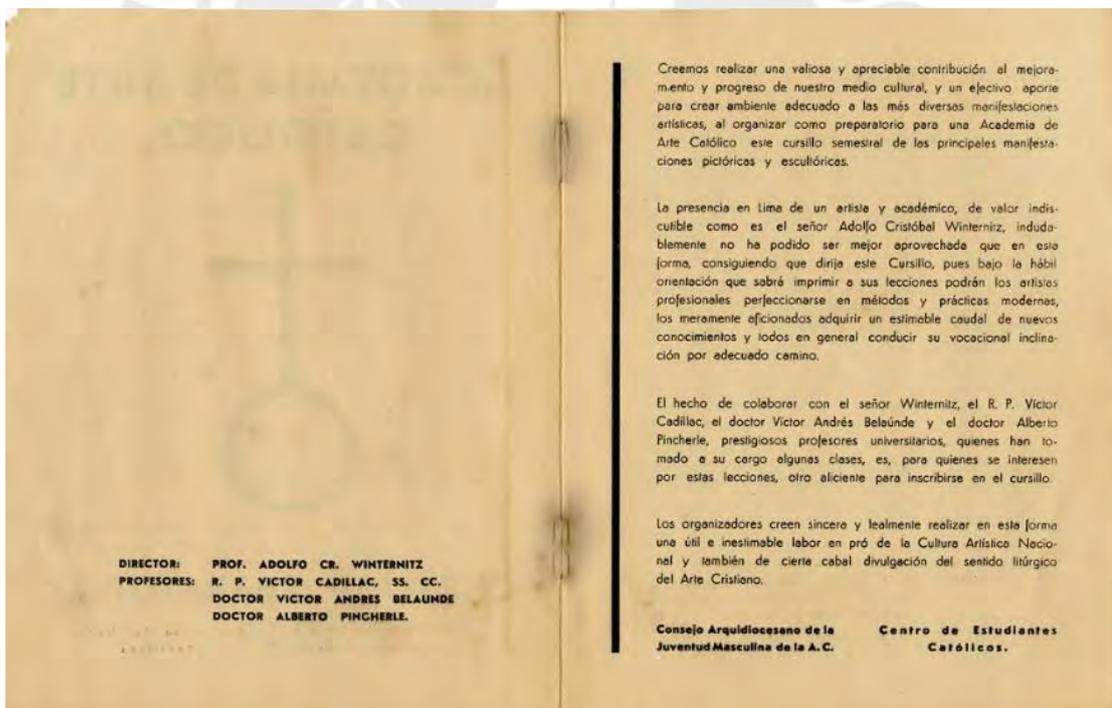


Ilustración 12: folleto informativo del primer curso preparatorio de la Academia de Arte Católico (1939). En la primera cara de la izquierda, se nombra al director y los profesores. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

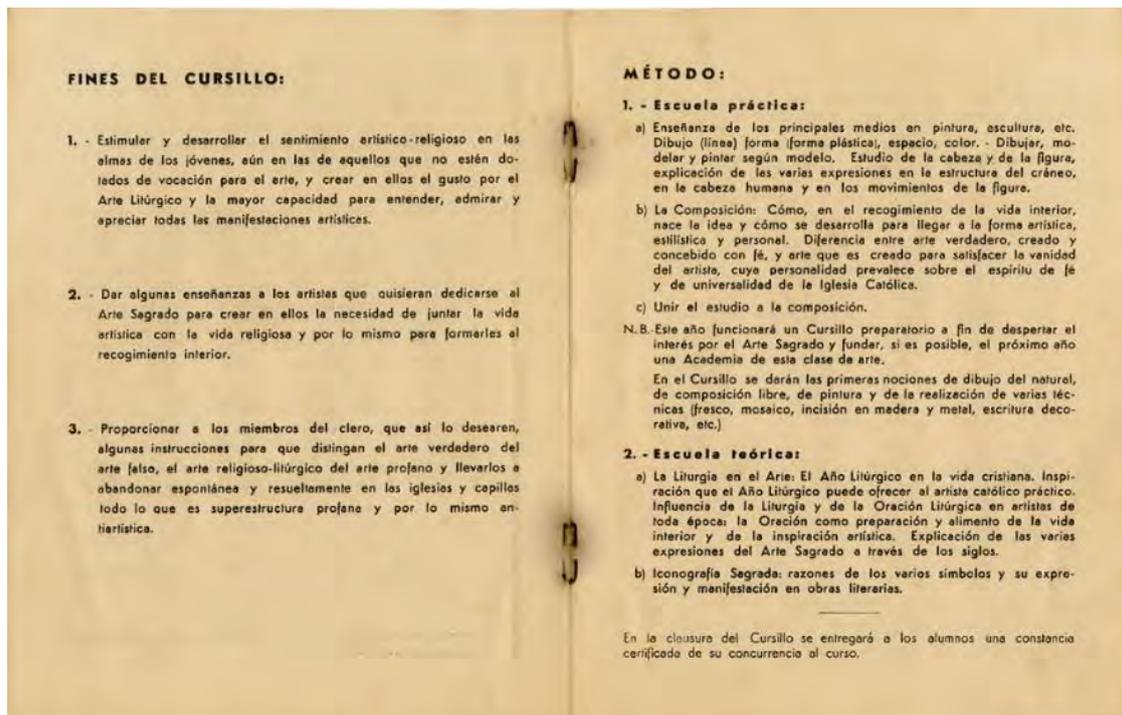


Ilustración 13: folleto informativo del primer curso preparatorio de la Academia de Arte Católico (1939). En la cara de la izquierda, se enumera los fines del cursillo y, en la derecha, el método de enseñanza. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

El doctor Víctor Andrés Belaunde (ver ilustración 12) fue de los primeros docentes en dictar clases en la Academia de Arte Católico, junto con el R. P. Víctor Cadillac y el doctor Alberto Pincherle. Ellos estuvieron a cargo de los cursos de Iconografía, Liturgia (en su relación con el arte) y Literatura Religiosa Antigua y Medioeval (*La Prensa*, 1939, p. 4).

En el folleto impreso para la difusión del curso preparatorio de 1939, se enumeraron tres puntos como fines del cursillo (ver ilustración 13) con una clara relación entre arte y religión. El primer fin fue el desarrollo del sentir artístico-religioso en los jóvenes, aun en los no dotados para el arte, creando el gusto por el arte litúrgico. El segundo se dirige a los artistas con interés por el arte sagrado, a quienes se les brinda un aprendizaje en recogimiento interior. El tercero se dirigió al clero, para dotarlos de los conocimientos que permitan liberar a las iglesias de las manifestaciones profanas y antiartísticas (Consejo Arquidiocesano de la Juventud Masculina de la A. C.; Centro de Estudios Católicos, 1939, p. 2).

En la carátula de este folleto es también significativo hallar, junto al nombre de la Academia de Arte Católico, el símbolo de un globo crucífero (*globus cruciger*

en latín, ver ilustración 11), también nombrado como “orbe”, joya emblemática del poder real, cuya la esfera es símbolo del cosmos o universo como un todo armonioso, que deriva de los romanos¹², siendo más antiguo el origen de este símbolo. La cristianización de la *sphera mundi*, mediante la añadidura del símbolo de la cruz, fue posterior y se llamó *globus cruciger*, que fue patente en la iconografía imperial bizantina (Carvajal Gonzáles, 2013, p. 124). El globo crucífero adquiere significados políticos y de poder al formar parte de las joyas de la corona en diferentes países europeos. En las representaciones sacras, la imagen de Cristo como salvador del mundo sostiene el orbe coronado por la cruz, el cual es un símbolo que representa lo que fueron los primeros fines formativos de la Academia de Arte Católico, desde la concepción de la dirección y cuerpo docente.

En 1940, luego de la realización del curso preparatorio de cuatro meses, que se llevó a cabo en 1939, con el apoyo del rector de la PUCP, el R. P. Jorge Dintilhac, se iniciaron oficialmente las actividades de la Academia de Arte Católico bajo la dirección de Winternitz, en cuyo discurso inaugural señaló el momento de “especial importancia para la cultura del Perú esta unión de fuerzas constructivas nacionales dirigida a promover un arte puro, libre de todas vinculaciones tendenciosas” (Winternitz, 1994, p. 6)

Esta declaración del director de la Academia de Arte Católico hizo eco de la crítica, dirigida desde años atrás hacia la propuesta de una pintura peruana promovida desde las aulas de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). Creada en 1918 bajo la dirección del pintor nacional Daniel Hernández, su institución permitió llenar el vacío prolongado de la formación artística en el Perú. Para Luis Eduardo Wuffarden, los primeros años de actividad educativa de la ENBA se caracterizaron por ser “un centro dinámico y atento a la actualidad del país, cuya privilegiada ligazón con el Estado lograría impulsar con decisión el surgimiento de un arte simultáneamente nacional y moderno” (Wuffarden, 2018, p. 48). Luego, con el fallecimiento de Daniel Hernández en 1932 y la designación de José Sabogal como director, se dio un giro en la formación con su proyecto pedagógico que buscaba lograr la definición de un arte nacional desde el

¹² Ver <https://www.britannica.com/art/orb-royal-emblem> (consultado el 10 de marzo de 2020).

Indigenismo. Hacia la segunda mitad de la década de 1930, este programa manifestó “la imposición de un estilo deliberadamente rudo y esquemático” (Kusunoki, 2018, p. 108) que, para fines de la década, tenía varios detractores en el ambiente cultural artístico de Lima. Por último, como señala Ricardo Kusunoki, en 1939, con el inicio de la presidencia del Perú de Manuel Prado, se marcó la ruptura final entre el proyecto de Sabogal en la ENBA y las esferas oficiales, lo que generó un distanciamiento que culminaría con el cese de su cargo en 1943.

Una muestra del cuestionamiento del programa formativo en la ENBA fue el artículo publicado por Luis Miró Quesada Garland en el diario *El Comercio*, en abril de 1939, donde reconocía la acción motora e inspiradora del movimiento surgido desde aquella institución para nacionalizar la pintura; sin embargo, apeló a terminar con “la nociva práctica de estereotipar en el alumno la determinada técnica de la nueva escuela, que ha conducido a la infecunda monotonía técnica y temática de hoy [...]” (Miró Quesada Garland, 1939, p. 2)¹³.

En este contexto, el inicio del primer curso de la Academia de Arte Católico propuso responder a este requerimiento: recuperar la libertad creativa de la enseñanza en artes plásticas y sumó a este objetivo la renovación del arte religioso del Perú. En el discurso inaugural, se valoró el sentido cristiano de la vida como herencia de una tradición católica de nuestros antepasados “forjadores de la patria”, tradición que es fuente de inspiración y creación de cultura y arte, de cuyo alejamiento es producto la anarquía artística y lo feo. Con este propósito, el director de la naciente academia agradeció, en la ceremonia inaugural, el respaldo de autoridades eclesiales, de la dirigencia del Consejo Arquidiocesano, de la juventud masculina y el Centro de Estudiantes Católicos, la Acción Católica Peruana y la PUCP. Asimismo, resaltó la unión estrecha establecida con la Sociedad de Escritores, Maestros y Artistas Católicos, fundada y presidida por Víctor Andrés Belaunde. Por último y en sintonía con estas instituciones, la formación de un protectorado para la Academia, con la participación de benefactores como Anita Fernandini de Álvarez Calderón, María

¹³ Las publicaciones del diario *El Comercio* del año 1939 no están a disposición de consulta en la Biblioteca Nacional, como consecuencia de un estado precario de conservación. Por este motivo no fue posible determinar la página de ubicación del artículo.

Jesús Carreras de Blume, Augusto Wiese, Gino Salocchi, Juan Sarmiento y Roberto Blume, por iniciativa de Don Rafael Larco Herrera (Winternitz, 1994, pp. 5-6) quien, para ese momento, era primer vicepresidente de la República del gobierno de Manuel Prado.

Existe una consonancia de ideas con Víctor Andrés Belaunde, con la tradición cristiana como fuente de inspiración para el arte y la cultura. Lo espiritual se presenta como primordial para superar una crisis y reencontrarse con valores cristianos tradicionales del pasado cuyos protagonistas se consideran forjadores de la patria. Llama la atención este énfasis de un tema tan propio del pensamiento de intelectuales como Víctor Andrés Belaunde y José de la Riva-Agüero, tema de corte ideológico de nuestra realidad de ese momento; sin embargo, a nuestro parecer, es parte de la necesaria alianza institucional que Winternitz establece para concretar el proyecto de la academia. De igual manera, postuló en ese momento una orientación nueva de la enseñanza artística:

[...] dar a conocer a los alumnos las formas de la naturaleza con los principales elementos, de expresión artística y despertar en ellos su propia personalidad. Personalidad que tiene sus raíces en su ascendencia, en el clima y aspecto de su patria y en el ambiente familiar. Desarrollando en cada una de estas fuerzas individuales que, expresadas con sinceridad, darán una interpretación del sentimiento colectivo de su país, se podrá llegar a un arte moderno y nacional. [...] El carácter nacional del arte es el resultado de la síntesis de los esfuerzo individuales y regionales y no de su aniquilación. (Winternitz, 1994, p. 7).

Además, determinó las misiones de la Academia de Arte Católico. La primera, que consideró ya un logro de la comunidad de profesores y alumnos participantes del cursillo preparatorio de 1939, fue constituir un “ambiente” —con lo que se refería al entorno académico— en donde se alcanzara la real transformación y educación del alumno para lograr crear obras artísticas. Una segunda misión fue despertar la “personalidad” de los alumnos y fundamentó este cometido en principios coincidentes con el pensamiento de Víctor Andrés Belaunde al señalar, como raíces de esta personalidad, la ascendencia (lo indígena o hispano), el clima y aspecto de la patria (naturaleza y recursos) y el ambiente familiar (la persona humana) como insumos para la realización de este

arte puro, moderno y nacional. En consecuencia, para formar un artista consciente de ser moderno y sincero hacia sus cualidades personales, era necesario:

Representar su ambiente, conocer su propia alma y encontrar una expresión personal, nacional y contemporánea aún en la representación de las formas de la naturaleza: en esto estriba la labor del artista. Por ello nuestra enseñanza considera como necesidad fundamental la composición libre, creación concebida en el recogimiento interior y desarrollada en forma artística. Porque el arte no puede ser inspirado por el conocimiento meramente racional, realista o estético de las formas naturales. La inspiración verdadera se forma y se ha formado siempre en la noción del aspecto sobrenatural de las cosas. (Winternitz, 1994, p. 8).

Vemos en este párrafo una característica importante para la formación en la Academia de Arte Católico: la “composición libre” como una propuesta de trabajo en los talleres que permite al alumno alcanzar lo que se considera es rol del artista mediante tres acciones concretas. La primera es la “representación de su ambiente”, con lo que se apela al desarrollo de una sensibilidad hacia el entorno como fuente de conocimiento, estudio e inspiración. La segunda es dirigir la mirada hacia uno mismo, el conocimiento consciente de nuestros propios actos. Estos dos pasos son necesarios para llegar a la tercera acción, que es encontrar una expresión personal (única), nacional (un arte peruano) y contemporánea. Sobre esta tercera característica —una “expresión contemporánea”—, se hace un énfasis en señalar que, en “la representación de las formas de la naturaleza”, se persiste y se es parte de lo contemporáneo. Hay una convicción en esta declaración que es importante destacar: nos insinúa una posición de defensa del estudio del natural, pero no del académico, mimético o estético, porque se resalta al final, como fuente real de inspiración, un conocimiento de la naturaleza “sobrenatural”, el cual se alcanza al percibir más allá del universo observable, más libre. La concordancia con los fines institucionales de la PUCP se manifestará en algunos de los propósitos de la nueva academia:

Pero el fin más elevado para una Academia de Arte Católico y el más urgente en nuestros tiempos es el de introducir nuevamente en la iglesias y capillas obras de artistas creadores.

[...] nuestra época debe tener su propia expresión y no debemos dedicarnos a buscar una inspiración ficticia en producciones de otros siglos, cuando en cada época abundan magníficas fuentes. Conservar sí; imitar no.

La única fuente de inspiración inmutable y permanente para el verdadero Arte Sagrado es la Liturgia de la Iglesia. Conocerla y sentirla profundamente y cultivar la personalidad del artista, es la única manera como puede lograrse un arte que sea al mismo tiempo tradicional y moderno.

Nuestra Academia pretende, enseñando a sus alumnos la libre expresión de su personalidad, e instruyéndoles en el conocimiento de la Liturgia Católica, formar artistas católicos capaces de producir obra original y de decorar dignamente los templos del Perú (Winternitz, 1994, pp. 8-9).

Este discurso inaugural de la Academia no fue la primera ocasión en que se formuló un rol para el artista católico en los claustros de la PUCP. En diciembre de 1939, en una clase pública de la Academia de Arte Católico, el Dr. Alberto Pincherle, docente en la academia, desarrolló el tema “La tradición en el arte cristiano” y partió de los conceptos de tradición e iconografía en el acervo histórico. Pincherle declaró a la tradición cristiana como una revelación única, resultante de hechos reales que son más que acontecimientos humanos, reconocimiento que es fundamental para el artista católico:

Artista católico es el que está sumiso al magisterio de la Iglesia. Siempre sumiso, pues es católico; pero más particularmente en cuanto artista cuando se dedica al arte que específicamente llamamos arte sagrado. Según las palabras del Cardenal Verdier: “El arte sagrado tiene como objeto la construcción y decoración de los Templos, la expresión humana de la Vida y las Virtudes de Cristo y de los Santos, manifestaciones todas del ideal cristiano. Por esto, el artista tiene que ser guiado. La Doctrina cristiana, la Tradición y las tradiciones poseen sus derechos en este campo” (Pincherle, 1940, pp. 44-45).

Esta definición, aclaró Pirchele, no significaba que el arte católico se distinguiera por una técnica o estilo en particular: la libertad del artista en sus manifestaciones y fantasía es respetada por la Iglesia. Su ponencia finalizará con un rechazo a la proliferación de un arte industrial, producido en serie, “mercaderías” que no son arte para la gloria de Dios.

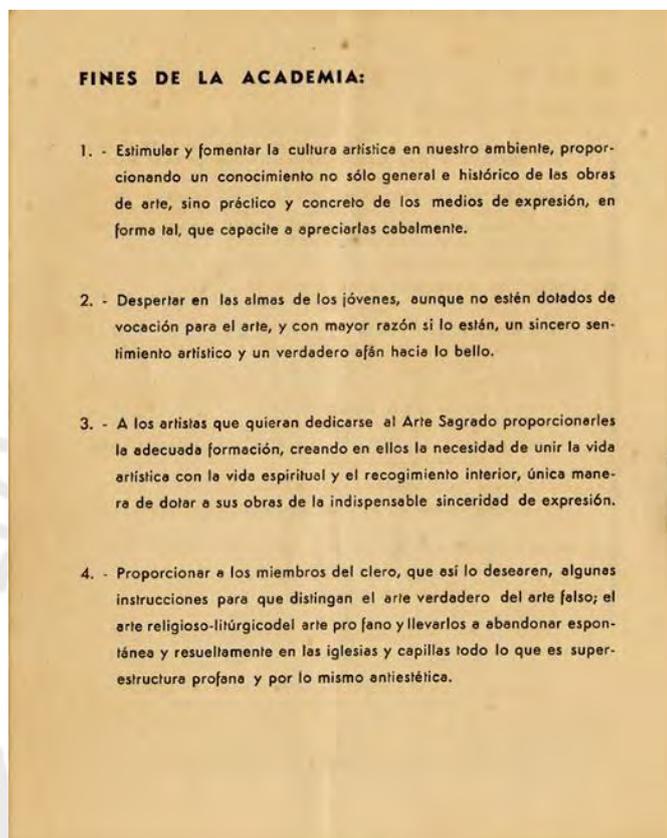


Ilustración 14: página interior del folleto informativo del Primer Curso de la Academia de Arte Católico (1940), donde se detallan sus fines. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

La consolidación de la Academia de Arte Católico se materializará en 1940, con el primer curso de un programa completo para la formación de artistas. En el folleto informativo de este primer curso (ver ilustración 14), a diferencia del año anterior, se especifican cuatro fines. Los dos primeros tuvieron más relación con el arte, su historia, medios de expresión y el despertar en los jóvenes el sentimiento artístico e interés hacia lo bello. Los dos siguientes plantearon la finalidad de formar artistas que busquen, dentro del arte sagrado, la vida espiritual y el recogimiento interior, además de permitir a los miembros del clero tener la instrucción que les permita distinguir entre el arte verdadero y el falso (PUCP, 1940, s.p.).

También en este folleto (ver anexo 2) se encuentra el primer plan de estudios de la academia, el cual consistió en cuatro años de formación:

1er. año: dibujar y modelar del natural, composición libre.

2do. año: modelar y pintar del natural y ampliar las composiciones con los respectivos estudios según modelo.

3er. año: dibujo, pintura y modelado unir los estudios con la composición libre. Enseñanza de varias técnicas especiales (fresco, mosaico, indicación en madera y metal).

4to. año: Perfeccionamiento individual dentro de su especialidad, creaciones libres bajo la guía del maestro (PUCP, 1940, s.p.).

Estos cursos estructurados como talleres se complementaron con clases teóricas de Anatomía Artística, Estudios de Perspectiva, Historia del Arte, Historia de la Cultura, Iconografía y Liturgia en su relación con el Arte. En el folleto de 1941, se especificó en el plan de estudios la enseñanza en todos los años de escritura ornamental.

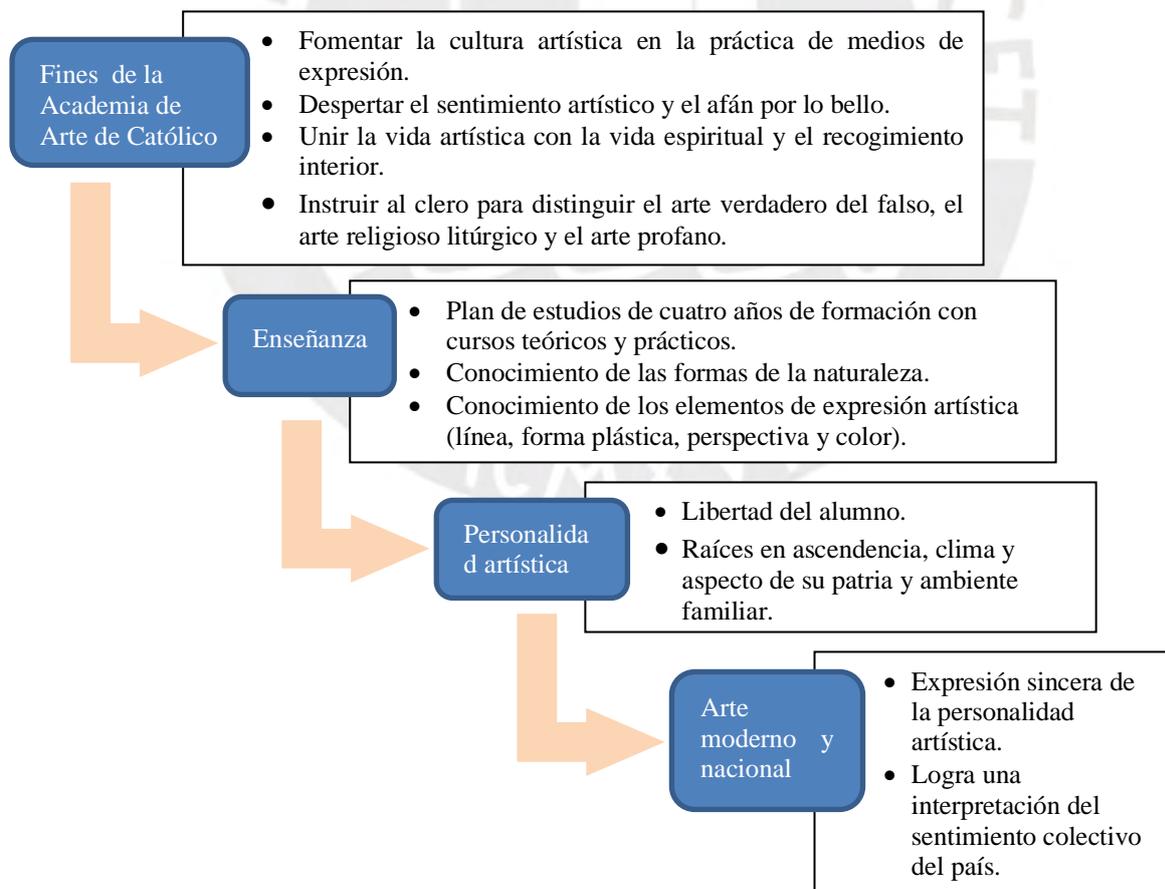


Ilustración 15: fines institucionales de la Academia de Arte Católico, 1940.

La ilustración resume la propuesta inicial de la Academia de Arte Católico con fines institucionales, que se concretaron en una enseñanza basada en la representación de formas de la naturaleza, no como fin, sino como medio a través del cual se adquiere el conocimiento de una gramática visual, en el mismo orden de su aparición histórica (línea, forma plástica, perspectiva y color), herencia del esquema de enseñanza de Karl Sterrer, profesor de Winternitz. La academia se propuso desarrollar la “personalidad artística” de los estudiantes mediante el conocimiento de sí mismo y su entorno, lo que permitió una manifestación creativa sincera y, con ello, lograr un arte nacional y moderno.

Institucionalmente, el proyecto de la Academia de Arte Católico, iniciado en 1939 en la PUCP, se dio en la etapa del “primer impulso” de la institución, a solo veintidós años de su fundación. Este período fue de crecimiento y afianzamiento del propio espíritu de la universidad.

En consecuencia, la renovación del arte religioso fue, en el momento de la fundación de la academia, uno de sus fines principales y, con ese objetivo, también se orientaron las actividades culturales que se organizaron. Muestra de ello fue una de las primeras exposiciones organizadas: la Exposición de Arte Religioso Contemporáneo, en el Colegio de la Inmaculada, en octubre de 1940.

En una entrevista periodística, Winternitz señaló que la propuesta de dicha exposición partió de la conversación del grupo de protectores de la academia¹⁴ y como homenaje al II Congreso Eucarístico Nacional. Las obras exhibidas fueron esculturas de Moisés Laimito y Luis Valdettaro, artistas nacionales ya conocidos en el medio peruano; una colección de xilografías de la Academia de Arte Católico en Dusseldorf (Alemania); obras de los padres benedictinos; fotografías de arte religioso contemporáneo de varios países; así como pinturas y diseños de Winternitz. Asimismo, se menciona también a Paul Linder como participante en lo que respecta a arquitectura religiosa y objetos litúrgicos. La percepción del medio periodístico local sobre la Academia de Arte Católico fue relevante en señalar a “Winternitz, defensor y propulsor del arte religioso, ha

¹⁴ En el discurso inaugural de la Academia de Arte Católico, en 1940, Winternitz mencionó y agradeció la cooperación moral y material de un protectorado constituido bajo la iniciativa de Rafael Larco Herrera y cuyos miembros fueron Anita Fernandini de Álvarez Calderón, María Jesús Carreras de Blume, Augusto Wiese, Gino Salocchi, Juan Sarmiento y Roberto Blume.

fundado una Academia de Arte Católico. Ella ha comenzado a rendir sus frutos”
(*El Comercio*, 1940, p. 3)

1.2.1. La primera promoción de estudiantes y su producción en la Academia de Arte Católico

Desde el primer cursillo preparatorio de 1939, al final de cada año académico, se realizaron exposiciones de los trabajos ejecutados por los alumnos de la Academia de Arte Católico. Estos eventos no solo fueron significativos para la recién formada academia, sino que lograron tener un reconocimiento en los periódicos locales. El evento contó con la presencia del presidente del Perú, Manuel Prado, en el acto inaugural (ver ilustración 16).



Ilustración 16: Adolfo Winternitz acompaña al presidente Manuel Prado en la exposición anual del alumnado de la Academia de Arte Católico, en 1940. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

Para los procesos de inscripción e inicio de las actividades de la academia, se imprimieron, también desde 1939, folletos informativos donde se presentaba los cursos, los fines, el método, el plan de estudios para artistas, las clases nocturnas, las clases teóricas y los costos de las pensiones de enseñanza.

El folleto de 1941 reprodujo algunos trabajos realizados por alumnos durante el curso de 1940 (ver ilustración 17), con lo que se respalda la puesta en práctica de lo declarado como fines principales de este nuevo centro de formación artística. La representación como aprendizaje se refleja en los dos dibujos de estudio de retratos, los cuales no son con énfasis en contornos lineales

detallados. “La copia fotográfica” será desde un inicio rechazada en los claustros de la academia; en cambio, el estudio y comprensión de la forma como recurso expresivo fueron el logro principal, mediante los elementos del dibujo, como el trazo y la valoración de planos.

Dos reproducciones de composiciones libres mostraron temáticas litúrgicas. La primera fue un diseño para vitral de formato vertical rectangular, con la figura central de la Virgen María en primer plano, sentada y rodeada de flores a manera de respaldar y en cuyo contorno se lee un texto en latín: *Prope est regnum dei* (“El reino de Dios está cerca”); en segundo plano, hacia la parte superior, se representa una ciudad amurallada, sobre la cual un ave con las alas extendidas, como símbolo del espíritu santo, proyecta rayos de luz.

La segunda composición fue una representación del nacimiento de Jesús, sostenido en el regazo de su madre, acompañado a la izquierda por la figura de José de pie. Otros tres personajes y animales de granja completan la escena de la sagrada familia. El ambiente interior no tiene una definición clara. El tratamiento de claroscuro de la escena buscó lograr una iluminación que emanara de la presencia del niño. Las formas son estilizadas y con cierto primitivismo. Además, denota la dedicación del estudiante por tratar un tema con bastante carga simbólica. A diferencia de los estudios, las figuras humanas son

estilizadas, con proporciones alargadas y cierto hieratismo en los gestos, mientras que los rasgos son simplificados e idealizados.



Ilustración 17: trabajos de estudiantes del curso de 1940. Fuente: folleto informativo de la Academia de Arte Católico, 1941; archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP (ver anexo 4).

El mismo folleto también reprodujo una *Sacra Manuscripta* (ver ilustración 18) realizada en la sección de arte gráfico de la academia, manuscrito con caligrafía de tipo gótico Fraktur que reproduce un texto en latín. Inicia con el himno litúrgico *Gloria in excelsis Deo*, que forma parte de las oraciones para la celebración de la misa, en este caso correspondientes a la liturgia de la eucaristía. La particularidad del manuscrito fue la diagramación del texto en tres columnas, siendo la central una silueta en forma de cruz con variaciones en el tamaño de las letras, donde se resalta rítmicamente partes del texto.

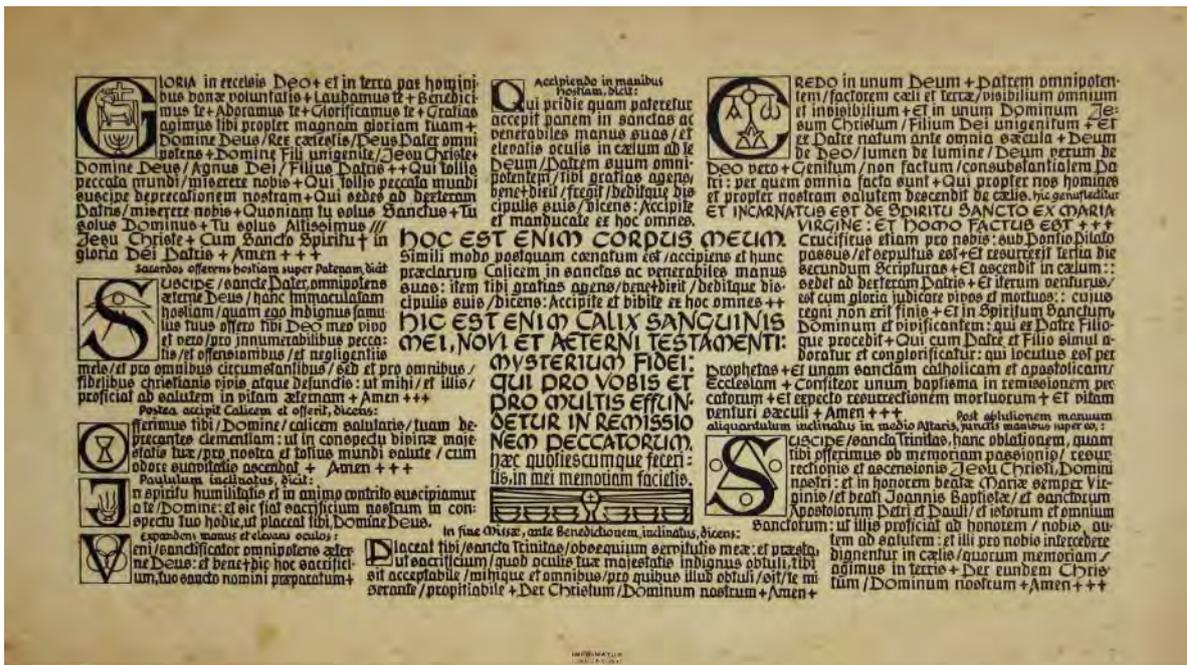


Ilustración 18: *Sacra Manuscripta* realizada por Susana Polac de la sección de arte gráfico de la academia, 1940. Fuente: folleto informativo de la Academia de Arte Católico, 1941; archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

La metodología de enseñanza implementada en la Academia de Arte Católico comprendió una formación que abarcó no solo la creación libre, sino también la creación aplicada. En ese sentido, la escritura ornamental fue un campo de aprendizajes y principios básicos de diseño. En aquella *Sacra Manuscripta*, por ejemplo, se aplicaron principios de relación de proximidad y distancia entre letras, las mismas que resultan de combinaciones de trazos verticales, horizontales, diagonales y curvos, lo que define contornos abiertos y cerrados. El texto no solo cumple su función de transmitir un contenido. El diseño de su transcripción involucró la representación de un signo (cruz), el cual es perceptible a partir de la aplicación de principios de forma, espacio y simetría. Todas estas características perceptivas exigieron entrenamiento y aprendizajes para lograr

una legibilidad adecuada y de diseño. Así, en la academia, la formación también comprendió principios basados en una función aplicativa y no solo estéticos.

Sobre esta exposición de trabajos de los estudiantes de la academia, Mercedes Gallagher de Parks¹⁵, coleccionista de pintura peruana y miembro de la Sociedad Peruana de Filosofía, escribirá, en enero de 1941, una nota en el diario *La Prensa*, la cual se reproduce en el folleto en mención:

[...] La colección de dibujos prueba que en la escuela reina una completa libertad personal y se cultiva un realismo verdadero, no ese pseudo-realismo doctrinario para el cual la realidad es necesariamente fea, angulosa y deforme. El grupo de trabajos de artes gráficas y escritura ornamental es desde todo punto de vista admirable. Allí se revela un gusto excelente y una firmeza de técnica que hacen esperar que allí se ha de encontrar el influjo, tan necesario, de renovación de nuestro grabado religioso y nuestras estampas que han llegado a un adocenamiento y una trivialidad que raya en la irreverencia (PUCP, 1941, s.p.).

En este texto, Mercedes Gallagher realiza por primera vez una comparación entre los trabajos realizados por los estudiantes de la academia, producto de la enseñanza de un “realismo verdadero” y la producción pictórica de la Escuela Nacional de Bellas Artes que, en esos años, estaba bajo la dirección del pintor José Sabogal, representante principal del Indigenismo, que ella identifica como “ese pseudo-realismo doctrinario para el cual la realidad es necesariamente fea, angulosa y deforme”.

En octubre de 1939, el mismo año del primer cursillo de la Academia de Arte Católico, Mercedes Gallagher publicó, en la revista *El Mercurio Peruano*, un artículo titulado “Sobre el problema indigenista de nuestra cultura”, movimiento que consideró importante como fuerza constructora para el adelanto nacional.

¹⁵ Mercedes Gallagher de Parks realizó una compilación de sus ensayos bajo el título *La mentira azul*, publicado en 1948. El ejemplar consultado perteneció a la colección personal de Víctor Andrés Belaúnde, con dedicación de puño y letra de la autora, quien le profesa una afectuosa amistad y entusiasta admiración intelectual. También es significativo que, en el ensayo titulado “Laso, Merino y el arte del retratista”, en torno a las reflexiones que realiza sobre el retrato como género pictórico de menor dificultad para los artistas notables, considera a la pintura religiosa como el acto de creación pura, siendo el género más alto de todos, donde no solo debe confluir una sincera devoción cristiana, sino también una sincera expresión estética, como “intuición pura e independiente de la voluntad consciente [...]” (Gallagher de Parks, 1948, p. 195).

Se enfocó en analizar las manifestaciones literarias y artísticas, destacando del arte nacional su gran contenido espiritual, pero falta de técnica. Consideró, en específico, que la pintura del Indigenismo tenía un propósito de reivindicación social, pero no concordaba con su estética de “deformación visual”, producto de una doctrina y no resultado de un proceso espontáneo y sincero. Reconoció en la obra de José Sabogal una deformación espontánea, con el desarrollo de una propia técnica; pero criticó que muchos lo imitasen solo en la deformación, sin una visión personal ni significado (Gallagher de Parks, 1939, p. 449).

Antes, el 16 de abril de 1939, en el diario *La Prensa*, Mercedes Gallagher dirigió públicamente una carta al pintor Enrique Domingo Barreda, residente en Francia y quien manifestó una dura crítica a las obras enviadas desde Perú a la Exposición Internacional de París, en 1937. Gallagher aplaudió los párrafos escritos por Domingo Barreda sobre el arte peruano, en los cuales criticó la vanidad de los peruanos de creer constituir una escuela pictórica por representar indios. Barreda acusó a los artistas peruanos de no pintar: “No hay emoción, ni dibujo, ni color, no hay poder expresivo ni estilización; sino incapacidad lamentable” (Barreda y Laos, 1939, p. 12).

En la misma fecha, en el diario *El Comercio*, Luis Miró Quesada Garland publicó un artículo titulado “La pintura peruana”, en el cual reconoció el protagonismo y voluntad de la Escuela Nacional de Bellas Artes en inspirar un carácter propio al arte nacional, como una necesidad de plasmar belleza, cultura y ser de una colectividad. Reflexionó sobre lo que señaló como errores en esta intención, sobre todo en el condicionamiento a los artistas en lograr solo un carácter individual y olvidando lo genérico, propio de la humanidad. También expresó su percepción, en la producción pictórica peruana, de deformaciones caricaturescas como consecuencia de esta consigna del “carácter nacional”, olvidando que “la pintura, por su técnica, es impresionista. Pintura de imágenes sublimadas, esencialización de lo percibido, y no intelectualizados símbolos de lo premeditado. Pintura, especialmente la peruana, que debe ser cromático romance y no esquemático discurso” (Miró Quesada Garland, 1939, s.p.).

Como mencionamos antes, estas cartas y artículos son una muestra de la posición crítica, agudizada a fines de la década de 1930, frente a la escuela pictórica indigenista, requiriendo una concepción más universal del lenguaje

pictórico en el arte nacional. En ese sentido, para Mercedes Gallagher de Parks, la propuesta de la Academia de Arte Católico trajo nuevos vientos de una formación artística en consonancia con una visión integradora de la cultura occidental y el desarrollo de una propuesta artística nacional.

Los principios de estudio del natural y la libertad creativa fueron esenciales en la propuesta formativa de la Academia de Arte Católico. En el acto de clausura del año académico de 1941 (ver ilustraciones 19 y 20), se entregaron premios a los alumnos de primer, segundo y tercer año que lograron más distinción con sus trabajos. Estos reconocimientos tuvieron dos categorías: composición libre y estudio de naturaleza (*La Crónica*, 1942).

Cabe señalar estas dos categorías, pues cambiaron con el paso de los años, como lo veremos más adelante. En la vista parcial de la exposición de trabajos del curso de 1941, se observa pinturas de composición libre, con motivos religiosos, retratos, conjunto de figuras en ambientes interiores y exteriores. En trabajos tridimensionales, se puede apreciar dos estudios de cabeza. Asimismo, la figura humana en su representación figurativa es recurrente en todos los motivos pictóricos.



Ilustración 19: discurso inaugural de Winternitz y exposición de trabajos del curso de 1941 de la Academia de Arte Católico. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.



Ilustración 20: vista parcial de la exposición de trabajos de los estudiantes del curso de 1941. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

El detalle de estas fotografías nos permite reconocer los trabajos de algunos de los estudiantes que recibieron premios en la ceremonia de clausura del año 1941. Del segundo año de estudios, el señor Juan Villanueva Novoa recibió el Premio de Estudio Natural —podemos identificar algunas de sus pinturas en la ampliación de la fotografía (ver ilustración 21)—. Los estudios evidencian la aplicación de cánones de proporción armónicos; además, el modelado de la forma volumétrica se establece por definidos planos de luces y sombras, lo que

produce relaciones de contrastes de valor entre la figura y el espacio que la contiene.

Ilustración 21: detalle fotográfico de la ilustración 11. Una pequeña cartela identifica los



estudios de figura femenina y masculina de Juan Villanueva.

Del tercer año de estudios, la señorita Sara Santolalla recibió el Premio del Estudio Natural. El acercamiento a la misma fotografía de la ilustración 19 permite identificar una de sus composiciones libres, de tema religioso, en la cual destaca la figura de una monja, en primer plano, en devoción hacia un crucifijo en un patio de monasterio (ver ilustración 22).

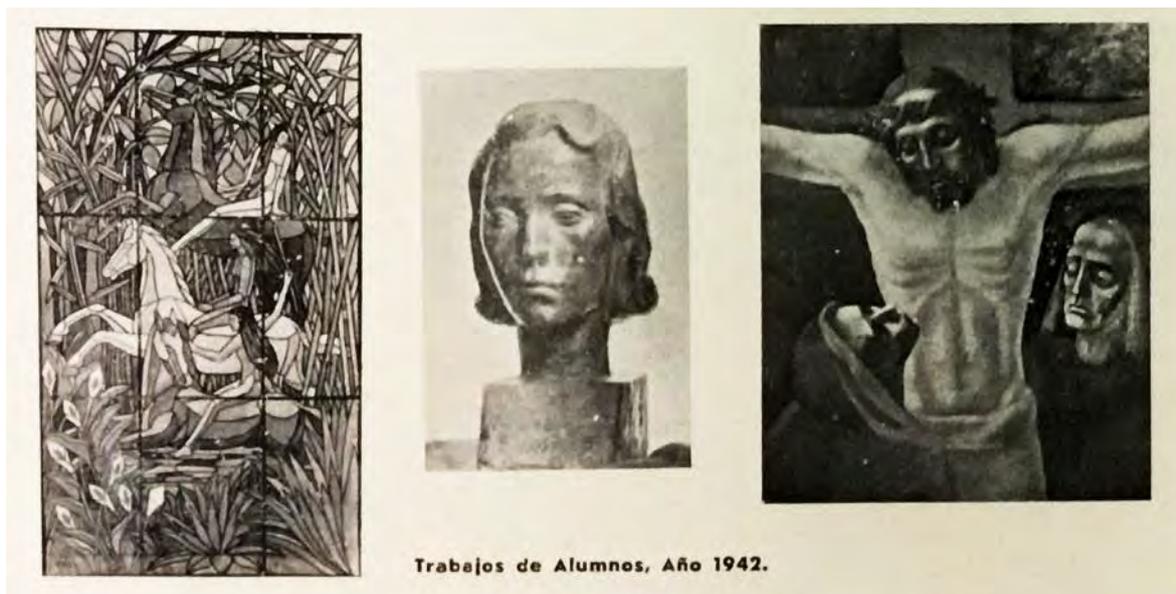


Ilustración 22: detalle fotográfico de la ilustración 11. Composición libre de Sara Santolalla realizada durante su segundo año de estudios en la Academia de Arte Católico.

Por último, un tercer detalle de la misma fotografía determina una de las pinturas de la señorita Susana Polac, quien recibió el Premio del Primer Año de Perfeccionamiento y cuya carrera artística desarrollaremos más adelante. La pintura de composición libre representa a San Francisco de Asís (ver ilustración 23). Se manifiesta claramente el espíritu católico de los fines de la academia, que se refleja en los temas de representación de los estudiantes.



Ilustración 23: a la izquierda, detalle fotográfico de la ilustración 19 donde se identifica, mediante la cartela, a Susana Polac, autora de una composición libre de tema religioso con la representación de San Francisco de Asís. A la derecha, detalle fotográfico de la ilustración 12, en la cual se aprecia una imagen completa de la pintura de Susana Polac.



Trabajos de Alumnos, Año 1942.

Ilustración 24: *Amazonas*, composición para vitral de Florencia de Velásquez; además, estudio de cabeza y pintura de Cristo crucificado, en la exposición del fin de curso de 1942. Fuente: folleto informativo de la Academia de Arte Católico, 1943; archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

Los estudiantes de la academia continuaron representando trabajos de tema religioso. En el folleto informativo de 1943, entre los trabajos seleccionados de 1942, se muestra un Cristo crucificado (ver ilustración 24) cuya figura, rodeada de oscuridad, parece aludir al momento de su muerte, con la cabeza inclinada y profundas sombras en su rostro que dramatizan la mirada ausente dirigida hacia su madre María, en primer plano, que levanta la cabeza, con fuertes contrastes de luces y sombras, en busca de signos de vida de su hijo. Hacia el plano posterior de la composición, una tercera figura contempla el gesto de María; pero sus rasgos sintetizados con planos de luces y sombra no permiten una identificación clara, aunque ello logra intensificar la dolorosa mirada entre madre e hijo. Los recursos pictóricos utilizados otorgan al conjunto un carácter expresivo e intuitivo.

Sin embargo, en la nota de prensa del diario *La Crónica* sobre la clausura del año de estudios de 1942 en la Academia de Arte Católico (ver ilustración 25), se mostró imágenes de pinturas ejecutadas por los estudiantes, todas figurativas y sin relación a temas religiosos. Esto pudo no ser significativo, pero la reproducción del discurso de Winternitz en el acto inaugural de la exposición reveló una especificación por parte de la dirección de la academia en torno a las manifestaciones de arte sagrado:

Se sorprenderán, sin duda, de que la materia tratada en las obras expuestas no sea religiosa sino en contadas excepciones. Queremos aclarar, desde ahora, que esto se debe precisamente a un propósito firme de la Dirección de la Academia. No consideramos a nuestros alumnos suficientemente formados para poder dedicarse a temas de arte sagrado. Decimos “formados” y no “adelantados”, porque, lo repetimos, no se trata tanto de capacidades técnicas como de formación espiritual. Dentro de la libertad de que gozan para escoger y desarrollar sus temas, la mayor parte de ellos se han sentido demasiado artistas para contentarse con la copia o lo convencional en el asunto religioso y no bastante educados todavía para poder alcanzar una expresión verdaderamente artística, original y adecuada, de la piedad de la Iglesia y de la suya personal (*La Crónica*, 1943; ver anexo 5).



DE ARTE

Realizóse la clausura del curso de estudios de 1942 en la Academia de Arte Católico

Ante la clausura del curso de estudios de 1942 en la Academia de Arte Católico, el director del curso, Sr. Fray José María Cerezo, expresó su satisfacción por el éxito alcanzado y su deseo de que los alumnos continúen su formación artística y cultural.



Señor Fray José María Cerezo, Director del curso de estudios de 1942 en la Academia de Arte Católico.

El curso de estudios de 1942 en la Academia de Arte Católico, tuvo como objetivo principal el desarrollo de la creatividad artística y el conocimiento de las técnicas de la pintura y el dibujo.

Entre los representantes de la Universidad Católica del Perú, se destacó la presencia de Sr. Fray José María Cerezo, quien expresó su satisfacción por el éxito alcanzado y su deseo de que los alumnos continúen su formación artística y cultural.

El curso de estudios de 1942 en la Academia de Arte Católico, tuvo como objetivo principal el desarrollo de la creatividad artística y el conocimiento de las técnicas de la pintura y el dibujo. Entre los representantes de la Universidad Católica del Perú, se destacó la presencia de Sr. Fray José María Cerezo, quien expresó su satisfacción por el éxito alcanzado y su deseo de que los alumnos continúen su formación artística y cultural.

El curso de estudios de 1942 en la Academia de Arte Católico, tuvo como objetivo principal el desarrollo de la creatividad artística y el conocimiento de las técnicas de la pintura y el dibujo. Entre los representantes de la Universidad Católica del Perú, se destacó la presencia de Sr. Fray José María Cerezo, quien expresó su satisfacción por el éxito alcanzado y su deseo de que los alumnos continúen su formación artística y cultural.

El curso de estudios de 1942 en la Academia de Arte Católico, tuvo como objetivo principal el desarrollo de la creatividad artística y el conocimiento de las técnicas de la pintura y el dibujo. Entre los representantes de la Universidad Católica del Perú, se destacó la presencia de Sr. Fray José María Cerezo, quien expresó su satisfacción por el éxito alcanzado y su deseo de que los alumnos continúen su formación artística y cultural.

El curso de estudios de 1942 en la Academia de Arte Católico, tuvo como objetivo principal el desarrollo de la creatividad artística y el conocimiento de las técnicas de la pintura y el dibujo. Entre los representantes de la Universidad Católica del Perú, se destacó la presencia de Sr. Fray José María Cerezo, quien expresó su satisfacción por el éxito alcanzado y su deseo de que los alumnos continúen su formación artística y cultural.

El curso de estudios de 1942 en la Academia de Arte Católico, tuvo como objetivo principal el desarrollo de la creatividad artística y el conocimiento de las técnicas de la pintura y el dibujo. Entre los representantes de la Universidad Católica del Perú, se destacó la presencia de Sr. Fray José María Cerezo, quien expresó su satisfacción por el éxito alcanzado y su deseo de que los alumnos continúen su formación artística y cultural.

El curso de estudios de 1942 en la Academia de Arte Católico, tuvo como objetivo principal el desarrollo de la creatividad artística y el conocimiento de las técnicas de la pintura y el dibujo. Entre los representantes de la Universidad Católica del Perú, se destacó la presencia de Sr. Fray José María Cerezo, quien expresó su satisfacción por el éxito alcanzado y su deseo de que los alumnos continúen su formación artística y cultural.



Señor Fray José María Cerezo, Director del curso de estudios de 1942 en la Academia de Arte Católico.

El curso de estudios de 1942 en la Academia de Arte Católico, tuvo como objetivo principal el desarrollo de la creatividad artística y el conocimiento de las técnicas de la pintura y el dibujo. Entre los representantes de la Universidad Católica del Perú, se destacó la presencia de Sr. Fray José María Cerezo, quien expresó su satisfacción por el éxito alcanzado y su deseo de que los alumnos continúen su formación artística y cultural.

El curso de estudios de 1942 en la Academia de Arte Católico, tuvo como objetivo principal el desarrollo de la creatividad artística y el conocimiento de las técnicas de la pintura y el dibujo. Entre los representantes de la Universidad Católica del Perú, se destacó la presencia de Sr. Fray José María Cerezo, quien expresó su satisfacción por el éxito alcanzado y su deseo de que los alumnos continúen su formación artística y cultural.

El curso de estudios de 1942 en la Academia de Arte Católico, tuvo como objetivo principal el desarrollo de la creatividad artística y el conocimiento de las técnicas de la pintura y el dibujo. Entre los representantes de la Universidad Católica del Perú, se destacó la presencia de Sr. Fray José María Cerezo, quien expresó su satisfacción por el éxito alcanzado y su deseo de que los alumnos continúen su formación artística y cultural.

El curso de estudios de 1942 en la Academia de Arte Católico, tuvo como objetivo principal el desarrollo de la creatividad artística y el conocimiento de las técnicas de la pintura y el dibujo. Entre los representantes de la Universidad Católica del Perú, se destacó la presencia de Sr. Fray José María Cerezo, quien expresó su satisfacción por el éxito alcanzado y su deseo de que los alumnos continúen su formación artística y cultural.

Ilustración 25: nota periodística de la clausura del curso de 1942 de la Academia de Arte Católico. Fuente: Biblioteca Nacional del Perú, La Prensa, 21 de enero de 1943, p. 8.

Este giro de uno de los propósitos principales de la academia de formar artistas católicos que renueven el arte de las iglesias, declarado en 1940 en favor de la libertad temática por la que optan los estudiantes y reconocer sus limitaciones formativas para el tratamiento adecuado de temas sagrados, hace evidente la adecuación del proyecto académico original, concebido desde la experiencia formativa europea de su fundador y director, que debió adaptarse a nuestro contexto.

La nota periodística menciona, además, a los estudiantes que recibieron un premio en reconocimiento a su trabajo. Entre ellos, en tercer año, figuró la

señorita Tula de La Cruz con un retrato que obtuvo el Premio de Composición Libre (ver ilustración 26). Ella, posteriormente, sería una de las primeras docentes de la misma academia.

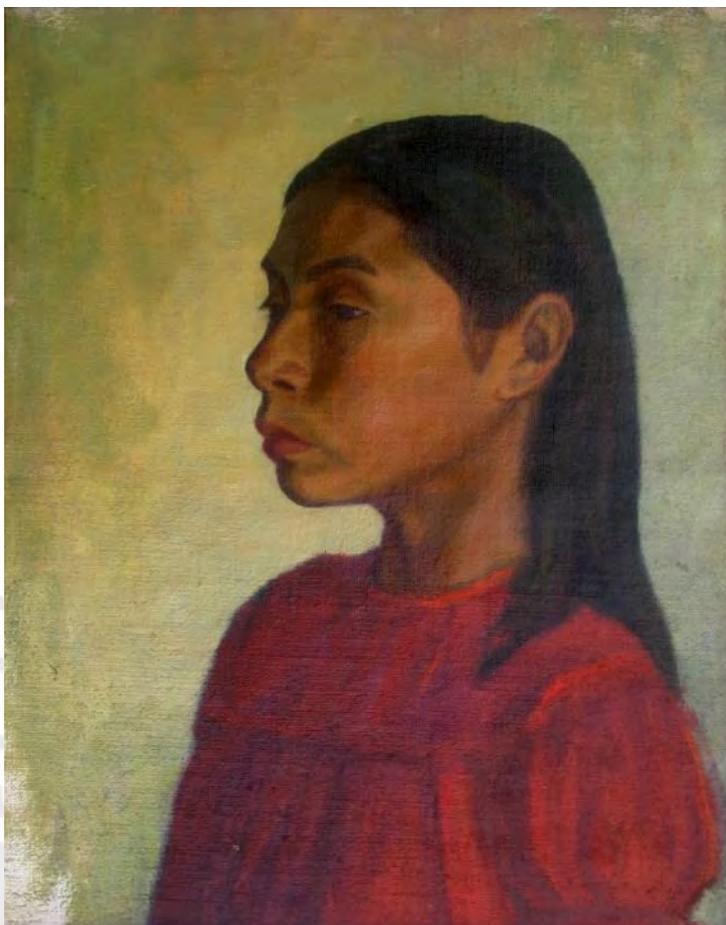


Ilustración 26: Tula de la Cruz, *Retrato*, 1942, óleo sobre lienzo, Premio de Composición Libre. Fuente: colección de la familia Winternitz.

Significativo es el premio que recibió Susana Polac¹⁶, quien cursaba el primer año de perfeccionamiento, acorde al primer plan de formación de seis años¹⁷. Ella fue la hermana menor de la esposa de Winternitz, quien se mudó a vivir con ellos cuando residían en Italia en 1936. Formada como bailarina en Viena, cambió su dedicación hacia la pintura a su llegada al Perú.

¹⁶ Registrada como Susanne M. Pollak (Winternitz, 2013, p. 309).

¹⁷ Para el año 1943, en el folleto informativo de la Academia de Arte Católico, se publica el plan de estudios para artistas, en el cual se menciona que los primeros cuatro años de formación son clases compartidas por los alumnos en talleres comunes; mientras que los dos últimos se especifican como “1er y 2do año de perfeccionamiento”, donde el alumno cuenta con un taller individual para sus creaciones libres bajo la guía del maestro.

Este primer cambio del plan de estudios de la Academia de Arte Católico amplió en dos años el programa de cursos. En sí, la estructura de contenidos del primer plan se mantuvo sin cambios; pero se duplicaron los tiempos correspondientes al tercer y cuarto año, como se resume en el siguiente cuadro:

Plan de estudios de 1940	Contenidos de enseñanza de ambos planes	Plan de estudios de 1943
1er año	Dibujar y modelar del natural, composición libre.	1er año
2do año	Modelar y pintar del natural y ampliar las composiciones con los respectivos estudios, según modelo.	2do año
3er año	Dibujo, pintura y modelado. Unir los estudios con la composición libre. Enseñanza de varias técnicas especiales (fresco, mosaico, incisión en madera y metal). En todos los años, enseñanza de escritura ornamental.	3er y 4to año
4to año	Perfeccionamiento individual dentro de su especialidad. Creaciones libres bajo la guía del maestro.	1er y 2do año de perfeccionamiento

En el discurso de clausura del año de estudios de 1943, de nuevo se nombró a Tula de la Cruz, en su cuarto año de estudios, quien recibió un premio de Estudio del Natural. Además, se destacó la conclusión de los estudios de Susana Polac, quien fue la primera egresada de la Academia de Arte Católico e inició su carrera como profesora en la misma institución.



Ilustración 27: fotografía en el local de la Plaza Francia, 1942. Primera fila de pie, de izquierda a derecha: Susana Polac, René Romero de Rutté, Adolfo Winternitz. Segunda fila: al lado izquierdo de Winternitz, Sara Santolalla Bernal; y hacia el lado

derecho, con la mirada hacia abajo, Tula de La Cruz. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

De las cuatro estudiantes identificadas del primer grupo de alumnos de la Academia de Arte Católico (ver ilustración 27), Susana Polac era quien mayor recorrido artístico profesional tiene documentado¹⁸.

Como señalamos, Susana Polac fue parte de la familia política de Winternitz y tuvo una primera formación en danza, aspecto que influyó en su producción como artista plástica. Así, es un ejemplo de una formación integral en artes¹⁹.



¹⁸ En el catálogo de obras de 1980 de la exposición en la galería Treffpunkt Kunst, en Zúrich (Suiza), se publicó su *curriculum vitae*, que abarca su actividad artística desde 1923, como danzante, hasta 1977, con la exposición que realizó de esculturas y acuarelas en la galería Kreisler de Madrid.

¹⁹ Nacida en el año 1915, ya en el año 1923 realizó su primera aparición pública como bailarina. En años posteriores, ejecutó presentaciones individuales, hasta el año 1933, que hizo su ingreso a la Escuela de Hellerau-Laxenburg, cerca de Viena. Esta se encontraba bajo la dirección de la bailarina Rosalia Chladek, quien es considerada pionera de la danza expresiva en Austria, inició su carrera docente en 1925 y en 1930 la nombraron directora de la escuela, cargo que mantuvo hasta 1938 cuando Austria fue ocupada por los alemanes. Rosalia Chladek se formó bajo las enseñanzas de Jacques Dalcroze, de cuyos aprendizajes desarrolló su propio sistema de educación y orientó sus investigaciones hacia el estudio del movimiento y los cambios de dinamismo que le acompañan (Paris & Bayo, 2011). Por su parte, Susana Polac obtuvo su diploma para educación corporal y danza solista en 1935. Luego de la muerte de su padre, se mudó a Roma (1936), donde tuvo una escuela propia de educación corporal en la vía Margutta; además, realizó presentaciones en el Teatro Olímpico de Vicenza, el Teatro Sperimentale de Florencia y en Urania, Viena (ver ilustración 29).



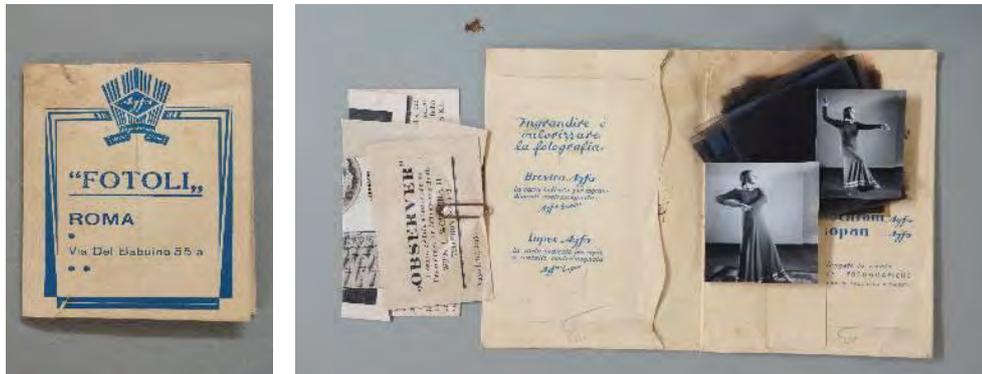
Ilustración 28: Adolfo Winternitz, *Pintor con su familia*, 1936, óleo sobre lienzo, Lima. Susana Polac es la figura femenina ubicada en el borde inferior derecho del lienzo. Fuente: colección de la familia Winternitz.



Ilustración 29: nota de prensa del periódico semanal austríaco *Das Interessante Blatt*, donde se menciona a Susana Polac y su próxima presentación en Urania, Viena. Fuente: archivo de la familia Winternitz.

De un sobre de revelado de fotografías en Roma (ver ilustraciones 30 y 31), se puede apreciar una sesión fotográfica del tipo de danza ejecutada por Susana Polac (ver ilustraciones 32 y 33). La soltura de la vestimenta resalta la expresión

de las poses corporales y el movimiento en el espacio, aspectos propios de la formación recibida y que tendrán consecuencia en su propia obra plástica futura.



Ilustraciones 30 y 31. Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Ilustraciones 32 y 33: fotografías pertenecientes a su residencia en Italia, 1936-1938. Fuente: archivo de la familia Winternitz.

En 1939, Polac emigra a Lima junto con Winternitz y su familia e inicia sus estudios en la recién fundada Academia de Arte Católico. En 1943, concluye el programa de estudios de la academia y obtiene su diploma en 1947, con el reconocimiento oficial del Ministerio de Educación Pública para el programa de estudios de la Academia de Arte, mediante la resolución ministerial 2923.

En los años de estudio en la academia, Susana Polac no solo realizará obra pictórica, sino que también ejecutará trabajos gráficos (ver ilustración 35).



Ilustración 34: Susana Polac, *Estudio de modelo*, 1942. Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Ilustración 35: Susana Polac, *Caligrafía*, 1942, témpera sobre papel. La traducción del texto es la siguiente: "No tengas miedo: Estoy contigo todos los días hasta el fin del mundo". En la parte inferior, en rojo, se representa el monograma de Cristo: XP. Fuente: Archivo de la familia Winternitz. Fuente: archivo de la familia Winternitz.

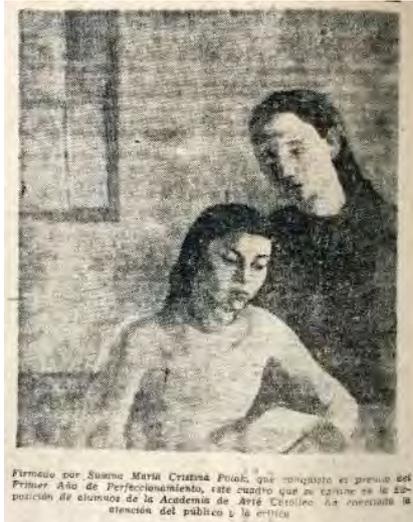


Ilustración 36: detalle de la nota de prensa del diario *La Crónica* sobre la clausura del año académico de 1942. La imagen corresponde a una composición realizada por Susana Polac, cuando concluyó el primer año de perfeccionamiento del programa de estudio de la Academia de Arte Católico. Fuente: *La Crónica*, 1943, p. 8; Biblioteca Nacional del Perú.

El diario *La Crónica* realizó una nota de prensa sobre la exposición de trabajos de los estudiantes de la academia al concluir el año académico de 1942. En ella se incluyó tres fotografías de pinturas, un retrato ejecutado por Tula de la Cruz (ver ilustración 26) como composición libre, una pintura de Juan Villanueva Novoa (ver ilustración 37) y un cuadro de Susana Polac (ver ilustración 36).

La composición de esta pintura de Susana Polac muestra dos figuras femeninas. En primer plano, está la principal, con vestimenta clara, cerca al eje medio vertical del cuadro, con la figura de medio cuerpo sentada leyendo un texto, en posición de tres cuartos hacia la derecha y apoya el brazo izquierdo sobre una mesa. En segundo plano, asomando a la derecha del cuadro por detrás de la figura sentada, se ubica la segunda figura femenina, cuya altura más elevada nos indica una postura de pie; además, su posición corporal es también de tres cuartos, en dirección opuesta, hacia la izquierda, y dirige su mirada hacia la joven del primer plano. La descripción de la habitación se limita a la definición del plano horizontal del piso, en la esquina inferior izquierda de la pintura, y una pared posterior con una aparente ventana hacia el exterior. Esta es una composición similar y simplificada de la pintura de Winternitz titulada *Pintor con su familia* (ver ilustración 28), en la cual el pintor y su familia se ubican en una habitación con una pared posterior, donde se ve una gran ventana hacia el exterior, mientras que la posición de los cuerpos en tres cuartos se alterna en dirección de

izquierda a derecha desde la figura de Winternitz, atrás, en posición más alta, hacia la de Susana Polac, más abajo del lienzo.

Ilustración 37: Juan Villanueva Novoa, 1942, pintura detalle de la nota de prensa de *La Crónica* (1943, p. 8). Fuente: Biblioteca Nacional del Perú.



Durante la ceremonia de clausura del año académico de 1943, en el discurso que dirige Winternitz al público que asiste al evento, resaltaré el término de los estudios de Susana Polac como primera egresada de la academia y el inicio de su desempeño como docente en la misma.



Ilustración 38: Susana Polac, *Estudio para retrato*, 1943, dibujo sobre papel. Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Ilustración 39: Susana Polac, *Paisaje*, 1943, pintura al óleo. Fuente: *La Crónica*, 1944, p. 3; Biblioteca Nacional del Perú.

Ese año, los alumnos de la academia, bajo la dirección de Susana Polac, colaboraron en la realización de las leyendas decorativas de la Exposición Amazónica (Winternitz, 1944). Esta exposición (ver ilustración 40) estuvo dentro del marco de las celebraciones del IV Centenario del Descubrimiento del Río Amazonas, realizada “en el bosque San Felipe de la avenida Salaverry y se compuso de seis pabellones diseñados por el ingeniero y arquitecto Luis Ortiz de Zevallos y decorados por Adolfo Winternitz” (Herrera, 2018, p. 159).



Ilustración 40: de izquierda a derecha, el arquitecto Luis Ortiz de Zevallos²⁰, Susana Polac y Adolfo Winternitz, en la Exposición Amazónica, 1943. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.



Ilustración 41: Susana Polac, circa 1943. Fuente: archivo de la familia Winternitz.

²⁰ El arquitecto Luis Ortiz de Zevallos fue uno de los principales promotores del urbanismo en el Perú, desde sus artículos en la revista *El Arquitecto Peruano* durante la década de 1940. También fue presidente del Instituto de Urbanismo del Perú (Benavides Calderón, 2015, p. 302).



Ilustración 42: fotografía de autoridades y docentes de la PUCP, aula magna, Plaza Francia, circa 1943. En primera fila, en el centro, se ubica el nuncio de su santidad, Fernando Cento; hacia la izquierda, el padre Jorge Dintilhac, rector de la PUCP; a continuación, José Félix Aramburú, profesor de Derecho Internacional Privado de la PUCP y decano de la Facultad de Ciencias Económicas y Políticas (1934-1939); La segunda persona hacia la derecha del nuncio es Víctor Andrés Belaunde. En la fila posterior de la foto, del centro hacia la derecha, se ubica Adolfo Winternitz, director de la Academia de Arte Católico; y hacia la derecha, con sombrero, Susana Polac. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

En el discurso de clausura del año académico de 1945, Winternitz mencionó la colaboración como profesora de Susana Polac en las clases de dibujo, pintura y escultura; además, tuvo a su cargo la sección de Artes Gráficas y Escritura Ornamental. También destacó su participación en la exposición de trabajos del cierre del año. Su desempeño como artista gráfica se plasmó en una pintura de Winternitz del mismo año, en la cual vemos la figura de Polac sentada frente a una mesa con sus herramientas de escritura ornamental, mientras realiza un trabajo (ver ilustración 43).



Ilustración 43: Adolfo Winternitz, *Interior con Susana*, 1945, óleo sobre tablero de madera. Fuente: colección de la familia Winternitz.



Ilustración 45: Susana Polac, *Ángel*, circa 1946, pintura al óleo. Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Ilustración 46: Susana Polac en el taller de mosaico, 1946. Fuente: archivo de la familia Winternitz.

En el año 1946, realizó su primera exposición individual, donde exhibió tanto pinturas como obra gráfica (Galerie Treffpunkt Kunst, 1980). A este período pertenecen algunos retratos (ver ilustraciones 48, 49 y 50), escritura ornamental (ver ilustración 51) y obra gráfica (ver ilustraciones 52 y 53). Si bien las fotografías en blanco y negro no permiten visualizar el manejo de color en la paleta de Susana Polac, en los retratos de las ilustraciones 48 y 49 se puede apreciar una gran riqueza en cambios de valor en el modelado de las formas; además, las luces son de incidencia lateral, lo que permite una definición clara de los planos iluminados y en sombra. La escala de valores en piel, cabello,

vestimenta y fondo son de espectro distinto. La mayor intensidad de los contrastes de valor se da en la figura representada, donde el fondo es un plano más homogéneo y con menor variación en luminosidad. El uso del óleo es con empaste grueso y expresivo, lo que evidencia la dirección en que aplicó la pintura con el pincel. Se infiere un resultado de construcción por planos de color, en el cual los contornos no son definidos por la línea, sino por la diferenciación de valor y matiz de los planos que la componen.

Ilustración 47: clausura del año académico de 1946, Academia de Arte. De izquierda a



derecha: sra. Anita Fernandini Vda. de Álvarez Calderón, presidenta vitalicia del Consejo Nacional de Mujeres del Perú, miembro de la Sociedad de Bellas Artes del Perú y de la Asociación Nacional de Escritores y Artistas de Lima; Dr. Luis Fabio Xammar, director de Educación Artística y Extensión Cultural; un sacerdote no identificado; el excmo. señor nuncio de su santidad, monseñor Luis Arrigoni; el cardenal primado Juan Gualberto Guevara; el doctor Víctor Andrés Belaunde; la artista y profesora Susana Polac; y Adolfo Winternitz. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.



Ilustración 48: Susana Polac, retrato (¿del Dr. Carlos Cueto Fernandini?), 1947, pintura al óleo. Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Ilustración 49: Susana Polac, retrato, circa 1947, pintura al óleo. Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Ilustración 50: Susana Polac, retrato, 1947, pintura al óleo. Fuente: archivo de la familia Winternitz.

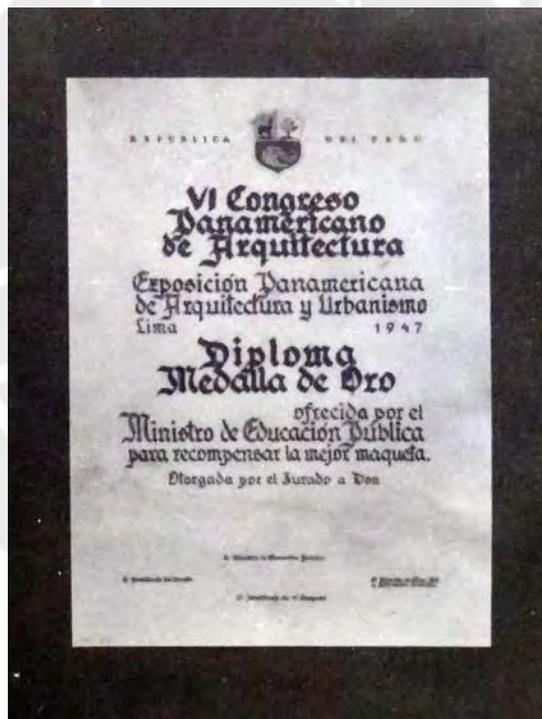


Ilustración 51: Susana Polac, 1947, trabajo caligráfico. Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Ilustración 52: Susana Polac, trabajo gráfico sobre papel, circa 1947. Fuente: archivo de la familia Winternitz.

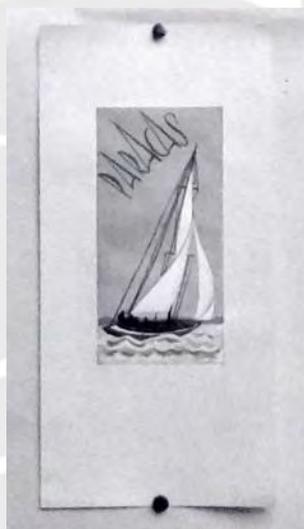


Ilustración 53: Susana Polac, trabajo gráfico sobre papel, circa 1947. Fuente: archivo de la familia Winternitz.

Son pocas las referencias del trabajo de escritura ornamental realizados por Susana Polac. Uno de ellos es el diploma del VI Congreso Panamericano de Arquitectura, Exposición Panamericana de Arquitectura y Urbanismo, celebrado entre el 15 y 24 de octubre de 1947 en Lima, cuya clausura fue el 25 del mismo mes en Cuzco.

Consideramos relevante tener en cuenta este evento como un importante foro de debate arquitectónico latinoamericano donde se impulsó la modernidad identificada con el funcionalismo. En dicho congreso en particular fueron tratados temas como: la arquitectura americana, su expresión plástica, proyección y orientación; la arquitectura como factor de bienestar social y el problema de la

vivienda económica; la arquitectura contemporánea como expresión estética y nuevos materiales y técnicas de construcción (Flores Soto, 2015, p. 486).

Cabe recordar que, en el contexto de formación artística de Winternitz y como parte de los principios aplicados en la Bauhaus, se fomentaba la formación unificada del artista libre con quienes realizan una creación aplicada. En consecuencia, la arquitectura se consideraba un factor integrador de la pintura, escultura y artesanía. El trabajo en conjunto del artista con el arquitecto fue, para el director de la Academia de Arte Católico, un medio para la función social del arte. En ese sentido, es significativo el autorretrato con el arquitecto Luis Ortiz de Zavallos, en el cual ambas figuras dirigen su atención hacia un plano que sostiene Winternitz, lo que sugiere un trabajo conjunto de concepción del proyecto (ver ilustración 54).

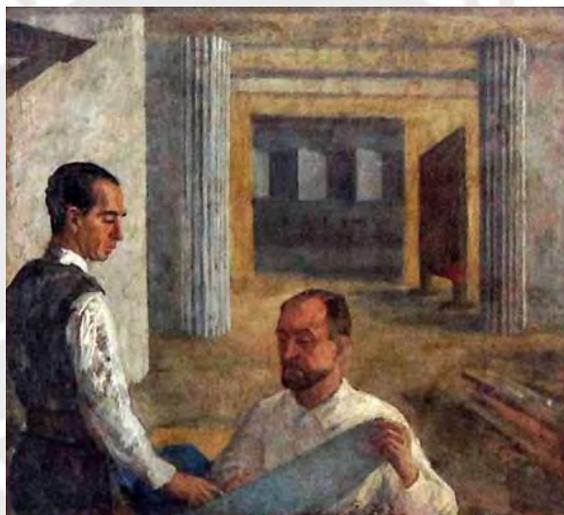


Ilustración 54: Adolfo Winternitz, *Autorretrato con Luis Ortiz de Zavallos*, 1945, óleo sobre madera, 69 x 76 cm. Fuente: colección de la familia Winternitz.

Otro aspecto a considerar fue que el congreso tuvo un impacto decisivo para la apertura de España hacia la modernidad en arquitectura. La participación de una delegación española en él tuvo el revés de ser recibida con incompreensión y rechazo al presentar ejemplos de una arquitectura tradicionalista avalada por el franquismo. Consecuencia de ello, de regreso a su país, algunos miembros de esta delegación iniciaron, desde el oficialismo, una sincera autocrítica y la búsqueda de la reintegración hacia la modernidad de la arquitectura española (Flores Soto, 2015, p. 482). En años posteriores, en España, tanto Winternitz como Susana Polac intervinieron con significativas obras en importantes ejemplos de arquitectura moderna religiosa.

Al año siguiente de celebrarse el VI Congreso Panamericano de Arquitectura, Winternitz realizó un primer viaje a Chile y Argentina, donde presentó exposiciones de sus pinturas y conferencias sobre la metodología de enseñanza de la Academia de Arte de Lima. A su regreso, en una entrevista publicada en el diario *El Comercio*, el 27 de setiembre de 1948, mencionó que debió prolongar su estadía en Chile por la cordial recepción de las personas con quienes se reencontró, entre ellas un grupo de jóvenes arquitectos que conoció durante la decoración que realizó para la Exposición Panamericana de Arquitectura y Urbanismo en Lima, el año anterior. Mencionó a los arquitectos Alberto Risopatrón Barredo (decano de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile), Ignacio Santa María y Pérez Arce (*El Comercio*, 1948a, p. 3).

En el relato de ese viaje, que aparece en su libro *Memoria y otros textos*, Winternitz recordó que fue la oportunidad para conocer a Sergio Larraín García-Moreno, decano de la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, con quien mantuvo una verdadera amistad durante años (Winternitz, 2013, p. 73).

No podemos pasar por alto que el arquitecto Larraín fue una figura emblemática en Chile del modernismo arquitectónico. Perteneció a la generación que viajó a Europa tomando “contacto con Le Corbusier y el método de enseñanza de la Bauhaus. Ahí conoció a Paul Klee, Kandinsky y Albers, además de Gropius, Pier Oud y Mies van der Rohe. La experiencia marcó definitivamente su trayectoria profesional que se destacó por su carácter innovador y vanguardista” (Uribe, 2015, s.p.). Será en 1949 que Larraín reformó la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile, influenciado por Walter Gropius y con la propuesta de un curso de composición arquitectónica con mucha cercanía al introductorio de Josef Albers, quien viajará a Chile en 1952 (Maulén, 2014). Fueron en estos primeros años de la Academia de Arte que aquellos significativos eventos permitieron tanto a Winternitz como Polac mantener contacto con los principios del modernismo que se difundía y aplicaba en América Latina.

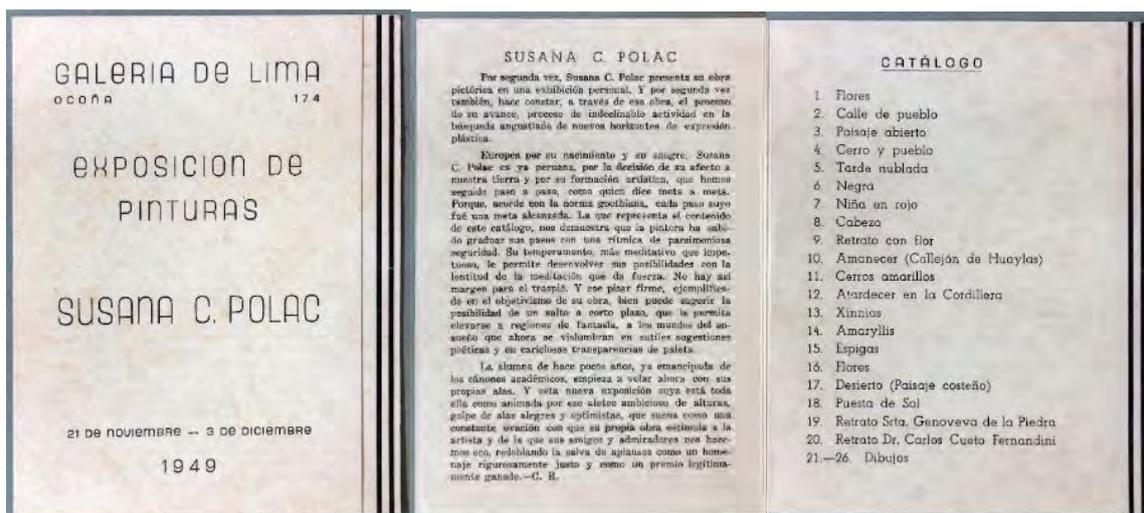


Ilustración 55: Susana Polac, catálogo de exposición de pinturas, 1949. El texto está firmado con las iniciales “C. R.”²¹. Fuente: archivo de la familia Winternitz.

Susana Polac realizó, en 1949, una segunda exposición individual, la cual, a diferencia de la primera, consistió sobre todo de pinturas al óleo. El catálogo de la muestra (ver ilustración 55), con la lista de títulos de las obras, permite deducir que primaron tres temas: flores, paisajes y retratos. De las fotografías del archivo de la familia Winternitz, solo se cuenta con una fotografía a color (ver ilustración 56) que puede pertenecer a la pintura titulada *Niña en rojo*. Si bien la imagen no es detallada y la pintura presenta pérdidas de capa pictórica, permite apreciar el uso de una paleta intensa de color. En ella, la actitud pasiva de la figura femenina apoyada en el respaldo de una silla, con expresión sosegada y mirada baja, se contrapone al uso de un intenso rojo en el vestido y un fondo iluminado en amarillo brillante. El tratamiento del óleo es expresivo, con empaste de materia que por momentos se independiza del modelado de la forma volumétrica y explora una manifestación más subjetiva. Como señala Carlos Raygada en el texto del catálogo: “[...] Y ese pisar firme, ejemplificado en el objetivismo de su obra, bien puede sugerir la posibilidad de un salto a corto plazo, que la permita elevarse a regiones de fantasía, a los mundos de ensueño que ahora se vislumbran en sutiles sugerencias poéticas y en cariciosas transparencias de

²¹ Las iniciales C. R. correspondieron al crítico de arte y música Carlos Raygada, a quien Adolfo Winternitz conoció al poco tiempo de su arribo a Lima y con quien desarrolló una sincera amistad. Raygada escribió una crítica sobre la primera exposición en Lima de Winternitz en 1939 (Winternitz, 2013, p. 55).

paleta". De esta misma exposición, son los dos retratos que vemos en las ilustraciones 57 y 59.



Ilustración 56: Susana Polac, *Niña en rojo*, circa 1949. Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Ilustración 57: Susana Polac, retrato del Dr. Carlos Cueto Fernandini, 1949, pintura al óleo. Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Ilustración 58: nota de prensa de la exposición de Susana Polac, publicada en *La Prensa*, el 21 de noviembre de 1949. Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Ilustración 59: Susana Polac, *Retrato* (¿de la srta. Genoveva de la Piedra?), 1949, pintura al óleo. Fuente: archivo de la familia Winternitz.

No hay información suficiente para corroborar si las siguientes fotografías de paisajes corresponden a esta exposición; sin embargo, las características de las ampliaciones fotográficas y la similar densidad en el tratamiento de la pintura nos

indica que los paisajes de las ilustraciones 60, 61, 62 y 63 son de la misma época.



Ilustración 60: Susana Polac, paisaje, circa 1949, pintura al óleo. Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Ilustración 61: Susana Polac, paisaje, circa 1949, pintura al óleo. Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Ilustración 62: Susana Polac, paisaje, circa 1949, pintura al óleo. Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Ilustración 63: Susana Polac, paisaje, circa 1949, pintura al óleo. Fuente: archivo de la familia Winternitz.

Susana Polac retornó a Europa definitivamente en el año de 1950. Esta fue una segunda etapa de su desempeño artístico, con dos cambios importantes: primero, su trabajo se volcará hacia la escultura; y segundo, inició la exploración de la forma abstracta, sobre todo con tema religioso. Podemos concluir que toda la producción de Polac en Lima, tanto en obra pictórica como escultórica, fue figurativa, desde su desempeño como alumna de la Academia de Arte Católico y como docente de la que luego se llamó Academia de Arte de Lima.

Otro caso significativo del primer grupo de alumnas de la Academia de Arte Católico es Sara Santolalla Bernal (ver ilustración 64).



Ilustración 64: Sara Santolalla Bernal, nacida en Hualgayoc, Cajamarca. Hija de Eloy Santolalla Iglesias y María Bernal Matute. Su padre fue un empresario minero de Cajamarca, precursor del uso de la electricidad no solo para el alumbrado, sino especialmente para los usos industriales. Fuente: Guillén Padilla & Chávez Tejada, 2019, p. 121.

Años previos a su ingreso como alumna de la Academia de Arte Católico, Sara Santolalla Bernal siguió estudios en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. De aquella época son algunas de las obras fechadas en los años 1933 (ver ilustración 65 y 66), 1934 (ver ilustración 67) y 1935 (ver ilustración 68), los cuales son todos estudios de retratos. Los dibujos denotan minuciosidad en plasmar los rasgos característicos de cada modelo, los contrastes de los valores son acentuados en las formas, el espacio no es definido en su perspectiva y se sintetiza como plano iluminado que permite contrastar con el contorno del sujeto representado. En algunos dibujos, la definición de la forma es cerrada, con el uso de un contorno lineal oscuro y constante en su valor. Las composiciones son de una única figura ubicada en el eje central vertical del formato, en primer plano. Si bien la ubicación del modelo es centrada, la posición y gestualidad corporal permiten percibir una actitud psicológica de la persona.



Ilustración 65: Sara Santolalla Bernal, estudio-retrato, 1933, carboncillo sobre papel. Fuente: colección de Julia Santolalla Fernández.



Ilustración 66: Sara Santolalla Bernal, detalle estudio-retrato, 1933, carboncillo sobre papel. Fuente: colección de Julia Santolalla Fernández.



Ilustración 67: Sara Santolalla Bernal, estudio-retrato, 1934, carboncillo sobre papel. Fuente: colección de Julia Santolalla Fernández.



Ilustración 68: Sara Santolalla Bernal, retrato, 1935, óleo sobre lienzo. Fuente: colección de Julia Santolalla Fernández.

En la nota de prensa correspondiente a la clausura del año académico de 1941, Sara Santolalla, en su segundo año de estudios, recibió uno de los premios entregados a los alumnos que más se distinguieron, por su *Estudio de la naturaleza* (*La Crónica*, 1942, p. 5). Además de ello, los trabajos que pertenecen a los años de estudio en la Academia de Arte Católico se caracterizan por ser composiciones libres, de tema religioso, sobre todo de la sagrada familia. Las composiciones se vuelven de mayor complejidad con la organización de varios personajes; además, los materiales utilizados y la factura están sujetos a las características técnicas de ejecución para los proyectos. Estos fueron estudios para trabajos de realización en mosaico (ver ilustraciones 69 y 70) o para vitral (ver ilustración 71). La temática religiosa permite una representación idealizada de los personajes, con lo que adquieren cánones de proporción estilizados.

Las notas periodísticas sobre la exposición anual de la academia del año de 1943 destacaron el estudio para vitral (ver ilustración 71) de Sara Santolalla. Aquellas se publicaron tanto en el diario *La Crónica* (edición del 24 de enero de 1944), como en *El Comercio* (el 27 de enero de 1944). En esta última, se destacó, además del estudio para vitral, un estudio de cabeza (*El Comercio*, 1944, p. 6).

El periódico *Universal*, en febrero de 1944, dedicó una de sus páginas al artículo titulado “Puede arraigar en el Perú el arte del vitral”, en el cual elogió los estudios para vitral en la exposición de alumnos de la Academia de Arte Católico como lo más logrado de la muestra y planteó que esta técnica, desarrollada en Perú a partir de la labor de la academia, puede “ofrecer al público limeño demostraciones de la posibilidad de arraigar en el Perú, con buen resultado, el

estilo del vitral como motivo de especulación artística y acaso fuente de prosperidad personal” (R. H. M., 1944, p. 3). El artículo continuó con un resumen histórico de la técnica del vitral en Europa y, como logro de la Academia en este arte, de nuevo reprodujo el estudio que ejecutó Sara Santolalla Bernal y otro para vitral de la señora Florencia de Velásquez, de 1942, con el título *Amazonas* (ver ilustración 24).

Otros carboncillos sobre papel ejecutados por Sara Santolalla forman parte de una serie de tres dibujos con el tema del nacimiento de Jesús. Estos son bosquejos lineales y cada uno es una composición de varias figuras superpuestas en un mismo espacio: ángeles (ver ilustración 72), reyes magos (ver ilustración 73) y la sagrada familia (ver ilustración 74). El formato rectangular vertical de los tres dibujos y la estructura lineal remarcada que divide el espacio en el tercero permiten deducir que fueron concebidos como estudios previos para vitrales.

Si bien existen otros retratos y estudios de bodegón que Sara Santolalla Bernal ejecutó al óleo, en la actual colección de Julia Santolalla Fernández no se especifica una fecha de ejecución, por lo cual no se incluye como parte de su etapa formativa en la Academia de Arte Católico. Sin embargo, toda la producción de estudios de retratos, óleos, bodegones y composiciones libres de tema religioso se caracterizan por ser de carácter figurativo.

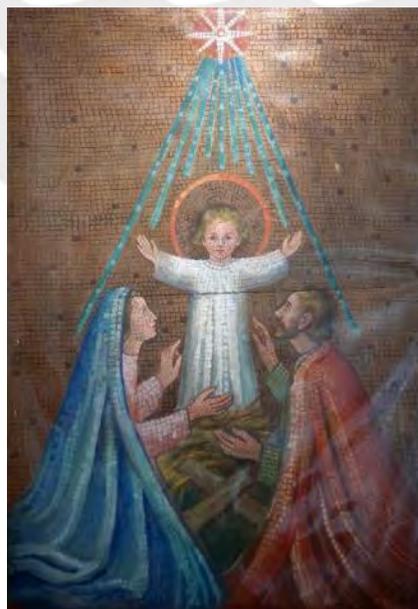


Ilustración 69: Sara Santolalla Bernal, *Sagrada Familia*, 1942-1945, estudio de color para mosaico, témpera sobre madera. Fuente: colección de Julia Santolalla Fernández.

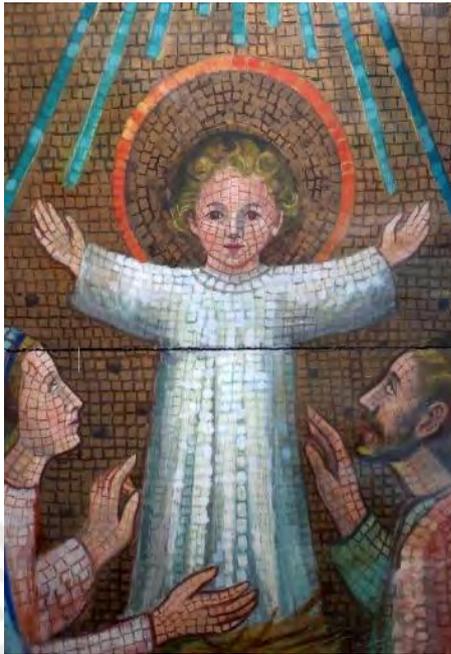


Ilustración 70: Sara Santolalla Bernal, detalle de *Sagrada Familia*, 1942-1945. Fuente: colección de Julia Santolalla Fernández.

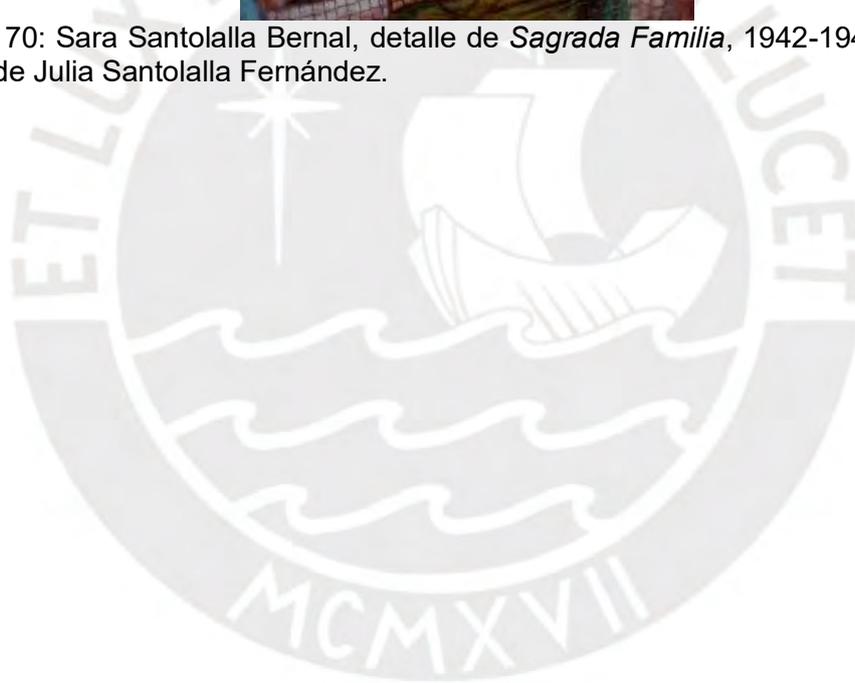




Ilustración 71: Sara Santolalla Bernal, *Sacra Familia*, 1943, estudio para vitral. Fuente: *El Comercio*, 1944, p. 6; Biblioteca Nacional del Perú.



Ilustración 72: Sara Santolalla Bernal, *Ángeles*, 1942-1945, carboncillo sobre papel. Fuente: colección de Julia Santolalla Fernández.



Ilustración 73: Sara Santolalla Bernal, *Reyes magos*, 1942-1945, carboncillo sobre papel. Fuente: colección de Julia Santolalla Fernández.



Ilustración 74: Sara Santolalla Bernal, *Sagrada Familia*, 1942-1945, carboncillo sobre papel. Fuente: colección de Julia Santolalla Fernández.

Otra estudiante destacada del primer grupo de alumnos de la Academia de Arte Católico fue René Romero de Rutté (ver ilustración 27), quien tuvo desempeño sobresaliente desde su segundo año de estudios al recibir uno de los premios por Composición Libre en la clausura del año académico de 1942 (*La Crónica*, 1943, p. 8). De igual manera, se destacó con un estudio de cabeza a la pluma

(ver ilustración 75) en la exposición de alumnos de la academia correspondiente al año 1943 (*El Comercio*, 1944, p. 6).



Ilustración 75: René Romero de Rutté, *Cabeza*, 1943, pluma. Fuente: *El Comercio*, 1944, p. 6; Biblioteca Nacional del Perú.

El principio de libertad creativa fue primordial en la Academia de Arte Católico y apreciado por los estudiantes. Los temas pictóricos son variados y siempre mantienen ligación con la representación de figura humana, retrato, bodegón, paisaje y tema religioso. Las notas periodísticas de las exposiciones de los estudiantes de la academia durante la primera década de su funcionamiento así lo demuestran.

SELECCIONES DE ARTE

En la Academia de Arte de la Universidad Católica

Como sigue la vida y el movimiento se muestra el arte académico de esta, se muestra en esta exposición la evolución de trabajos realizados por los alumnos de la Academia de Arte Católica de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en su sede actual en la calle de la Amargura.

La muestra que nos ofrece la Academia de Arte sigue por parte de una selección de trabajos, entre los que figuramos — especialmente en la técnica de vitrales — escenas religiosas en arte y destacados ejemplos de la iconografía local. Una particular atención se presta al estudio de la iconografía que surge al conocer el mundo. Una muestra que complementa con el estudio al artista extranjero, el estudio de la obra de los grandes maestros que tanto han influenciado al arte peruano. En esta ocasión, se muestra un grupo de pinturas que, como de costumbre, se agrupan por temas, como el que se ve en el año de la obra de una gran cantidad de obras. Para el estudio de la obra de los grandes maestros, la Academia ha organizado una muestra que se agrupa por temas, como el que se ve en el año de la obra de una gran cantidad de obras. Para el estudio de la obra de los grandes maestros, la Academia ha organizado una muestra que se agrupa por temas, como el que se ve en el año de la obra de una gran cantidad de obras.



Graciela Vezan Otero



Josef Pucnera Caribá

Reservados todos los derechos. No se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la impresión en su totalidad. Reservados todos los derechos. No se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la impresión en su totalidad.

Una muestra que complementa con el estudio al artista extranjero, el estudio de la obra de los grandes maestros que tanto han influenciado al arte peruano. En esta ocasión, se muestra un grupo de pinturas que, como de costumbre, se agrupan por temas, como el que se ve en el año de la obra de una gran cantidad de obras.



Anselmo Tejeda Vitral



Ghislain Tehada Vitral



Héctor del Hualde Pared



Gertraud Pashen Otero



Josefina Arana Caribá



Einar Maason Otero



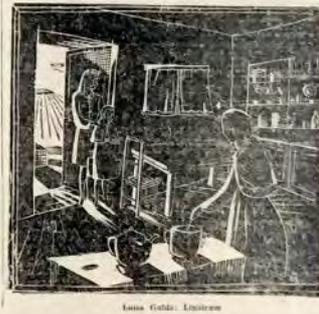
Nini Villanueva M. Otero



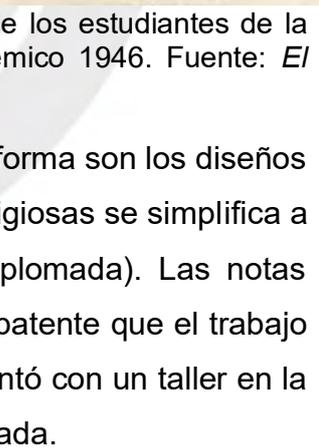
Carolina Escorial Otero



José Benavides Otero



Juana María Wilber Caribá



Ismael Tello Linares

Ilustración 77: nota periodística de la exposición de trabajos de los estudiantes de la Academia de Arte de Lima, realizados durante el año académico 1946. Fuente: *El Comercio*, 1947, p. 8; Biblioteca Nacional del Perú.

Los trabajos que tuvieron características de síntesis de la forma son los diseños de vitrales, en los cuales la representación de escenas religiosas se simplifica a planos de color (vidrio) y líneas de contornos negros (plomada). Las notas periodísticas y los propios archivos de la FAD solo dejan patente que el trabajo en vitrales llegó a la concepción del diseño, pero no se contó con un taller en la academia para la elaboración de vitrales con vidrio y plomada.

En agosto de 1947, mediante la resolución ministerial 2923, se otorgó valor oficial a los estudios en la ahora llamada Academia de Arte de Lima, afiliada a la PUCP.



Ilustración 78: exposición del año académico 1947. Fuente: *El Comercio*, 1948b, p. 8; Biblioteca Nacional del Perú.



Ilustración 79: trabajos de estudiantes de la Academia de Arte de Lima, año académico 1948. Fuente: *El Comercio*, 1949, p. 8; Biblioteca Nacional del Perú.

Exposición de los Alumnos de la Academia de Arte de Lima

Esta semana se ha inaugurado en la Sociedad de Bellas Artes una interesante exposición de las obras de los alumnos de la Academia de Arte de Lima, que como se sabe ha celebrado el décimo aniversario de su fundación. Nos es grato publicar algunos de los cuadros que se exhiben en la galería de la calle de Palacio. Aparece en primer lugar una original interpretación del "Crucificado", debida a la señorita Carola Escamel, alumna graduada con título oficial de Profesora de Artes Plásticas. Asimismo podemos ver un paisaje, de Nini Villanueva y una cabeza de muchacho, de Consuelo Vigil, ambas, graduadas igualmente con el título de Profesoras de Artes Plásticas. Por último se puede apreciar una cabeza de mujer y un vitrail, de Teresa Arróspide (tercer año) y Aurora de Freire (primer año), respectivamente.



Ilustración 80: reporte de la exposición retrospectiva de los alumnos de la Academia de Arte de Lima, en la Sociedad de Bellas Artes, que comprende trabajos realizados durante los diez años de funcionamiento de la academia. Fuente: suplemento dominical de *El Comercio*, 1950b, p. 1; Biblioteca Nacional del Perú.

El término del año académico 1949 fue también motivo de celebración de los diez años de funcionamiento de la Academia de Arte de Lima. La décima exposición de trabajos de los estudiantes se inauguró el 25 de enero de 1950, en cuyo discurso inaugural se mencionó de nuevo la significativa colaboración de Susana Polac como profesora de dibujo, pintura, escultura, artes gráficas y escritura ornamental, además de su eficiente desempeño en la dirección de la academia durante la ausencia de Winternitz, quien viajó al extranjero (Winternitz, 1950, p. 3).

Ilustración 81: en la primera fila, sentados de izquierda a derecha: en el centro, en traje



claro, Adolfo Winternitz, director de la Academia de Arte de Lima; Pedro Marsano, ayudante del Ministro de Educación; Susana Polac, docente de la Academia. Fuente: *La Crónica*, 1950, p. 13; Biblioteca Nacional del Perú.

Con motivo de las celebraciones por el décimo año de labores de la Academia de Arte de Lima, el 27 de enero de 1950, se realizó, en la Asociación de Artistas Aficionados, un concierto dedicado a Juan Sebastián Bach y se inauguró una exposición de dibujos y acuarelas en reproducción de facsímil y grabados de grandes maestros europeos. Luego, el 30 de enero, en La Sociedad de Bellas Artes, se abrió una “Exposición retrospectiva de los alumnos de la Academia de Arte de Lima”, que comprendía los trabajos realizados durante diez años (ver ilustración 80).

A inicios del mes de febrero de 1950, en los salones de la Galería de Artes Plásticas de la Sociedad de Bellas Artes, la dirección, profesores y alumnos de la Academia de Arte de Lima ofrecieron un *cocktail* de agradecimiento por las

celebraciones que se llevaron a cabo por el décimo aniversario. Asistieron el alcalde de Lima y el presidente de la Sociedad de Bellas Artes, además de artistas e invitados de los círculos vinculados a las letras y artes (ver ilustración 81). La exalumna Reneé Romero de Piérola (ver ilustración 27, figura como Reneé Romero de Rutté) dio lectura a un discurso, del cual podemos resaltar un extracto que nos permite vislumbrar el ambiente de estudio de los primeros años de la academia:

[...] Adolfo Winternitz ha logrado realizar este nuevo sentido en la orientación pedagógica del joven artista. Se acerca lo suficientemente a él para darle los consejos necesarios y luego lo deja en libertad de realizar sus propias tendencias y, aún más, lo guía a que descubra por sí mismo sus imperfecciones.

La academia como centro de educación, debe permanecer al margen de todo rigorismo. La libertad en el arte no sólo estimula la franca expansión del sentimiento, sino también, al permitir las nuevas tendencias, va desbrozando el camino de los nuevos, de lo inmediato; en fin, cobra vida el progreso mismo (*El Comercio*, 1950a, p. 9).

En resumen, esta primera etapa de la Academia de Arte de Lima se basó en la propuesta de una institución donde el estudio de la forma (modelo vivo, bodegón y paisaje) fue el medio para el aprendizaje y uso de los elementos de expresión artística propios del arte europeo y que otorgan estructura a una obra plástica. Los trabajos de los estudiantes revelan influencias del arte simbolista en los temas religiosos. Además, la valoración de la subjetividad y personalidad propiciaron obras con características expresionistas.

La enseñanza en la academia se fundamentó en la “composición libre”, como resultado de una exploración interna y que se manifestó en la forma plástica. La inspiración verdadera para Winternitz se formaba a partir de la noción del aspecto sobrenatural de las cosas (Winternitz, 1994).

Otro de los propósitos propuestos desde el proyecto inicial de 1940 de la Academia de Arte de Lima fue renovar el arte religioso en el Perú, respetar y conservar la herencia virreinal y no imitarla, así como formar artistas creadores que produzcan obras originales inspiradas en la liturgia de la Iglesia.

Las primeras promociones de egresados de la academia también permitieron la incorporación de algunos de ellos como docentes de la propia institución. En ese sentido, el protagonismo de Susana Polac fue importante, como egresada que inició una actividad profesional reconocida por la crítica de la época y como docente a cargo de varios cursos de la academia.

Para fines de la década de 1940, Winternitz era un artista reconocido por el medio nacional y Susana Polac, una promesa en pleno desarrollo. Ambos tendrán una producción plástica con temas pictóricos similares, en retrato, paisaje, composiciones libres y tema religioso.

En el desarrollo artístico de ambos docentes, las exploraciones expresivas de las técnicas de pintura se orientaron hacia el uso denso de la materia y la aplicación de una paleta de tonalidades saturadas.

La orientación figurativa de los trabajos que se producen en la academia está muy ligada al propio desarrollo artístico del cuerpo docente, quienes participaban solo de este lenguaje.

En julio de 1950, Winternitz realizará una exposición de sus pinturas en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ver ilustraciones 82 y 83), con parte de las obras que llevó a su primer recorrido por Chile y Argentina. La lista de títulos del catálogo de esta muestra abarca treinta y seis obras expuestas bajo tres temas: retratos, paisajes y composiciones. En la nota de prensa publicada en *El Comercio*, el 5 de julio de 1950, se compila algunas de las críticas redactadas en Chile y Buenos Aires sobre sus pinturas expuestas, de las cuales varias coincidieron en resaltar su vigor expresivo, riqueza, uso sinfónico y alegre del color; una pintura que se define: “De modernidad que no cae en lo abstracto, al mantenerse en un realismo fusionado de fuerza lírica” (*El Comercio*, 1950a, p. 14).

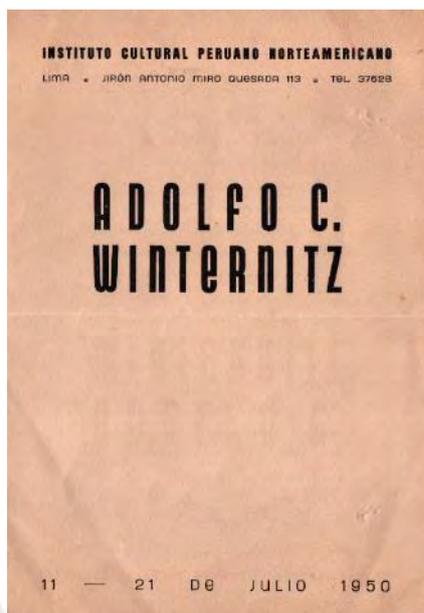


Ilustración 82: carátula del catálogo de la exposición de pintura de Adolfo Winternitz, en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano, en julio de 1950. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

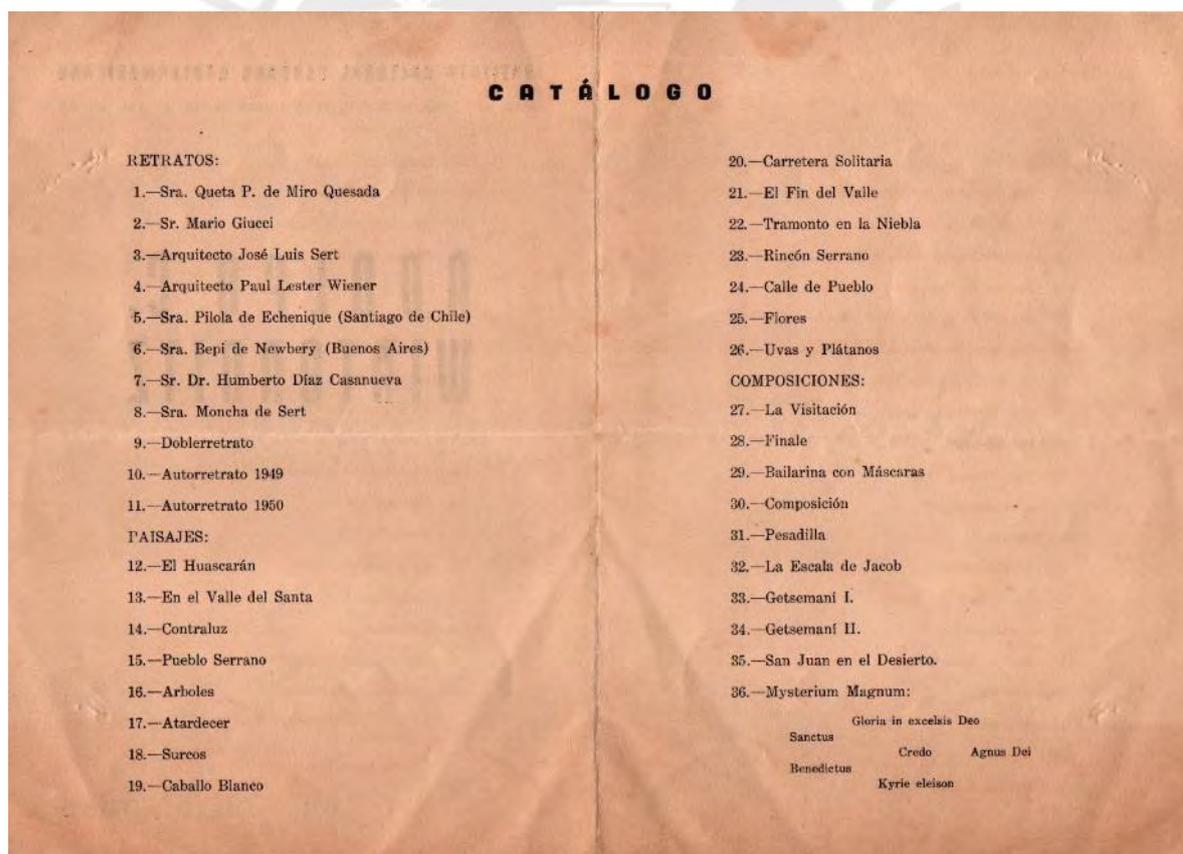


Ilustración 83: lista de obras de la exposición de pintura de Adolfo Winternitz, en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano, en julio de 1950. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

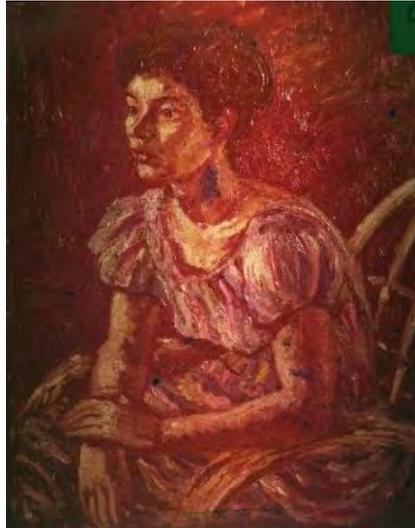


Ilustración 84: Adolfo Winternitz, retrato de Graziela Laffi, 1949, pintura al óleo. Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Ilustración 85: Adolfo Winternitz, *Autorretrato*, 1950, pintura al óleo sobre madera. Fuente: archivo de la familia Winternitz.

La enseñanza en la Academia de Arte de Lima, en esta primera etapa, a pesar de no incluir el lenguaje abstracto en la formación de sus estudiantes, fue moderna. Esto lo podemos afirmar bajo la referencia de autores como Arthur Efland, Kerry Freedman y Patricia Stuh, quienes, en el primer capítulo del libro *La educación en el arte posmoderno*, examinan las principales características de la modernidad y su influencia en la educación del arte. Parten desde la afirmación que muchas de las prácticas utilizadas por los profesores de arte, hasta la actualidad (la primera edición del libro es de 1996), se basan en concepciones modernas del arte. Especifican, como primera característica de esta influencia del modernismo en la educación de arte:

[...] que los profesores de arte evalúen las aptitudes de sus alumnos según el grado de originalidad o creatividad que hayan demostrado en sus trabajos en clase. El alto valor otorgado a la originalidad y a la expresión del yo empezó a imponerse con el surgimiento de la psicología como disciplina profesional y fue justificado en el terreno de las artes por las modernas teorías del expresionismo (Efland, Freedman, & Stuh, 2003, p. 16).

Cronológicamente, especifican que: “La expresión creativa del yo se convirtió en una importante filosofía que desde la década de 1920 ha inspirado a muchos profesores de arte” (2003, p. 17). Recordemos que algunos de los fines establecidos de la Academia de Arte de Lima, desde su primer año académico, fueron: proporcionar un conocimiento de los medios de expresión de las obras de arte y, para quienes estaban interesados en el arte sagrado, formarlos para unir la vida artística con la espiritual y el recogimiento interior, para lograr obras con sinceridad de expresión (PUCP, 1940). Además, en el discurso inaugural del mismo año que pronunció el fundador de la Academia de Arte de Lima, se resaltó una orientación de enseñanza que otorgaba al estudiante el “conocer su propia alma y encontrar una expresión personal, nacional y contemporánea [...] Por ello nuestra enseñanza considera como necesidad fundamental la composición libre, creación concebida en el recogimiento interior y desarrollada en forma artística” (Winternitz, 1994, p. 8). De igual manera, el propio plan de estudios de la Academia de Arte de Lima propone que la formación artística concluya con un período de perfeccionamiento individual, en el cual el estudiante cuente con un taller propio donde realice sus creaciones libres bajo la guía del maestro tutor. En el plan de 1940, de cuatro años de duración, el perfeccionamiento individual se daba solo en el último año de estudios (cuarto año); mientras que, a partir de 1943, con un plan de seis años de duración, serán los dos últimos años de estudios (quinto y sexto año) los dedicados a este desarrollo personal artístico.

Por último, el reconocimiento al esfuerzo en originalidad y creatividad de los estudiante se formalizará en la Academia de Arte de Lima con los premios otorgados, cada fin de año académico, a quienes lograron mayor distinción con sus trabajos, en dos categorías: la primera, denominada justamente “Composición libre”, como creación que surge del interior del estudiante (del yo); la segunda, “Estudios de naturaleza”, tiene más relación con el aprendizaje de

los elementos de expresión artística a través de la percepción y representación del entorno. La segunda característica de la modernidad en la enseñanza artística es:

[...] el mantenimiento de la práctica de presentar elementos y principios del diseño como base para la producción didáctica y la crítica del arte [...] Desde una perspectiva formalista, la coherencia y la fuerza de la forma son la principal fuente de su valor estético cuando juzgamos una obra de arte. Este planteamiento tenía todo su sentido en las primeras décadas de este siglo, [XX] cuando los estilos artísticos abstracto y no objetivo daban sus primeros pasos [...]” (Efland, Freedman & Stuh, 2003, p. 17).

En esta primera etapa de la Academia de Arte de Lima, se estableció un aprendizaje de los “elementos de expresión artística” en una secuencialidad acorde a su aparición en la historia del arte. El primero fue la línea, seguido por la forma plástica, luego la perspectiva y, por último, el color. Si bien no podemos afirmar que estos elementos de expresión artística pertenezcan estrictamente a lo que se considera como elementos y principios de diseño, sí constatamos que la formación integral de la academia incluyó una sección de Artes Gráficas y Escritura Ornamental en todos los años de estudios y cuyos resultados se mostraron en las exposiciones de cierre de cada año académico.

En años posteriores, la incorporación del lenguaje abstracto y el no figurativo en la metodología de enseñanza de la Academia de Arte de Lima incluyó, de manera específica, estos principios de diseño como base de la formación artística desde el primer año de estudios, con el curso de Composición. Esto lo desarrollaremos más adelante.

CAPÍTULO 2

LA ABSTRACCIÓN COMO NUEVO RECURSO DE CREACIÓN PLÁSTICA

La primera etapa de funcionamiento de la Academia de Arte de Lima, en la década de 1940, coincide con el período entre 1945–1948, que Augusto del Valle identifica en su ensayo “La Invención de una Tradición: La pintura abstracto-geométrica en Perú (1948-1958)” como el origen de una red de artistas con aspiraciones hacia la modernidad, con rumbo distinto de la corriente Indigenista y Costumbrista dominantes en décadas anteriores. Añade, además, cómo esta búsqueda de desarrollo hacia la modernidad se manifestó en el surgimiento de la agrupación Espacio, conformada por arquitectos, poetas, artistas e intelectuales (Del Valle Cárdenas, 2012, p. 9).

Este contexto de discusión de lo moderno imbricado con lo nacional lo analiza ampliamente Luis Rebaza Soraluz en su libro *De ultramodernidades y sus contemporáneos*, donde abarca los campos de literatura, arquitectura, pintura y artes visuales, desde los inicios de la década de 1930 hasta el siglo XXI (2017, págs. 18-19). Este exhaustivo análisis sobre los conceptos de modernidad, modernización, modernismo, vanguardia y ultramodernidad recorre diferentes etapas temporales, culturales, relaciones de centro y periferia, apropiación e identidad, por mencionar algunos de los campos en debate por distintos intelectuales, arquitectos y artistas nacionales, sobre todo durante la década de 1940.

Un evento importante que se señala en este estudio fue la aparición de dos publicaciones en 1946: *La poesía contemporánea del Perú*, en cuya edición participaron Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren; y un segundo volumen de *La pintura contemporánea en el Perú*, a cargo del escritor Juan Esteban Ríos. Luis Rebaza Soraluz destaca cómo estos dos libros permiten “discutir el concepto de lo contemporáneo entendido como la inserción, en el mundo occidental, de la producción artística dada en el Perú durante la primera mitad del siglo XX” (2017, p. 123). Además, señala una diferencia importante entre ambas

publicaciones. La primera asume una poesía producida en nuestro país como “línea modernizadora dentro del modernismo”; mientras que el segundo volumen se encarga de la producción de una pintura peruana, coincidente con la fecha de la impresión del libro, “evaluada desde el punto de vista de una contemporaneidad artística que le es ajena” (2017, p. 124), como una consecuencia de una producción plástica heterogénea, sin lograr aún una identidad nacional.

Al año siguiente (1947), se publicó el primer número de la revista *Las Moradas*, bajo la dirección de Emilio Westphalen. Esta publicación, como comenta Szyszlo en su edición facsímil de 2002, “[...] inicia y lidera un proceso incontenible que se manifestaba en las nuevas generaciones por descubrir la cultura y el arte contemporáneos” (2002, p. 7).

En algunos de los artículos de este primer número, podemos apreciar la consonancia de conceptos que se debaten entre literatura, arquitectura y pintura en contextos europeos y americanos. Un ejemplo es el artículo escrito por César Moro sobre la obra del pintor surrealista inglés Gordon Onslow-Ford, a quien conoció alrededor de 1941. Al referirse a su reciente producción, destacó la intensidad, constancia y devoción de un trabajo que procuraba dominar las emociones. Moro fue puntual al señalar esta tensión existente entre dos fuerzas que orientaron la obra de este pintor: “[...] inteligencia y emoción, es decir emoción y técnica, geometría, composición, preocupaciones espaciales” (1947, p. 32).

Por su parte, Paul Linder, arquitecto alemán residente en Lima desde 1938, escribió el artículo “La arquitectura moderna también es arquitectura bella”. En él, a través de un recorrido histórico de la construcción en las culturas occidentales, señala los cambios de concepción de la belleza arquitectónica a partir del diseño de los planos que aplicaron ideales de simetrías, graduaciones, armonías espaciales, principios rectores para templos y palacios. Estos ideales cedieron ante nuevos propósitos y funciones con la industrialización y el surgimiento de la necesidad de la vivienda del obrero, del trabajador. Los requerimientos sociales establecieron a lo humano como principio y medida universal, en contraposición a las complacencias individuales (Linder, 1947, pp. 33-37).

Acorde a Linder, la belleza idealizada del mundo en el arte clásico tuvo la debilidad de ocultar lo “inarmónico en el mundo, una negación de lo trágico y de la redención inalcanzable de toda vida y un olvido de aquella polaridad que se esconde en toda la naturaleza y en todos los seres naturales” (Linder, 1947, p. 39). El autor señaló que este principio de armonía idealizada es incompleto y solo alcanza una plenitud con lo inarmónico, ganando cohesión y significado profundo. Este fue el principio rector, en las artes orientales y egipcias, así como en el arte primitivo cristiano y gótico, a los cuales también sumó el arte moderno, como dominios de un “arte anticlásico”. Este tránsito de concepciones distintas de la belleza en las artes, en disciplinas como la pintura y escultura, no fueron pacíficas. Linder concluyó que fue en el campo de la arquitectura que se logró esta conciliación, por dos aspectos inherentes y simultáneos: la realidad de su aplicación y funcionalidad, además de lo abstracto en su realización. Para él, “la arquitectura moderna es meditabunda, espiritual y reflexiva” (1947, p. 40).

Un tercer artículo para tener en cuenta fue el escrito por Fernando de Szyszlo, titulado “Picasso, después de “Guernica”, donde reflexionó sobre la producción de este artista español y aquel hito de su creación de 1937. A través de este texto, Szyszlo manifestó algunas ideas propias sobre los logros del arte contemporáneo. Las pinturas cuya contemplación solo producen emoción no otorgan una experiencia artística completa, la cual se alcanza “únicamente si está asentada sobre las bases en que el espíritu ha laborado más conscientemente, sin entrega total a la intuición, ni a las sensaciones elementales” (1947, p. 84). Fue el genio de Picasso el que, en sus últimas pinturas, logró una conmoción directa por “la inmensa fuerza, puramente plástica, que contienen”, con lo cual produce una reacción tan intensa y profunda que no logra definirse desde lo emotivo o intelectual.

Por su parte, Emilio Westphalen dedica un artículo del tercer número (enero de 1948) de *Las Moradas*, titulado “La teoría del arte moderno”, a la importante influencia y trascendencia del trabajo estético y teórico de Wolfgang Paalen²² (1905-

²² La información biográfica, producción literaria, artística y legado de Wolfgang Paalen se puede consultar en la web *The Wolfgang Paalen Society*: <https://wolfgangpaalenorg.wordpress.com/>

1959), artista también de origen austríaco y contemporáneo de Winternitz. Luego de formarse entre Roma, Berlín y París, Paalen viajará a Nueva York en 1939 y llegará a México, donde residirá en adelante. Junto a César Moro y André Bretón, organizó la Exposición Internacional del Surrealismo, en 1940. Entre los años 1942 y 1944, publicó la revista *DYN*, también con la colaboración de Moro (Centro Cultural de España, 2000, p. 23). Westphalen antecede su artículo con una traducción que realiza de un ensayo de Paalen titulado “Arte y ciencia”, en el cual, a través de la confrontación entre Goethe y Newton sobre el color, reflexiona acerca de estas dos disciplinas y cómo establecen perspectivas distintas para la relación humana con el entorno; en síntesis, lo cuantitativo frente a lo cualitativo:

Así como la ciencia para coordinar sus datos ha de ser normativa, el arte para emocionar debe singularizar – y no puede ser sino individualista en la medida en que cada experiencia directa es singular. Por ello ninguna *obra de arte* puede ser universal como una fórmula científica, pero el arte es universal en tanto que expresión primordial (Paalen, 1948, p. 289).

En su artículo, Westphalen cuestionará las doctrinas que consideraron que las actividades artísticas tuvieron solo un rol de añadidura en las estructuras sociales, cuyos pilares fueron las bases económicas y políticas (Westphalen, 1948, pág. 293). En consecuencia, el artista moderno, de actividad espontánea y libre, no tenía el interés en acumular cantidades o ejercer dominio sobre sus semejantes (Westphalen, 1948, p. 295). Además, señala lo que fue el cambio de inspiración, al prescindir de la representación de la naturaleza como medio de expresión para revelar el interior de uno mismo. Citará de nuevo a Paalen para indicar una de las características esenciales del artista contemporáneo que busca ser auténtico: lograr la originalidad.

2.1. EL RETORNO A EUROPA: NUEVAS CONVICCIONES PARA LA LIBERTAD CREATIVA

El año 1950, luego de la exposición realizada en el ICPNA, se nombra a Winternitz representante del Ministerio de Educación Pública y de la PUCP para el Primer Congreso de Artistas Católicos y la Exposición Internacional de Arte Sacro que se celebró en Roma. El viaje se programó, a partir de setiembre de 1950, para durar

tres meses; pero, en respuesta a la atención despertada por los representantes de varios países europeos, amplió su recorrido a Francia, Bélgica, Holanda, Suiza, Austria y España, con lo que prolongó su estadía en Europa por casi dos años y regresó al Perú a mediados de 1952 (*El Comercio*, 1952, p. 7).

El evento al cual asistió Winternitz en Roma sirve como punto de referencia para visualizar, en el contexto europeo, la renovación del arte religioso en la segunda mitad del siglo XX. Este contexto lo involucró activamente, así como a Susana Polac, quienes participaron en proyectos arquitectónicos modernos que integraron obras artísticas.

El mismo Winternitz señala este viaje como un hito importante en su vida al tener un “trabajo intensivo con Pax Romana, exposiciones en varias capitales europeas y el comienzo de nuevas tareas: los vitrales” (2013, p. 76). Asimismo, menciona el inicio de esta década como el momento de su propia transición hacia la comprensión y exploración del arte abstracto, en lo que coincide con Susana Polac, quien se trasladó a Madrid en 1951, donde realizó sus primeros experimentos con esculturas abstractas (Galerie Treffpunkt Kunst, 1980). Ante ello, inferimos que el contacto con un entorno en donde se debatía la incorporación de las manifestaciones artísticas de vanguardia con representaciones de temas sacros integrados en espacios arquitectónicos, fue un factor que catalizó en ambos artistas la exploración de este lenguaje. De igual manera, es significativo el encuentro y diálogo con otro artista peruano residente en el viejo continente:

Durante mis viajes a París en los años 1950-1951 (no recuerdo exactamente), me encontré con mi amigo y exalumno Fernando de Szyszlo. Él era entonces el primer peruano dedicado al arte abstracto. Paseando por las calles y los parques de París discutíamos largamente sobre este tipo de arte, cuya validez yo no entendía.

No me dio ninguna explicación, pero en mi interior traté de encontrar la razón de ser de este arte. Solo después de muchos ensayos —desgraciadamente solo experimentales—, encontré por fin la respuesta, que en el fondo es tan simple y tan lógica: vi con claridad que hay temas que obligan a la figuración, como cuando se trata de la recreación de objetos reales o de personajes bíblicos o

históricos; pero hay temas que rechazan el arte figurativo, como cuando se trata de expresar sentimientos, sensaciones o ideas. Plasmando estas ideas o sensaciones con figuras se llega a la anécdota o a la alegoría (Winternitz, 2013, p. 133).

Esta cita determina el momento en que Winternitz comprendió la razón para el uso del lenguaje abstracto en el arte; además, identifica la presencia de Szyszlo como catalizador de esta resolución. Sin embargo, postulamos que existieron también, en los eventos en los que participó durante su estancia en Europa (congresos, exposiciones de sus obras, encargos y ponencias), un continuo diálogo con un medio, donde autoridades culturales y del catolicismo cuestionaban los propios principios sobre las representaciones sacras. Se proponía a la iglesia como espacio con una nueva espiritualidad y requerimientos para “cristianizar al hombre de hoy” (Marín Navarro, 2011, p. 83). En función de ello, la apertura hacia nuevos lenguajes plásticos y la integración de las artes fueron ideales dirigidos a estos propósitos.

Su actitud no fue solo de oyente de este gran debate, sino que participó de manera activa y encontró, en el lenguaje abstracto, un recurso adicional no solo para su práctica artística, sino también un recurso nuevo para el logro de la relación del artista con el contexto y como parte esencial de su proyecto académico en Lima: “Recuerdo que cuando llegué a este convencimiento [la razón del uso del lenguaje abstracto] elaboré, [...] todo un curso para nuestros alumnos del primer año, con la intención de prepararlos para que más tarde pudieran practicar, al lado de la pintura figurativa, el arte abstracto y el no figurativo” (Winternitz, 2013, p. 134).

El lenguaje abstracto y su uso como parte de las propuestas de vanguardia para las iglesias fue ampliamente debatido, sobre todo en España. Entre las argumentaciones a favor de su aplicación en los espacios sacros, está la

consonancia con la arquitectura y la música como disciplinas que no se caracterizan por ser imitativas de la naturaleza²³.

Ejemplo de ello es el texto escrito por el arquitecto español Sáenz de Oiza sobre la exposición de pinturas de Lucio Muñoz, en 1958. Si bien ocurre en años posteriores, el autor manifiesta el diálogo que ya existía entre disciplinas creativas en consonancia con el lenguaje abstracto. El texto se publicó en uno de los números de *Cuadernos de Arte*, bajo la dirección de José Luis Tafur, director de la galería El Ateneo, institución que promovió la abstracción en Madrid (Ureña Portero, 1982, pág. 126):

No puede negarse ya, nos guste o no nos guste, que el lenguaje de la pintura abstracta es el camino más extendido de la pintura contemporánea. La pintura como abstracción, abandona la repetición del paisaje físico y se aproxima a las otras artes hermanas, música y arquitectura que, como artes, no han sido nunca directamente imitativas de la Naturaleza. Pintura y música, manejando luz y sonido, cualidades que desde el punto de vista físico son entidades equiparables, han llegado, al fin, en el arte abstracto, a encontrar un mismo cauce de expresión. No se comprende que admitamos la música no descriptiva como verdadera música ya tan lejana a los sonidos directos sugeridos por la Naturaleza y que no pueda ser la pintura, en su nueva aventura no representativa, tan verdadera y auténtica como aquella (Sáenz de Oiza, 1958, pág. 7).

En una entrevista a Winternitz realizada por su nieto Michael Perko en 1993, entre los relatos de su emigración a Italia y su arribo a Perú, nos interesa tener en cuenta los siguientes comentarios:

¿Cómo llegaste a la pintura abstracta?

²³ Durante la década de 1950, el debate de la integración de las artes lo protagonizaron arquitectos españoles de significativa importancia. Destacan figuras como Fernández del Amo, director del Museo de Arte Contemporáneo; Miguel Fisac Serna, de quien resalta su obra del Teologado de los Padres Dominicos, con obras de Winternitz y Susana Polac; y Sáenz de Oiza, quien destacó con su trabajo en el Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu y es autor del texto citado de la obra pictórica de Lucio Muñoz (Juan Santáueda, 2017).

Debido a que me estaba interesando cada vez más por lo que había detrás de las cosas. No la cosa en sí, sino cada vez más el contenido de lo que yo quería expresar intuitivamente, lo que no se puede expresar con la pintura concreta, figurativa. Hay cosas que no se pueden expresar mediante la figura. [...]

¿Cómo describirías la pintura de los años cincuenta? Entonces hacías algunos experimentos.

Yo nunca he “experimentado” [...] hay que pintar lo que se siente. El experimento viene por sí solo, y yo he ido logrando cada vez más, como tú ya sabes, empiezo a pintar un cuadro recién cuando lo veo delante de mí. Entonces ya no es un experimento —el experimento viene antes— viene de dentro. Y fue en el año 1950 en el que tuve vivencias interiores, [...]

¿En qué sentido?

[...] Me acuerdo de un cuadro pequeño que se vendió y que se llamaba La huida. Este fue la transición, donde se puede ver que lo que huye no es un hombre sino algo distinto, algo más profundo. Y, luego, vino la pintura abstracta. Y lo esencial: el gran paso fue llegar de la imaginación preparatoria interior a la ejecución plástica. [...] (Winternitz, 2013, pp. 278-279).

Se reafirma esta época como el período de búsqueda de la razón del arte abstracto, como una necesidad interior, que llevó a la ejecución de las primeras pinturas en este lenguaje.

A partir del relato de Winternitz sobre su llegada al Perú, hay que tomar en cuenta el protagonismo de algunas autoridades eclesiásticas cercanas a él, las cuales orientaron y dieron apoyo para su recibimiento en el entorno religioso y cultural de Lima.

El monseñor Celso Constantini fue quien le aconsejó salir de Italia y venir al Perú. Al llegar a Lima y ser recibido por el nuncio Fernando Cento, este mencionó ya tener cartas enviadas por el monseñor Constantini y el monseñor Eugenio Pacelli, futuro papa Pío XII.

En el artículo titulado “La normativa de arte sagrado durante el pontificado de Pío XII (1939-1958)”, publicado en la revista *Carthaginensia*, se destacó su labor al promover el desarrollo de una arquitectura e iconografía en consonancia con el arte

moderno y el acercamiento de la jerarquía eclesiástica a la incorporación de obras artísticas elaboradas bajo las manifestaciones de un lenguaje contemporáneo.

Pio XII fomentó el movimiento de la pastoral litúrgica, el cual “pretendía actualizar el culto cristiano a las nuevas necesidades del pueblo con el fin de éste pudiese participar mejor de los sagrados oficios, conllevó un espíritu de apertura que permitió la entrada del arte cristiano contemporáneo a las iglesias, con la misma finalidad” (Marín Navarro, 2011, p. 80). Esta apertura se concretó con la encíclica *Mediator Dei*, en la cual se permitió la entrada del arte cristiano con las formas del presente y donde afirma lo siguiente:

[...] No se deben despreciar y repudiar genéricamente y como criterio fijo las formas e imágenes recientes más adaptadas a los nuevos materiales con los que hoy se confeccionan aquellas, pero evitando con un prudente equilibrio el excesivo realismo, por una parte, y el exagerado idealismo, por otra, y teniendo en cuenta las exigencias de la comunidad cristiana más bien que el juicio y gusto personal de los artistas, es absolutamente necesario dar libre campo al arte moderno siempre que sirva con la debida reverencia y el honor debido a los sagrados sacrificios y a los ritos sagrados; de esta forma que también ella pueda unir su voz al admirable cántico de gloria que los genios han cantado en los siglos pasados a la fe católica (Marín Navarro, 2011, pp. 80-81).

Esta encíclica no será el único documento que permitió dicha apertura hacia el arte moderno. Existirán antecedentes, como las *Directrices para la construcción de iglesias según el espíritu de la liturgia romana*, de 1947, redactado por la Comisión Litúrgica de la Conferencia Episcopal Alemana (Marín Navarro, 2011, pág. 82), el cual será de gran influencia en la arquitectura de este país durante las décadas de 1940 y 1950.

Esta renovación de la visión de la iglesia sobre el uso de lenguajes artísticos y materiales modernos en la arquitectura y el arte será motivo de eventos internacionales, congresos, exposiciones y el surgimiento de revistas y publicaciones que pondrán sobre la mesa temas diversos, como la concordancia

del arte contemporáneo con los principios tradicionales de la imagen cristiana o la posibilidad que un artista no cristiano pueda afrontar el realizar arte sacro.

Por otro lado, existió oposición de quienes mantuvieron preferencia hacia las formas tradicionales validadas a lo largo de la historia de la Iglesia. En el artículo de Marín Navarro, se señala como uno de los defensores de esta posición al cardenal Celso Constantini, quien, como mencionamos, aconsejó a Winternitz salir de Europa y venir a Perú:

Constantini difundió sus ideas también a través de conferencias y artículos, que proliferaron a partir de la publicación de la Instrucción del Santo Oficio sobre el arte sagrado. En su artículo *Modernidad y tradición* de 1952, rechazaba un concepto extravagante de la modernidad artística, que implicaba un cierto alejamiento de propuestas como el arte abstracto: “Jóvenes [...] No confundáis la modernidad con las tendencias y posturas polémicas, o estudios que no sabéis cómo llamar o tituláis *composiciones*” (Marín Navarro, 2011, p. 90).

En el evento que motivó el viaje de Winternitz a Roma en 1950, predominaron aún las posiciones a favor de la tradición. Él mismo relata que preparó una ponencia sobre arte sacro y simbolismo, la cual fue “por un lado, severamente atacada por arquitectos y prelados conservadores; y, por otro, muy aplaudida por parte de la gente renovadora” (Winternitz, 2013, p. 78).

Sus principios sobre el arte sacro fueron cercanos a los del papa Pío XII desde antes de su viaje a Europa, en la necesidad de renovación del arte en las iglesias. Esta intención la manifestó en el discurso inaugural de la Academia de Arte Católico, en 1940, al señalar, como única fuente de inspiración para el verdadero arte sagrado, la liturgia de la iglesia y proponer una enseñanza con libre expresión de la personalidad del alumno (Winternitz, 1994, p. 9).

Diez años después de ese planteamiento, Pío XII dirigió un discurso a los participantes del I Congreso Internacional de Artistas Católicos, en el cual resaltó la característica expresiva, sintética del pensamiento y sentimiento humano del arte. Además, valoró que, a través de su finura auditiva y visual, tiene la capacidad de penetrar en la inteligencia y sensibilidad del espectador a un nivel de profundidad

que la palabra, con su precisión más analítica, no puede lograr. Esta capacidad del arte de ayudar a una complementación entre los hombres, a pesar de las diferencias de carácter, educación y civilización, se alcanzará a través de dos condiciones:

Para que el arte produzca un resultado tan deseable es necesaria una primera condición: su valor expresivo, sin el cual deja de ser un verdadero arte. La observación no es superflua hoy en día, donde con demasiada frecuencia, en ciertas escuelas, la obra de arte no es suficiente por sí misma para traducir el pensamiento, para externalizar el sentimiento, para revelar el alma de su autor. Pero en cuanto necesita ser explicado en el lenguaje verbal, pierde su valor como signo y sólo sirve para proporcionar a los sentidos un disfrute físico, que no exceda su nivel, o a la mente un juego sutil y vano. Otra condición para que el arte cumpla con dignidad y fecundidad su gloriosa misión de comprensión, armonía y paz es que, a través de él, los sentidos, lejos de pesar el alma y clavarla en el suelo, sirvan de alas para elevarla, de la pequeñez y mezquindad pasajeras, hacia lo eterno, hacia lo verdadero, hacia lo bello, hacia el único bien verdadero, hacia el único centro donde se hace la unión, donde se logra la unidad, hacia Dios²⁴ (Pacelli, 1950, p. 182).

Así, se reafirma el importante valor expresivo del arte como característica que permite penetrar en la sensibilidad del espectador, a niveles que la palabra no logra, así como la misión de elevar el alma hacia Dios. Estos preceptos estaban presentes en los fines de formación de la Academia de Arte de Lima.

En 1952, previo a su regreso a Perú, Winternitz dedicará dos meses a la ejecución de un mural en mosaico para el Colegio Mayor Universitario San Pablo (ver

²⁴ Traducción del original: *“Une première condition s'impose pour que l'art puisse produire un si désirable résultat: à savoir sa valeur expressive, faute de laquelle il cesse d'être un art véritable. La remarque n'est pas superflue aujourd'hui où trop souvent, en certaines écoles, l'œuvre d'art ne suffit pas par elle-même à traduire la pensée, à extérioriser le sentiment, à révéler l'âme de son auteur. Mais dès lors qu'elle a besoin d'être expliquée en langage verbal, elle perd sa valeur de signe pour ne servir à procurer aux sens qu'une jouissance physique, qui ne dépasse pas leur niveau, ou à l'esprit celle d'un jeu subtil et vain. Autre condition pour que l'art accomplisse avec dignité et fruit sa glorieuse mission d'entente, de concorde, de paix, c'est que, par lui, les sens, loin d'appesantir l'âme et de la clouer au sol, lui servent d'ailes au contraire pour s'élever, des petites et des mesquineries passagères, vers l'éternel, vers le vrai, vers le beau, vers le seul vrai bien, vers le seul centre où se fait l'union, où se réalise l'unité, vers Dieu”.*

ilustración 84 y 85), en el nuevo edificio construido por el arquitecto José María de la Vega, a quien conoció en 1947, durante el Congreso Panamericano de Arquitectura realizado en Lima. España fue una revelación para él en este viaje, ya que era el único país europeo que no conocía y estuvo cautivado por la cordialidad en el recibimiento que tuvo (*El Comercio*, 1952, p. 9).

Winternitz realizará una exposición de sus obras, tanto pinturas como reproducciones fotográficas de trabajos realizados en vitral y mosaico en Lima. Esta se realizó en el local de lo que fue el Museo Nacional de Arte Moderno, en Madrid (ver ilustraciones 86 a 91), con el patrocinio del Instituto de Cultura Hispánica, días previos a la primera bienal de la misma ciudad. Sobre esta exposición, en la revista *Cortijos y Rascacielos*, se publicó un texto elaborado por el historiador, poeta y crítico literario Antonio Oliver, quien, además de la apreciación de las obras del pintor, lo presenta de la siguiente manera:

Winternitz, católico e intelectual, intenta sustituir las consabidas y usuales alegorías plásticas por un simbolismo puramente ortodoxo que vivifique el viejo árbol de la pintura religiosa, hoy en trance de sequedad y agotamiento. [...] Un



mundo corrompido y caduco necesita de una nueva purificación, de un neobautismo jordánico, y esta purificación es lo que expresa el artista en sus cuadros, muchas veces de tema apocalíptico y trascendental. En la búsqueda de la nueva catolicidad combatiente y activa por medio del arte, Winternitz ha luchado con el lienzo, con la vidriera y con el mosaico (Oliver, 1952, págs. 4-5).

Ilustración 86: Adolfo Winternitz frente al local del Museo Nacional de Arte Moderno, ubicado en el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, en Madrid, en 1952. Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Ilustración 87: parte de las pinturas de Winternitz expuestas en el Museo de Nacional de Arte Moderno en 1952. De izquierda a derecha, se identifica el *Autorretrato con S. Herz* (1947) y el tríptico compuesto por *San Jorge*, *Cristo del Apocalipsis* y *San Martín* (1951). Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Ilustración 88: Adolfo Winternitz, reproducción del rostro de Jesús de Medinaceli, mosaico. Fuente: Oliver, 1952, p. 4.



Ilustración 89: Adolfo Winternitz, retrato del arquitecto D. José Luis Sert, pintura al óleo, circa 1950. Fuente: Oliver, 1952, p. 5.



Ilustración 90: Adolfo Winternitz, motivo peruano, mosaico, circa 1950. Fuente: Oliver, 1952, p. 5.



Ilustración 91: Adolfo Winternitz, detalle de *Virgen de la Paz*, mosaico, Iglesia Colegio Santa Úrsula, Lima, 1946. Fuente: Oliver, 1952, p. 6.



Ilustración 92: Winternitz realizando el mosaico del apóstolo San Pablo para el Colegio Mayor Universitario de Madrid. Fuente: *El Comercio*, 1952, pp. 7 y 9. Fuente: archivo de la Familia Winternitz.

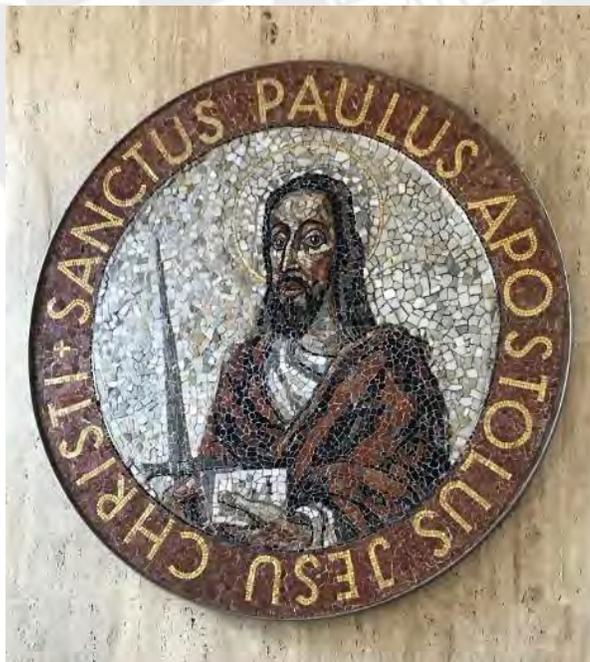


Ilustración 93: Adolfo Winternitz, apóstol San Pablo, mosaico, 1952. Actualmente está ubicado en la entrada del Colegio Mayor Universitario San Pablo. Se cambió su ubicación

original al realizarse la nueva capilla por Ivan Rupnik. Fuente: imagen enviada por José Manuel Varela Olea, director adjunto CMU San Pablo, 2020.

En la entrevista periodística, a su regreso a Lima en junio de 1952, Winternitz manifestó, como primera intención, retomar sus labores en la dirección de la Academia de Arte de Lima, en ese momento con el proyecto de obtener apoyo de las autoridades de la universidad y ampliar la academia, al incorporar el Teatro Universitario, un coro y otras actividades artísticas (*El Comercio*, 1952, p. 9). Cabe mencionar esta intención, independientemente de que no se logró, porque nos afirma la visión integral que tenía sobre las manifestaciones artísticas.

El 21 de agosto de 1952, el Consejo Superior de la PUCP, resolvió incorporar a la Academia de Arte de la universidad, con la categoría de Escuela (Vargas Ugarte, 1952, s.p.). Este rango será reconocido por el Ministerio de Educación Pública mediante la resolución suprema 119, en setiembre de 1955 (Ministerio de Educación Pública, 1955, s.p.).

2.2. LA ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS: UN NUEVO AMBIENTE

En los archivos de la familia Winternitz, que abarcan notas periodísticas de su actividad artística y las actividades académicas de la Escuela de Artes Plásticas desde 1939 hasta 1989, existe una ausencia de publicaciones en los medios escritos entre 1954 y 1957. A partir de 1958, hay registro de nuevas notas en los medios impresos. En la búsqueda realizada en la Biblioteca Nacional del Perú, el periódico *El Comercio* publica, en diciembre de 1953, una nota periodística sobre los trabajos expuestos por alumnos de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP al cierre de ese año académico. A diferencia de otros años, quienes elaboraron la nota de prensa fueron atendidos por la “señorita Consuelo Vigil quien en colaboración con el artista escultor Jorge Piqueras secundan en su labor de enseñanza al Director de la Escuela, [...]” (*El Comercio*, 1953b, p. 3). Se señaló que el director se encontraba en Europa atendiendo encargos de proyectos artísticos en Austria y España. Vemos que, en relación con años anteriores, el artículo es sencillo, con pocas imágenes y no pareció recoger lo más logrado de la exposición (ver ilustración 94).

Podemos especular la razón de ello. Carlos Raygada, crítico de arte y música, falleció prematuramente en febrero de 1953. Él no solo escribió una nota sobre la primera exposición en Perú de Winternitz, sino que publicó muchos de los artículos sobre la Academia de Arte de Lima. Fue un apasionado del arte y, como se escribió en *El Comercio*: “[...] siempre con la nobilísima intención de orientar, de corregir errores, de señalar caminos, de mantener el noble tono en la vida artística de Lima, [...]” (1953, p. 13). La cercana amistad con el director de la Academia de Arte de Lima se evidenció en su sorpresiva presencia en la inauguración de su exposición en España, en el Museo Nacional de Arte Moderno, en 1952.



Ilustración 94: algunos trabajos de estudiantes de la Academia de Arte de Lima, en el cierre del año académico 1953. Godfrey Vizcarra, autor del mosaico ilustrado, será luego docente en la misma academia. Fuente: *El Comercio*, 1953b, p. 3;. Biblioteca Nacional del Perú.

Inauguróse la Exposición de Trabajos de Alumnos de la Escuela de Artes Plásticas

Con asistencia del Rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Monseñor Fidel Tubino M., de los profesores y de un selecto público, se inauguró la Exposición de los trabajos de los alumnos de la Escuela de Artes Plásticas, dando término al Año Académico de 1954.

En esta Exposición figuran estudios y ensayos en las más diversas técnicas de las Artes Plásticas, como: pintura, pintura al óleo, pin-

tura del natural, pastel, ensayos de retrato, composiciones, mosaico, mural, vitros, esculturas en barro y yeso, afiches, artes gráficas, escritura ornamental y otros; pudiéndose apreciar el notable adelanto de los alumnos a través de los años de estudio.

Después de unas breves palabras del Director, Profesor Adolfo C. Winternitz, el Rector de la Universidad procedió a entregar los premios y con frases alusivas a la ceremonia, declaró clausurado el Año 1954 e inaugurada la Exposición.

Los alumnos premiados son los siguientes:

Primer año.—Dibujo del Natural: Zarela Delgado Lainez.

Composición Libre: Mercedes Villanueva.

Escultura: Carlos Galarza.

Artes Gráficas: Carlos Nás.

Segundo año.—Pintura del Natural: Isela de la Torre Bueno.

Composición: María Salinas.

Escultura: Alejandro Piqueras.

Cuarto año.—Godofrey Vizcarra.

Gloria Villagarcía.

Ilustración 95: nota periodística de la exposición trabajos de los estudiantes de la academia en el cierre del año académico 1954. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

Las notas periodísticas halladas de los años 1954 (ver ilustración 95) y 1956 (ver ilustración 96) son breves y carecen de imágenes de los trabajos de los estudiantes de la Escuela de Arte Plásticas. En la primera, se especifica el otorgamiento de los premios a los estudiantes que más destacaron con sus trabajos, en dos categorías: estudios del natural (dibujo o pintura) y composiciones libres. No es posible visibilizar, en los trabajos de los estudiantes, la intención manifestada por Winternitz de implementar un curso que incorpore el lenguaje abstracto para el primer año de estudios en la academia en esos años.

Otro aspecto a considerar, coincidente con estas fechas, es el inicio de los encargos en vitrales para Winternitz con uso de la técnica de vidrio-cemento. En los siguientes años, participará en proyectos de gran envergadura que requirieron de mucha energía para su ejecución, ya que muchos de ellos fueron ejecutados en Sudamérica y Europa, lo cual también exigió de viajes al viejo continente (Winternitz, 2013, p. 312).



Ilustración 96: nota de prensa de la clausura del año académico 1956. Fuente: *La Prensa*, 1956, p. 10; Biblioteca Nacional del Perú.

Al igual que la ausencia de notas periodísticas en los años mencionados, coincidentemente, en los archivos de la actual FAD, no fue posible constatar ninguna imagen sobre la actividad creativa de los estudiantes. A pesar de ello y en referencia al logro de constituir un “ambiente” de formación académica para lograr la transformación del estudiante, fue en estos años que el contexto interno y externo de la Escuela de Artes Plásticas, así como las exposiciones que se dieron en Lima, consolidaban ideales modernos y de expresión artística en lenguaje abstracto.

En enero de 1954, a su regreso de la Bienal de San Pablo, en Brasil, donde recibió el Gran Premio Internacional de Arquitectura, Walter Gropius, fundador de la Escuela de la Bauhaus, permaneció en Lima por una semana. Su presencia fue trascendente no solo para los profesionales de la arquitectura nacional, sino también para el arte. Esto se evidencia en dos artículos publicados en *El Comercio*, el primero de los cuales, con fecha 29 de enero de aquel año, fue escrito por Paul Linder, quien fuera alumno de Walter Gropius en la Bauhaus de Weimar, en 1919, y quien residía en Lima desde 1938: “En la década de 1940 ingresó a la Pontificia Universidad Católica del Perú y a la Escuela Nacional de Ingeniería como profesor de Historia del Arte, Estética de la Arquitectura, entre otros cursos”²⁵.

Cabe señalar que, en la década de 1950, Paul Linder fue docente en la Escuela de Artes Plásticas, donde estuvo a cargo de los cursos Historia del Arte Peruano e Historia General del Arte. Su firma figura en las actas de exámenes de estos dos cursos desde 1954 hasta 1958, año en el cual también fue jurado, junto con Honorio Ferrero y Bruno Roselli, para el otorgamiento de los premios a los estudiantes de la escuela que participaron de la exposición de sus trabajos en la sala II del IAC, con motivo de las celebraciones de la semana universitaria de la PUCP. Su presencia en dichas aulas debió potenciar los principios de un arte moderno en consonancia con la arquitectura, profesión a la cual dejó un gran legado, no solo por las obras que ejecutó, sino también por su influencia a generaciones de arquitectos, la cual “se debió sobre todo a su poder de sugestión como maestro en los campos de la historia de arte y la teoría estética” (Medina Warmburg, 2004, pág. 79).

Paul Linder, en la nota de prensa sobre la visita de Gropius a Lima, destacó la agudeza perceptiva de su maestro, su larga y auténtica labor pedagógica y su apertura hacia los jóvenes arquitectos peruanos, asistiendo al egreso de una promoción de la Escuela de Ingenieros. Reveló de Gropius:

²⁵ Ver <https://arquitectura.pucp.edu.pe/actividades/eventos/paul-linder-arquitecto-modernidad-universal-sincretismo-local/> (consultado el 1 de febrero de 2021).

[...] una secreta, pero profunda inclinación hacia la latinidad. Por más distanciada del mundo de lo clásico que podría parecer a primera vista, su propia obra no es, empero, dudoso para un atento observador, que entre ambas cosas existe una clara concordancia espiritual cuando se observa su mutuo afán de conquistar el más elevado orden de cosas y de hacerlo surgir, siempre de nuevo, del verdadero módulo de todo arte, que es la medida que, interior y exteriormente, corresponde al ser humano. [...] Gropius pertenece a los pocos y sobre todo a los primeros que no sienten el arte moderno como algo exclusivo, sino que desde su comienzo se esforzaron en ampliar sus límites a fin de que puedan cooperar al unísono todas las voluntades creadoras y todas las aptitudes constructivas de nuestra vida contemporánea (Linder, 1954, p. 3).

La consonancia de Linder con su maestro en la visión de una arquitectura en donde “[e]l hombre debe ser en todo momento la medida de su obra” (Jimeno, 1954, p. 4) se manifiesta en la redefinición que aportó sobre el modelo del arquitecto peruano con la introducción, en 1949, de un “examen vocacional” para la Escuela Nacional de Ingenieros:

[...] un modelo de examen que detectara en los candidatos las nueve predisposiciones y aptitudes consideradas relevantes para la carrera: ¿posee sensibilidad artística?, ¿posee un criterio independiente?, ¿posee una idea del rol del arquitecto en la comunidad?, ¿cuál es su nivel cultural?, ¿se interesa por el arte?, ¿tiene habilidad para el dibujo?, ¿dispone de aptitudes para la invención constructiva?, ¿dispone de imaginación plástica?, ¿cuál es su sentido del diseño? (Medina Warmburg, 2004, p. 79).

La definición de las aptitudes para la carrera de arquitectura tuvo, en la concepción de Linder, una interacción permanente con las artes, desde la sensibilidad, la cultura, la apreciación y la imaginación. Si bien su desempeño docente en la Escuela de Artes Plásticas fue en cursos teóricos, en el ambiente de esos años, con un equipo docente —que, para 1959, era de cinco profesores— y una población estudiantil de cuarenta (Tubino Mongilardi, 1960, p. 165), es difícil imaginar que, en su interacción con todos ellos, no compartiera estos ideales sobre el arte, diseño y arquitectura.

Estos vínculos convergentes de lo arquitectónico, lo artístico y lo religioso se manifiestan en otro evento documentado en los archivos de la FAD de 1954, con un artículo del periódico *Kleine Volksblatt* de Viena sobre La Exposición Internacional de Arte Cristiano Moderno, la cual se realizó en la Secesión de Viena (ver anexo 6). En dicho evento participó el Perú con la presencia del director de la Escuela de Artes Plásticas, el escultor Jorge Piqueras, el arquitecto Ricardo Sarria, entre otros. El impulso hacia un arte moderno cristiano fue consonante también en Austria, como se manifiesta en la nota periodística:

El arte sagrado significa la prueba definitiva y la culminación de todo el arte en general. El artista visual debe dibujar la esencia y el tejido de la naturaleza, la voluntad y la voluntad del hombre en su corazón, y pintarlo fiel a la vida, cuyos efectos se han percibido y sentido visualmente antes de adquirir la capacidad de abordar con éxito el procesamiento del material religioso. Solo lo que es transmitido por la fe, lleno de amor y con un diseño armonioso, es capaz de mejorar el espíritu, fortalecer el alma y refinarla. La intuición, la inspiración y la imaginación siguen siendo en todo momento los ayudantes orientadores para satisfacer la demanda de la veracidad de la experiencia interna, el alma pura de la declaración y la presentación sinceramente convincente. Cuando el arte se dedique a estos objetivos, tendrá un efecto de consagración, puede anunciar desde lo más alto: ¡sea un verdadero arte sagrado!

Consciente de la vida eternamente renovadora, la Iglesia Cristiana ha continuado construyendo en todas las áreas, basándose en lo antiguo, al estilo de los tiempos respectivos en la catedral espiritual de la humanidad. Siempre ha tenido artistas contemporáneos que erigen y decoran sus casas de culto, monasterios y otros edificios religiosos. Las características de las obras deben atestiguar el espíritu de la época a partir de la cual crecieron, reflejando las idiosincrasias del artista y su tierra natal. Sin embargo, la idea de la veneración

de Dios tiene que sostenerse de manera uniforme sobre la variedad de temas y señalización²⁶ (Elwa, 1954, s.p.).

La participación de artistas peruanos en la Exposición Internacional de Arte Cristiano Moderno no pasará desapercibida por los medios periodísticos locales, los cuales destacaron la labor de Winternitz como director de la Escuela de Artes Plásticas, quien tuvo el encargo oficial de la organización y presentación de las obras peruanas. La representación peruana abarcó proyectos de tesis de la Escuela Nacional de Ingenieros, además de obras de la Escuela Nacional de Bellas Artes, de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP y una muestra de arte popular religioso.

La nota de prensa del periódico de Viena también detalló las características de las obras participantes de Austria, Alemania Occidental, Suiza, Francia y España, con soluciones modernas en arquitectura, así como el uso de nuevas técnicas y materiales para la ejecución de obras plásticas religiosas. Sobre la participación del Perú, se tuvo la opinión de que las obras fueron evidencia de una relativa similitud con la práctica artística de los países europeos participantes, atestiguando influencias mutuas. Al mismo tiempo, destacaron la fuerte presencia visual de la antigua tradición cultural peruana en las obras del arquitecto Ricardo Sarria (Iglesia Parroquial de Santa Rosa de Lima), las esculturas de Jorge Piqueras y las pinturas de Adolfo Winternitz.

²⁶ Traducción del original: "Sakrale Kunst bedeutet letzte Bewährung und Gipfel aller Kunst überhaupt. Der bildende Künstler muß sich Wesen und Weben der Natur, Wollen und Sollen des Menschen scharf ins Herz gezeichnet, lebenswahr ausgemalt, deren Auswirkung plastisch ersehnt und empfunden haben, ehe er die Befähigung erwirbt, erfolgreich an die Bearbeitung religiöser Stoffe heranzutreten. Nur was von Glauben getragen, liebend durchseelt und harmonisch gestaltet ist, vermag geistig zu erheben, seelisch zu stärken, zu veredeln. Intuition, Inspiration und Imagination bleiben jederzeit die lenkenden Helfer beim Erfüllen der Forderung nach Wahrhaftigkeit des innere Erlebens, lauterer Beseeltheit des Aussage und Ehrlich überzeugender Darstellung. Wo die Kunst sich diesen Zielen weihet, wird sie weihewoll wirken, von Höchstem künden können – echte sakrale Kunst sein!

Bewußt des sich ewig erneuernden Lebens hat die christliche Kirche auf allen Gebieten stets, fußend auf dem Alten, im Stil der jeweiligen Zeit weitergebaut am Geistesdom der Menschheit. Sie hat ihre Gotteshäuser, Klöster und anderen religiösen Zwecken dienenden Bauten immer von zeitgenössischen Künstlern errichten und ausschmücken lassen. Die Werke sollten in ihren Merkmalen vom Geist der Epoche zeugen, der sie entwachsen, die Eigenart des Künstlers und seiner Heimat widerspiegeln. Ueber der Mannigfaltigkeit der Themen und Schilderungsweisen jedoch hat einheitlich der Gedanke der Gottesverehrung zu stehen".

Una de las obras presentadas por Winternitz en esta exposición fue la pintura titulada *Magnificat* (ver ilustración 97), la cual representa la imagen de la Virgen María embarazada. El título alude al cántico que dirige María a Dios en su visita a Isabel, acorde al evangelio de Lucas²⁷. Si bien la pintura es de tema religioso, permite visualizar el uso expresivo, cada vez más libre del color, así como un dibujo menos descriptivo de la realidad y más sintético, en tránsito hacia un lenguaje pictórico donde los elementos plásticos tienen mayor carga subjetiva, espiritual y menos función mimética. La pintura transita entre el simbolismo, por su temática religiosa, y el expresionismo, por la propia visión que Winternitz le otorga al tema de la maternidad. La figura de la Virgen, centrada en primer plano, es reconocible por su rostro iluminado y con contrastes cromáticos de trazos en rojos y sombras verdes, con una leve inclinación de cabeza y mirada dirigida hacia su prominente vientre. La representación del cuerpo es aún más sintetizada, sin presencia de brazos, y los contornos resaltan la prominencia corporal propia del embarazo; además, el busto y vientre son iluminados en amarillos cálidos remarcados con trazos de rojos puros aplicados con densidad matérica. El cuerpo contrasta con el manto azul que, con forma de capullo, rodea toda la figura. El espacio, sin perspectiva, se eleva en vibrantes manchas rojas con destellos claros y verdes, sobre el cual se definen tres círculos entrelazados, que representan la trinidad Padre, Hijo y Espíritu Santo. La intersección de los tres círculos coincide con la ubicación del rostro de María, lo cual alude al misterio teológico de su condición divina: “Hija de Dios Padre, Madre de Dios, Esposa de Dios Espíritu Santo” (Ocáriz, 1988, pág. 775).

La factura de la pintura se compone de capas superpuestas de color, desde transparencias a empastes que otorgan a la superficie una textura vibrante con trazos aplicados directos del tubo de óleo e incluso el uso de los dedos para intervenir en la superficie del lienzo.

²⁷ El cántico de María expresa el júbilo de su espíritu en Dios. Para más información sobre el valor cristiano de este canto evangélico, ver https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/audiences/1996/documents/hf_jp-ii_aud_19961106.html (consultado el 3 de agosto de 2021).

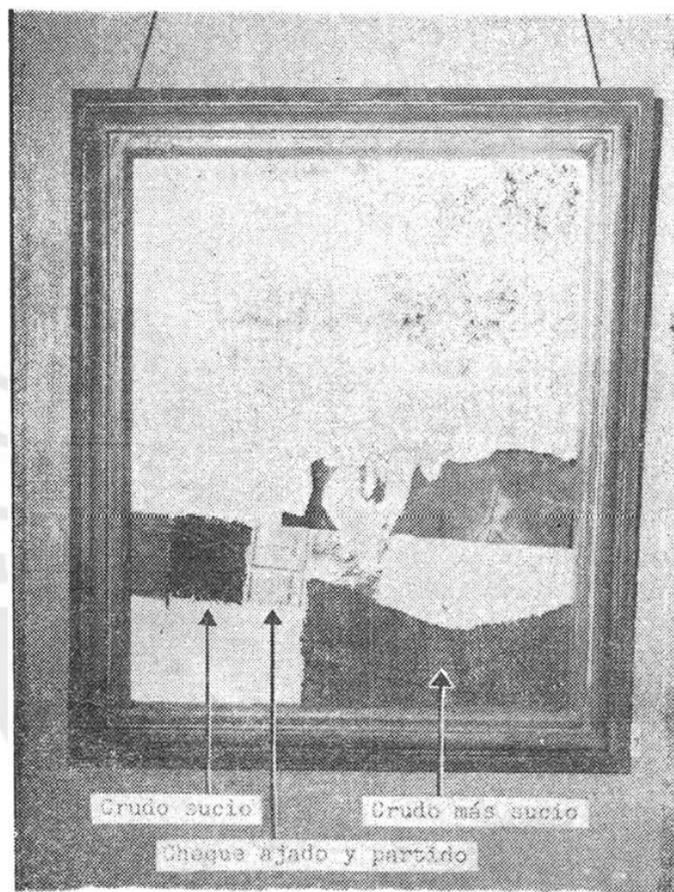
Esta es una obra que representa las convicciones cristianas de Winternitz, en consonancia con sus exploraciones simbólicas y expresivas pictóricas, lo que será una constante en toda su producción artística.



Ilustración 97: Adolfo Winternitz, *Magnificat*, 1953, óleo sobre lienzo. Pintura con la cual participó de la Exposición Internacional de Arte Cristiano Moderno (Viena, 1954), junto a sus obras *La resurrección*, *El llamado de los Apóstoles* (mosaicos), *Cristo Rey* y *El sudario*. Fuente: archivo de la familia Winternitz.

De regreso al contexto limeño, nos encontraremos con el momento álgido sobre el debate entre la abstracción y la representación figurativa, que fue catalizada en 1954 con la exposición realizada, en la Galería de Lima, de obras de pintores italianos contemporáneos en lenguaje no figurativo. La confrontación de argumentaciones se concentró en los artículos publicados por sus principales protagonistas: el arquitecto Luis Miró Quesada Garland, promotor del modernismo y el lenguaje abstracto; y el escritor Sebastián Salazar Bondy, quien abogará por la representación figurativa. Sobre esta exhibición de pintores italianos, se llegó

incluso a ironizar la obra de Alberto Burri²⁸ en una nota periodística que cuestionaba el uso de elementos pobres en una obra artística; en concreto el uso de sacos que el artista utilizaba en combinación con otros materiales y técnicas (ver ilustración 98). Con ello, puso en evidencia que, por parte de un sector del público limeño, existió poca recepción hacia una propuesta que exploraba el uso de materiales industriales confeccionados, como alquitrán, cartón corrugado, arpillera, serrín, etc.,



La obra abstracta de Burri que se exhibe en Lima.

como vehículos expresivos de una obra artística.

²⁸ A Alberto Burri (Cittá di Castello, 1915-Niza, 1995) se le considera uno de los artistas más importantes de la corriente informal que se extendió tras la Segunda Guerra Mundial. Su producción artística se caracterizó por una continua experimentación con la materia, logrando generar un gran impacto comunicativo. Trabajó con materiales como sacos, hierros, barro, alquitrán, plásticos quemados, maderas, moldes, etc. La serie de obras más famosas de este pintor es la denominada *Sacchi*, producida en la primera mitad de la década de 1950. Utiliza sacos de yute remendados y cosidos al lienzo, en combinación con rojo o negro. Fuente: <https://dueminutidiarte.com/2020/09/12/alberto-burri-breve-biografia-opere/> (consultado el 13 de febrero de 2021); para más información de Alberto Burri, ver <https://www.fondazioneburri.org/>

Ilustración 98: fotografía del artículo periodístico “Un extraño cuadro se exhibe en Lima”, publicado en *La Prensa*, en mayo de 1954. Se señala con flechas los materiales que se identifican como “crudo sucio”, “cheque ajado y partido” y “crudo más sucio”. Fuente: ICAA, en <https://icaadocs.mfah.org/s/es/item/859017#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-134%2C6551%2C3666> (consultado el 9 de febrero de 2021).

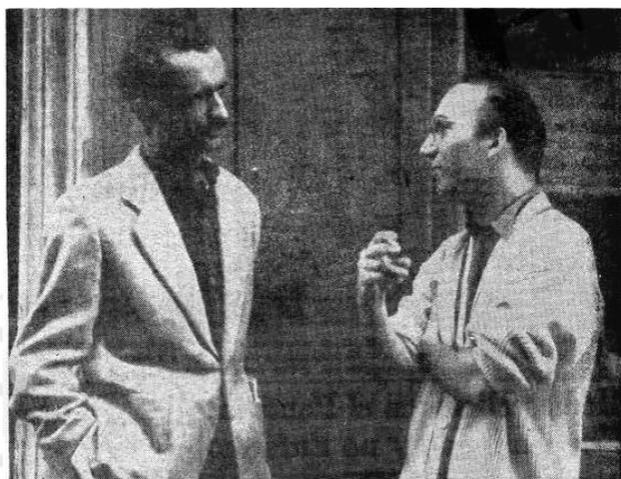


Ilustración 99: Alberto Burri, *Grande bianco*, 1952, óleo, témpera, tela, arpillera, hilo y vinavil sobre lienzo, 151,5 x 25,5 cm (Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Citt  di Castello, Italia). Fuente: <https://hyperallergic.com/247895/alberto-burris-challenge/>

También es importante mencionar la exposición organizada por el diario *La Crónica* de arte mexicano, la que abarcó obras de pintores como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros (grandes exponentes del muralismo mexicano) y Rufino Tamayo, a quien algunos artículos periodísticos señalaron como lo mejor de la exposición. De este último, Luis Miró Quesada Garland menciona que su pintura es “sensitiva, lírica , sugerente y exquisitamente entonada —cual en *La fuente*— nos comprueba por qué ha alcanzado tan alto lugar en la plástica contemporánea” (Miró Quesada Garland, 1954, p. 10). Por otro lado, el ensayista Alejandro Lora Risco concluye que la pintura de Tamayo:

Demuestra que para ser nosotros mismos, no se puede ya prescindir de aquellos fundamentos occidentales en que reposa la arquitectura de un mundo mestizo, y demuestra que, por otra parte, para ser esencialmente indígenas por nuestra emoción, ya no es indispensable hacer literatura ni temática, historia ni anécdota, sino simple y llanamente ser artista, sentir y plasmar interiormente por la palabra, el color o los sonidos (Lora Risco, 1954, p. 5).

Luego, en setiembre de 1954, también visitó Lima y realizó una exposición en la Galería de Lima el artista francés Jean Dewasne, a quien se le considera como uno de los artistas que contribuyó al renacimiento del arte abstracto luego de la Segunda Guerra Mundial. El medio cultural y artístico capitalino mostró particular interés por su pintura de formas geométricas con colores vibrantes aplicados de forma plana y precisa. De las notas de prensa publicadas, nos interesa el diálogo que tuvo con Fernando de Szyszlo.



JEAN DEWASNE, el reputado pintor abstracto que actualmente visita nuestra ciudad y cuyas obras serán próximamente expuestas en la Galería de Lima, en compañía del pintor peruano Fernando de Szyszlo. Dewasne, una de las figuras más notables de la corriente no-figurativa del arte contemporáneo, posee una personalidad de rotunda simpatía y acompaña su obra con un vasto ideario que aspira a respaldarla. La presencia de este artista entre nosotros y la exposición de sus trabajos suscitará en Lima, sin duda alguna, la discusión, es decir, el aplauso y la detracción. Siempre y cuando la polémica se mantenga dentro de los límites de la ponderación intelectual, será provechosa para el desarrollo y enriquecimiento de nuestra cultura.

Ilustración 100: fotografía del diálogo entre Fernando de Szyszlo y Jean Dewasne. Fuente: *La Prensa*, 19 de setiembre de 1954.



Ilustración 101: fotografías de las obras de Jean Dewasne, aparecidas en el artículo publicado por Luis Miró Quesada Garland en *El Comercio*, el 17 octubre de 1954 (página 10).



Ilustración 102: Jean Dewasne, *Máquina mágica*, 1953, pintura duco sobre metal, 49,8 x 65,1 cm. Fuente: <https://www.invaluable.com/auction-lot/jean-dewasne-french-1921-1999-magic-machine-195-1-c-5c51a5dd9e>



Ilustración 103: Jean Dewasne, *Espíritu de leyes*, 1952, pintura sobre metal, 50 x 65 cm. Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/577727458448666104/>

Szyszlo inició su nota periodística con la declaración un rechazo completo hacia la pintura de Dewasne, al apreciarla por primera vez cinco años atrás. Sin embargo, manifestó que, a pesar de las graves diferencias en arte, ambos compartieron acuerdos absolutos de pensamiento. Hizo una breve reseña del recorrido artístico del pintor francés, resaltando haber recibido el premio Kandinsky en 1946 y contribuido a la difusión del arte abstracto mediante la enseñanza en el Atelier d'Art Abstrait, en París, entre los años 1950 y 1953, donde tuvo entre sus estudiantes a dos peruanos: Benjamín Moncloa y Eduardo Gutiérrez. Sobre la creación artística, para este pintor europeo existió una relación de guía mutua entre el artista y la materia. Así, la obra es el resultado de estos dos componentes que actúan según sus propias leyes: la materia y el hombre:

La obra será lograda, elocuente y verídica en la medida en que serán de la misma "familia" estos tres elementos que presiden a su nacimiento: las percepciones venidas del exterior, las posibilidades del material y la facultad del artista de recibirlas y desarrollarlas en concordancia (Szyszlo, 1954, p. 4).

Dewasne resaltó la importancia que estas percepciones del exterior no se limiten a las visuales, sino a todas las que el humano tiene, incluyendo las intelectuales: "Puesto que pueda darse que la razón conmueva", según sus propias palabras. En sus comentarios finales, afirmó que la pintura abstracta fue la meta de una evolución iniciada en el siglo XIX como consecuencia del paso de ideas irrefutables y eternas

a la relatividad en las ciencias. De manera similar, la pintura figurativa se descompuso al perder importancia el tema y lograr autonomía las consideraciones puramente plásticas, desde Delacroix, pasando por los *fauves* y el cubismo. Szyszlo concluyó el artículo destacando la coherencia, la pasión racional de la pintura y el pensamiento del pintor francés, con quien inicialmente no concordaba en la introducción de ideas racionales en el arte; pero convino en que sí “si puede darse que la razón conmueva” (Szyszlo, 1954, p. 4).

Estas y otras exposiciones formaron parte de una nutrida e inusual actividad plástica desarrollada en el año 1954 en nuestra capital, que Juan Manuel Ugarte Elespuru destaca y compila en su artículo “12 meses de artes plásticas en Lima”. De este nos interesa también mencionar la exposición de otro importante artista extranjero que el autor del artículo resalta “por su significación didáctica” (Ugarte Eléspuru, 1955, p. 50). Nos referimos a Henry Moore, escultor británico, cuya muestra consistió en dibujos de bocetos, una escultura y una película sobre los métodos del artista²⁹.



Ilustración 104: Henry Moore, *Helmet Head N.º 2*, 1950, plomo, The Henry Moore Foundation. Esta obra se mostró en la película proyectada en la exposición de Lima de 1954. Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-helmet-head-no1-r1149255> (consultado el 14 febrero de 2021).

²⁹ Ver <https://www.youtube.com/watch?v=wwlQZzI5Kcc> (consultado el 12 de febrero de 2021).



Ilustración 105: Henry Moore, *Bird Basket*, 1939, *Lignum vitae* (guayacán o palo santo) y cuerdas, 37,5 x 41,9 x 23,4 cm, The Henry Moore Foundation. Esta obra se mostró en la película proyectada en la exposición de Lima de 1954. Fuente: <http://catalogue.henry-moore.org/objects/13488/bird-basket> (consultado el 14 de febrero de 2021).



Ilustración 106: Henry Moore, *Family Group*, 1949, cast 1950-1, The Henry Moore Foundation. Esta obra que se mostró en la película proyectada en la exposición de Lima de 1954. Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-family-group-r1172198> (consultado el 14 febrero de 2021).



Ilustración 107: Henry Moore, *Tube Shelter Perspective*, 1941, grafito, tinta, cera y acuarela sobre papel, 48,3 x 43,8 cm, Tate Collection. Esta obra se mostró en la película proyectada en la exposición de Lima de 1954. Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/moore-tube-shelter-perspective-n05709> (consultado el 14 febrero de 2021).



Ilustración 108: Henry Moore, *Reclining Figura: Festival*, 1951, bronce con pátina marrón, 230 cm de longitud. De esta escultura se muestra todo el proceso de ejecución, desde los bocetos, la realización a escala real en yeso, la elaboración de moldes y el trabajo de vaciado en metal. Fuente: <https://www.mutualart.com/Artwork/Reclining-Figure--Festival/58658B81610705CD> (consultado el 14 febrero de 2021).

En 1955, continuó el debate entre quienes promovieron el arte abstracto y sus detractores. En relación con esta confrontación, un suceso resaltante fue el primer premio obtenido por Fernando de Szyszlo en el concurso de pintura III Salón Manuel Moncloa y Ordoñez, el más importante en la escena cultural nacional y, en aquella ocasión, con significativa mayor presencia de obras ejecutadas en lenguaje abstracto. En una entrevista titulada “La importancia de nuestra generación es haber

puesto al día al Perú artístico”, publicada en *El Comercio*, Szyszlo declaró sobre la tendencia abstracta en el Perú:

La pintura abstracta es una manera de trabajar y aún más, es una manera de mirar el mundo. Nada me puede agrandar más que el ataque repetido de los grupos realistas-sociales contra la pintura no figurativa, porque ello certifica que son maneras opuestas de mirar el mundo y de concebir al hombre. Los realistas-sociales quieren crear primero una sociedad ideal que salve al individuo, nosotros creemos que es el individuo el que ha de salvar a la sociedad. El número cada vez mayor de pintores que hacen pintura abstracta en el Perú y el mundo, marca la toma de una conciencia de este hecho (*El Comercio*, 1955b, p. 9).



Ilustración 109: Fernando de Szyszlo, *Composición*, 1955, óleo sobre tela, 92 x 60,5 cm, colección particular. Fuente: MALI, 2011, p. 132.

El 9 de diciembre de ese mismo año, Fernando de Szyszlo inauguró una exposición de sus trabajos en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima (IAC) (ver ilustración 109). También en diciembre salió una pequeña nota en *El Comercio* sobre la

participación del pintor peruano Aníbal Santibáñez en una exposición de pinturas abstractas exhibidas en la galería Buchholz de Madrid (*El Comercio*, 1955c, p. 13).

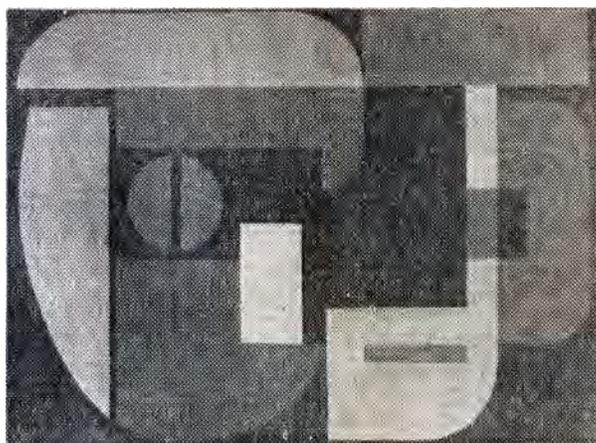


Ilustración 110: Aníbal Santibáñez, fotografía de la obra exhibida en la galería Buchholz de Madrid, 1955. Fuente: *El Comercio*, 1955, p. 13.

La última etapa de la producción artística de César Moro (1903-1956), poeta y pintor peruano, fueron una serie de pasteles de características abstracto-geométricas³⁰ realizadas en 1954. Moro fue un artista de prematuras e intensas convicciones. No tuvo una formación académica formal; sin embargo, encontró fuera del Perú, en París y México, las experiencias y conocimiento para el desarrollo de “un arte concebido como forma de conocimiento del mundo y de nosotros mismos del universo” (Westphalen, 2000, p. 10).

Si bien su obra plástica se difundió poco en Lima, se realizó una exposición como homenaje póstumo en agosto de 1956 en el IAC, organizada por André Coyné y Fernando de Szyszlo (Centro Cultural de España, 2000, p. 23). Si tenemos en cuenta que ese mismo año Szyszlo ingresa como docente a la Escuela de Artes Plásticas, podemos entender que promoviera en sus estudiantes conocer las obras de este artista.

³⁰ Un análisis de los referentes artísticos de César Moro en su continua exploración plásticas a través del modernismo, simbolismo, cubismo, la figuración lírica, dadaísmo y el arte no figurativo es desarrollado por Fernando Villegas en el artículo “César Moro y la identidad en conflicto. Simbolismo, psicoanálisis, surrealismo y abstracción en el arte peruano”, publicado en el *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 2017.

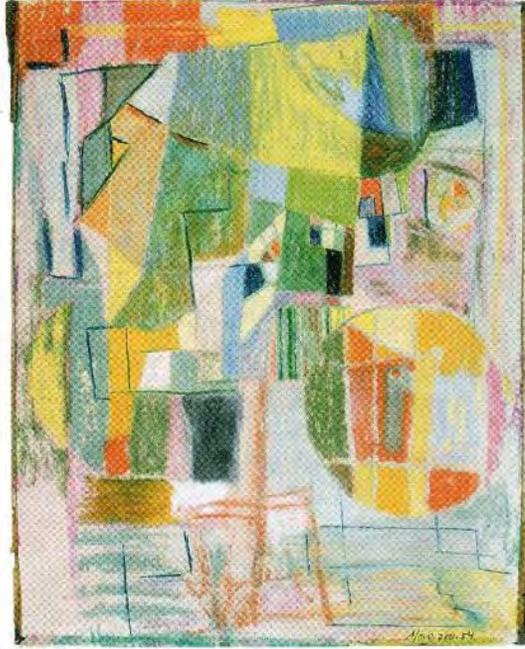


Ilustración 111: César Moro, *Sin título*, 1954, pastel sobre papel, 61 x 48 cm, colección de E. W. Westphalen. Fuente: Centro Cultural de España, 2000, p. 80.

En las continuas publicaciones en el debate entre el arte figurativo y el abstracto, el director de la Escuela de Artes Plásticas manifestó su posición con respecto al segundo de forma pública, con motivo de un artículo publicado en *El Comercio* en su sección “Catedra libre”.

En aquella nota periodística, se planteó la pregunta: “¿Por qué se ha transformado la pintura?” a figuras representativas de la actividad artística y cultural de Lima: Sérvulo Gutiérrez (pintor), Samuel Pérez Barreto (crítico de arte), Raúl Morey (arquitecto), Adolfo Winternitz (pintor) y Héctor Velarde (arquitecto), cada uno de los cuales respondió a la interrogante desde una perspectiva particular.

Para Winternitz, la polémica entre el arte figurativo y el no-figurativo tuvo el error de pretender clasificar las obras plásticas por la presencia o ausencia de un contenido temático. Lo esencial para él era el esfuerzo del artista en manifestar de manera visible un mensaje interior, correspondiendo a cada época el desarrollo de un lenguaje propio. Por ello, para ese momento (1955), en la actividad de creación plástica, se requería de una pintura adecuada y contemporánea. Manifestó que se vivía en una época con afán de realización y activismo, siendo el arte no-figurativo reflejo de esa actitud, buscando formas no-naturales, produciendo configuraciones

controladas, sobre todo por la inteligencia, el sentido estético y el selectivo (*El Comercio*, 1955a, p. 5).

Esta fue la única oportunidad en que el director de la Escuela de Artes Plásticas se manifestó sobre esta polémica. Resulta significativo que la respuesta de Winternitz inició diciendo: “[...] esta pregunta está enfocada para ahondar más la disputa y la algo estéril polémica entre los amigos del arte figurativo y los del arte no figurativo [...]”. En primera instancia, restó importancia al debate; en segundo lugar, estableció su posición neutral al extender su amistad hacia los artistas de ambas posiciones; y, más adelante, declaró lo que para él es la finalidad de una obra de arte: “[...] transmitir un mensaje interior o un reflejo divino [...]”. Estas fueron las permanentes convicciones de Winternitz sobre la concepción de la obra de arte, manifiestas desde el discurso inaugural del primer curso de la Academia de Arte Católico, en 1940, en consonancia con los fines de una enseñanza de libre expresión de la personalidad e instrucción en la liturgia católica. Su continuidad a lo largo del recorrido de la Escuela de Artes Plásticas se manifiesta en la publicación del texto *Itinerario hacia el arte*, en su primera edición de mayo 1993, que compiló once lecciones del curso Introducción al Arte dictado por el propio director de la escuela. En el desarrollo de estas lecciones sobre la creación artística, especificó la intervención de tres elementos esenciales: espíritu, emoción y cuerpo. La creación de una obra pensada como algo biológico, producto de todo el ser, resultado de la suma de estos tres elementos. Toda experiencia física y espiritual nos lleva a “ver de una manera particular” el mundo (Winternitz, 1993, p. 93)..

A diferencia de los objetos banales, para Winternitz, las obras de arte son producto de la creación y nos emocionan porque tienen vida, porque fueron creadas por primera vez. Son la continuidad del acto de creación de Dios, que sigue manifestándose en dos cosas: las almas y las obras de arte, porque solo “a través de hombres elegidos por vocación, así es posible continuar la creación de Dios” (Winternitz, 1993, p. 44).

Así, el lenguaje no figurativo es una manifestación de su tiempo y contexto, un medio adecuado para su época y, al igual que otras manifestaciones del pasado, permite a los artistas transmitir su mensaje interior.

En 1957, Winternitz realizó una exposición individual en el IAC (De Ferrari, 2006, p. 139), de la cual hay fotografías registradas en el archivo de la familia Winternitz. Destacan las pinturas no figurativas, tituladas *Tema* (ver ilustración 112), *Variación 1* y *Variación 2* (ver ilustración 113), que en la muestra formaron un conjunto de tres piezas (ver ilustración 115) y mantuvieron esta característica en el catálogo de la exposición antológica realizada en 2006 (De Ferrari, 2006, págs. 64-65). Aquellas son las obras no figurativas expuestas con fecha de ejecución más temprana (1956).

Dichas pinturas al óleo muestran una exploración del lenguaje no figurativo con relaciones armónicas de color, a diferencia de los fuertes contrastes cromáticos y expresividad matérica en las composiciones de temas religiosos y retratos. Los espacios amplios y atmosféricos son atravesados por ritmos lineales curvos, lo que evoca los trazos negros en los diseños de vitrales (ver ilustración 114), al fungir algunas líneas como elementos que separan áreas con diferente matiz de color. Cabe notar, en estas primeras pinturas con formas no-naturales, que fue la línea (primer elemento artístico en la metodología de enseñanza de la Escuela de Artes Plásticas) el principal recurso estructural compositivo. Ciertamente, esto implicó un reinicio del uso de los elementos visuales, no para la representación de la naturaleza; sino que la línea, en estas pinturas, fue elemento creador y no reproductivo.

La muestra abarcó obras de producción de años anteriores, como la pintura *Cristo del Apocalipsis* (1948), que se puede apreciar junto con las pinturas abstractas (ver ilustración 115). Resulta significativo apreciar, en otra fotografía de la muestra, la presencia de otras propuestas de pinturas en lenguaje no figurativo. En la fotografía de la ilustración 116, la pintura del extremo derecho (ampliada en la ilustración 118) muestra un tratamiento espacial distinto, donde la línea da paso a formas definidas con contornos cerrados y un tratamiento de color más plano, con lo que adquiere mayor densidad y presencia dentro del espacio. Esta misma pintura tuvo una

posterior intervención en 1961 (ver ilustración 118), en la cual el énfasis fue otorgar una atmósfera de sombra a la composición y focalizar la iluminación progresiva hacia dos formas volumétricas al centro cuyo protagonismo es equilibrado con acentos cromáticos rojos puntuales.

Estas pinturas denotan el tránsito hacia el lenguaje no figurativo en la propia obra de Winternitz, en composiciones que muestran las nuevas funciones no representativas que adquieren los elementos plásticos.



Ilustración 112: Adolfo Winternitz, *Tema*, 1956, óleo sobre madera, 58,5 x 74 cm. Fuente: colección de la familia Winternitz.



Ilustración 113: Adolfo Winternitz, *Variación 2*, 1956, óleo sobre tela, 46 x 61 cm. Fuente: colección de la familia Winternitz.



Ilustración 1004: Adolfo Winternitz, *Rosetón*, 1953, vitral del Colegio Santa Úrsula. Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Ilustración 115: exposición individual de Adolfo Winternitz en 1957, en el IAC. Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Ilustración 116: exposición individual de Adolfo Winternitz en 1957, en el IAC. Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Ilustración 117: Adolfo Winternitz, *Composición*, 1957-1961, óleo sobre tela, 66 x 81 cm. Detalle ampliado de la ilustración 117. Primer estado de la pintura en la exposición individual de 1957. Fuente: colección de la familia Winternitz.



Ilustración 118: Adolfo Winternitz, *Composición*, 1957-1961, óleo sobre tela, 66 x 81 cm. La misma pintura figura en el catálogo de la muestra antológica de Winternitz del año 2006 (PUCP & ICPNA, p. 60). Segundo estado de la pintura luego de ser intervenida en 1961. Fuente: colección de la familia Winternitz.

2.3. LA EXPOSICIÓN DE LA ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS EN LA GALERÍA DEL BANCO CONTINENTAL EN 1957

El aparente silencio en los medios de prensa de la actividad académica de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP termina en 1957, cuando se realiza, en adhesión a las celebraciones de la semana universitaria de la universidad, una exposición con trabajos seleccionados de los estudiantes de la escuela, que comprenden pintura, mosaico y escultura. El evento también fue ocasión para la anual entrega de premios a las mejores obras, cuyo dictamen fue tarea de una comisión compuesta por catedráticos y estudiantes de la PUCP.

La exposición se llevó a cabo en la galería del Banco Continental (agencia Camaná) y se inauguró el 23 de setiembre con la presencia del ministro de educación, el doctor Jorge Basadre; el señor Manuel Vegas Castillo, director de cultura, arqueología e historia; el señor Edilberto Anderson, apoderado adjunto a la gerencia del Banco Continental; el monseñor Fidel Tubino, rector de la PUCP; Adolfo

Winternitz, director de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, entre otras personalidades del medio cultural y artístico de Lima.



Ilustración 119: catálogo de la exposición de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP. La imagen corresponde a un mosaico ejecutado por Godfrey Vizcarra con el tema del sagrado corazón, según un boceto del profesor Winternitz. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

Los expositores fueron 22 estudiantes de la escuela, quienes presentaron un total de 69 trabajos. Los temas detallados en el catálogo de la muestra fueron: estudios del natural, retratos, bodegones, temas religiosos, paisajes y composiciones.

En una nota de prensa publicada en *El Comercio* sobre esta exposición, se resaltó el método de enseñanza y los fines de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP:

[...] Si en general la finalidad de esta institución es aquella de ofrecer una capacitación en el oficio a los estudiantes de arte y de facilitar la formación y el desarrollo de su personalidad artística, en la Universidad Católica su función no es ajena al estudio de tan discutido problema del arte cristiano actual, arte cristiano que puede ser específicamente religioso en cuanto al asunto o no, pero siempre arte con espíritu cristiano.

La orientación general de la Escuela en ese sentido se opone a una estéril repetición de fórmulas que han tenido su pleno valor en el pasado, porque no responden al espíritu de nuestros tiempos; busca soluciones modernas sea al cuadro o a la escultura, como al mosaico o a los vitrales, convencida de que la

Eternidad de los temas sagrados exige una constante renovación en las formas en que se va expresando en el devenir histórico (*El Comercio*, 1959b, p. 5).

En consonancia con la finalidad de una continua renovación en las formas del arte, en esta exposición de la escuela, gran parte de las composiciones presentadas en pintura y escultura no fueron exclusivamente figurativas, como en ocasiones anteriores. En esta muestra de la galería del Banco Continental hubo numerosas abstracciones y composiciones no figurativas. Se puede percibir ciertas características comunes entre estos trabajos realizados por los estudiantes, como el uso de formas sintéticas planas que se superponen y cruzan, lo que genera intersecciones entre las formas y complejiza la estructura compositiva (ver ilustraciones 123, 125 y 126). También es significativo el primer premio de pintura otorgado a la estudiante Mercedes Villanueva, cuya obra es una representación abstracta de bodegón, sin precedentes similar en las exposiciones de años anteriores en los archivos de la FAD (ver ilustración 129).

Ilustración 120: fotografía de Anna Maccagno, futura docente titular de la especialidad de



Escultura en la Escuela de Artes Plásticas a partir de 1965; luego sería jefa del Departamento de Arte y decana de la Facultad de Arte tras el fallecimiento de Adolfo Winternitz en 1993. Fuente: *Nusta*, 1957, p. 28.

En escultura, destaca la obra *Mujer* de Anna Maccagno³¹, en ese momento estudiante de tercer año, merecedora del primer premio (ver ilustración 120), cuya composición abstracta de volúmenes hace referencia a un cuerpo femenino (ver ilustraciones 121 y 122) y muestra cierta influencia de la obra escultórica de Henry Moore.

La exposición evidencia la incorporación del lenguaje abstracto en las aulas de la Escuela de Artes Plásticas, probablemente desde años anteriores; sin embargo, es en ella que se hace notable su manifestación concreta, como resultado de la presencia de Fernando de Szyszlo, incorporado como nuevo profesor desde el año 1956 y de quien se pudo apreciar un estudio de retrato en volumen en la entrada de la exposición del local del Banco Continental (ver ilustración 121). Si bien puede parecer un detalle anecdótico, esto es señal de la trascendencia de su presencia en la escuela, si tenemos en cuenta que, para esos momentos, Szyszlo era un artista con significativo reconocimiento en la crítica artística peruana e internacional, por sus exposiciones y declaraciones en defensa del arte abstracto, en ocasiones polémicas para el medio cultural limeño.

³¹ Anna Maccagno (Roma, 1918-Lima, 2001) vivió en Italia hasta el año 1946, luego viajó a Lima junto a su esposo Emilio Maccagno. Inició sus estudios en la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP a mediados de la década de 1950, de donde egresó en 1959 (ver <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/111673>). Regresó a Europa por dos años, donde estudió nuevas técnicas y nuevos materiales. Luego de su retorno al Perú, en 1965, se incorporó como profesora titular de escultura y estableció los fundamentos de esta especialidad. Luego, es nombrada primera jefa del Departamento Académico de Arte. En 1993, el gobierno peruano le otorgó las Palmas Magisteriales en el grado de Amauta. Este mismo año, conduce el decanato de la Facultad de Arte, cargo que mantuvo hasta el año 2001. Ver <https://departamento.pucp.edu.pe/arte-y-diseno/profesores/profesores-distinguidos/> (consultado el 14 noviembre de 2021).



Ilustración 121: exposición de trabajos de los alumnos de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP con motivo de la celebración de la semana universitaria, en la galería del Banco Continental (setiembre de 1957). De izquierda a derecha: *Estudio en volumen*, retrato de Fernando de Szyszlo; en primer plano, la escultura *Mujer*, de Anna Maccagno, primer premio en escultura (*Ñusta*, 1957, p. 28); hacia el fondo de la imagen, el mosaico *Sagrado Corazón*, de Godfrey Vizcarra . Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.



Ilustración 122: otra vista de la exposición de trabajos de alumnos de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.



Ilustración 123: En la misma exposición, de izquierda a derecha (tercer cuadro), vemos la obra *Composición*, de Mercedes Villanueva, merecedor del primer premio. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.



Ilustración 124: Otra vista de la exposición. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.



Ilustración 125: ampliación de la fotografía de la ilustración 125, donde se ven pinturas abstractas de los estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP.



Ilustración 126: ampliación de la fotografía de la ilustración 125, donde se ven pinturas abstractas y figurativas expresionistas, así como una escultura abstracta, de los estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP.



Ilustración 127: exposición de trabajos de alumnos de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP con motivo de la celebración de la semana universitaria, en la galería del Banco Continental (setiembre de 1957). Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.



Ilustración 128: más obras de la exposición de trabajos de alumnos de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP. Último cuadro del lado derecho: *Quinta Heeren*, de Hilda Boehm, segundo premio de pintura. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.



Ilustración 129: ampliación del cuadro de Mercedes Villanueva, primer premio en pintura. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.



Ilustración 130: ampliación del cuadro *Quinta Heeren* de Hilda Bohem, segundo premio de pintura. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.



Ilustración 131: otra vista de la exposición . Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.



Ilustración 132: detalle de la ilustración 131.

Los trabajos que presentaron los estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas en esta exposición permiten constatar la continuidad de una formación basada en el aprendizaje de los elementos esenciales artísticos (línea, forma, perspectiva, color). En las ilustraciones 131 y 133, podemos apreciar estudios de la figura humana y el retrato, tanto en dibujo (línea, forma) como en pintura (color), así como un estudio de bodegón y paisaje (perspectiva). Asimismo, los temas religiosos, como manifestación de un enfoque espiritual y de recogimiento interior, estuvieron presentes, ejecutados en distintas técnicas, como un rostro de Cristo al óleo y un trabajo ejecutado en mosaico con representación de un pez como símbolo cristiano (primer plano de la ilustración 131).

Se manifiesta la práctica simultánea del lenguaje figurativo y el abstracto. Las formas plásticas expandieron su función de representación de la naturaleza a la expresión subjetiva de sentimientos, sensaciones o ideas. Esto se constata en el primer premio de pintura obtenido por Mercedes Villanueva (ver ilustración 129), donde vemos una composición abstracta a partir de un estudio de bodegón. Si bien los objetos se sintetizan a formas circulares y diagonales que se intersecan, la diferenciación de superficies con valores de luz y otras en valores oscuros permite reconocer, en un primer plano, la definición de una superficie horizontal iluminada. Sobre esta superficie, se ubica elementos con cierta volumetría esférica y cilíndrica. Se establece, entre los valores sintetizados de los volúmenes, una fuente de luz proveniente de la derecha, que proyecta sombras hacia el lado izquierdo. Hacia el espacio posterior izquierdo, se eleva diagonales en sombras que contrastan con la iluminación acentuada del lado derecho. La composición logra unidad entre los elementos que la componen mediante una lógica de orientación de luz.

Otros ejemplos de exploración del lenguaje no figurativo son los trabajos vistos en las ilustraciones 125 y 126, que son pinturas compuestas a partir de planos geométricos con contornos curvos y diagonales. Si bien las fotografías no permiten visualizar el uso del color, se percibe el uso de diferentes niveles de contraste por cambio de valor entre las formas. Se puede reconocer una consonancia con las pinturas de Szyszlo (ver ilustración 109); sin embargo, también son perceptibles semejanzas con las propuestas abstractas de César Moro (ver ilustraciones 111 y

133), al usar formas geométricas simples en variaciones de rítmicas con cambios de tamaño, zonas con mayor densidad de formas y cambios en la escala de valores. El lenguaje abstracto de las propuestas también denota un uso expresivo de los recursos plásticos en las composiciones. No hay, en los trabajos fotografiados, una propuesta de abstracción geométrica analítica, de contornos precisos y planos de color homogéneos. Al contrario, hay continuidad en la exploración de expresividad de la línea, la sensualidad del gesto pictórico y la definición de atmósferas en claroscuros.



Ilustración 133: César Moro, *Sin título*, 1954, pastel sobre papel, 61 x 48 cm, colección de E. W. Westphalen. Fuente: Centro Cultural de España, 2000, p. 78.

2.3.1. Fernando de Szyszlo: la vanguardia abstracta

Fernando de Szyszlo perteneció a uno de los primeros grupos de estudiantes de la Academia de Arte Católico (1943-1947)³². En 1947, fue uno de los artistas adherentes al manifiesto de la agrupación Espacio, movimiento que impulsó la transformación cultural peruana en el campo de la arquitectura y el arte, al proponer “la adopción de los moderno en la manifestación artística, en una mayor concordancia con su tiempo y con el proceso histórico” (MAC Lima, 2020, p. 47). A diferencia de Adolfo Winternitz, quien dio conferencias y escribió textos reflexivos sobre el proceso de enseñanza del arte y la propuesta metodológica de la escuela

³² Sobre su formación plástica en la Academia de Arte Católico, su primera exposición individual en 1947 y su estadía en Europa a partir de 1949, consultar el libro autobiográfico *Fernando de Szyszlo. La vida sin dueño* (2016).

que fundó, Szyszlo fue bastante conciso en relatar su experiencia docente, la cual tuvo una duración de veinte años en la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP. En su libro autobiográfico, solo hace una breve mención a su desempeño como profesor en la escuela:

En 1956 empecé a enseñar en la Universidad Católica. [...] Si había tenido la suerte de vivir en París, tenía una obligación moral de transmitir lo que había aprendido a los que no habían tenido ese privilegio. Pensé enseñar por dos años para pagar esa deuda moral. [...] [pero] Se crean vínculos muy profundos con los alumnos que esperan mucho de ti, una dependencia por ambos lados. Es muy difícil cortar con ello. Enseñé durante veinte años y solamente pude dejarlo en 1977, [...] He enseñado, pero nunca he tenido vocación de maestro. Me sentía obligado a transmitir lo que había aprendido o hecho (Szyszlo, 2016, p. 125).

Sobre la metodología de aprendizaje durante los años que estudió en la Academia de Arte Católico, tuvo una posición crítica:

[...] la enseñanza era muy académica en el fondo, era de un expresionismo de origen alemán, pero muy académico, en el fondo era muy académico, porque había un respeto a la descripción de la forma, una descripción que no era de detalle, pero que era...estaba basado prácticamente en ella (Rodríguez Saavedra, 1982, s.p.).

Su actividad artística, para el año 1957, ya tenía repercusión en el ambiente cultural limeño. En el suplemento de Año Nuevo del diario *El Comercio*, publicado el 1 de enero de ese mismo año, se destacó los sucesos culturales y artísticos importantes del año anterior, entre los cuales cabe mencionar la constitución del Museo de Arte en el antiguo Palacio de la Exposición y el fallecimiento de José Sabogal. En una nota, resaltada de la lista de eventos culturales y artísticos de 1956 con el título “Pintura que se destaca en el Perú”, se declaró:

La más notable actividad pictórica del Perú recae hoy, principalmente, en seis distinguidos artistas nacionales. Ellos conforman la plana mayor de la pintura actual y representan las diversas tendencias que nuestra plástica, con

prestancia, cultiva de un tiempo a esta parte. Lo seis, pues mejores pintores vivos que existen hoy en el Perú son: Mario Urteaga, Ricardo Grau, Teodoro Núñez Ureta, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Sérvulo Gutiérrez y Fernando de Szyszlo (*El Comercio*, 1957c, p. 18).

De todos los nombres que se mencionaron, Szyszlo fue, en ese momento, el pintor más joven con 32 años, en comparación con Mario Urteaga, quien para esa fecha tenía 82 años y falleció en el mes de junio. El segundo más joven fue Sérvulo Gutiérrez con 43 años. Resulta casi coincidente que Szyszlo empezó a enseñar en la Escuela de Artes Plásticas siendo un año menor que cuando Winternitz inició el primer cursillo de la Academia de Arte Católico, en 1939, con 33 años.

El 31 de enero de 1957, se cerró las inscripciones para el concurso del mural a realizarse en el Cementerio General de Lima. Los artistas que participaron presentaron bocetos a escala del proyecto, en conjunto con muestras de los materiales a utilizar para la construcción, que contó con un presupuesto de 20 000 soles. A este concurso se presentaron artistas nacionales y del extranjero (*El Comercio*, 1957a, pág. 3).



Ilustración 134: detalle fotográfico de la maqueta presentada por Fernando de Szyszlo y Joaquín Roca Rey para el concurso del mural en el Cementerio General de Lima. Se aprecia la integración de una composición geométrica en mosaico con figuras escultóricas. Fuente: *El Comercio*, 1957d, pp. 6-7.

En el suplemento dominical de *El Comercio* del 10 de febrero, en las páginas centrales, se reproduce fotografías de los proyectos concursantes para el mural del Cementerio General de Lima, entre los cuales se encuentra la propuesta presentada por Szyszlo y Roca Rey (ver ilustración 134). El mismo suplemento presentó,

además, un artículo sobre la exposición llevada a cabo en el Museo Moderno de la ciudad de Río de Janeiro, con esculturas de los mismos artistas. El artículo consiste en la traducción del texto publicado en un quincenario literario de esa ciudad, escrito por la destacada escultora y pintora brasileña Zelia Salgado, quien menciona de la obra del pintor:

Fernando de Szyszlo no procura esconder las lecciones recibidas ni los entusiasmos en él despertados [de su larga estadía en Europa]; sin embargo, no está ligado directamente a ningún otro pintor. Busca su propio camino honestamente, sin forzar una falsa originalidad. Su composición es seria y equilibrada, sus colores muchas veces austeros. Construye sus cuadros dentro de un esquema bien determinado, muchas veces dentro de un cierto ritmo centrifugal. Todas las líneas, todas las formas, las graduaciones de oscuros, de claros, de muchos todos se someten a ese esquema pre-establecido. [...] El pintor parece querernos decir que, en esa limitación, en esa contención, está el equilibrio y por lo tanto la felicidad (Salgado, 1957, p. 8).

El 14 de marzo de 1957, se anunció en *El Comercio*, como ganadores del concurso para el mural del Cementerio General de Lima, a Szyszlo y Roca-Rey. Luego, en una nota publicada en el suplemento dominical del mismo diario, los artistas dieron sus declaraciones ante el proyecto ganador, al que consideraron una victoria compartida con los artistas, escritores y arquitectos que luchaban por difundir en el medio local nuevas formas de arte, “de conseguir una evolución auténtica que no rechaza la tradición, sino que por el contrario le es fiel al no intentar imitarla sino recrearla” (*El Comercio*, 1957b, pág. 8). Destacaron, de igual manera, la coincidencia de ambos en concebir el proyecto con la integración de elementos pictóricos y escultóricos, sin conocer de ellos antecedentes que buscaran integrar dos expresiones plásticas diferentes en una misma superficie.

En el mes de noviembre de ese mismo año, Szyszlo realizó una exposición individual en el IAC, con una serie de pinturas abstractas al óleo, sobre la cual Javier Sologuren (poeta y ensayista) dedicará un artículo en el diario *El Comercio*, donde elogió los logros de la pintura de Szyszlo como resultado de una “viviente ecuación de su pintura: densidad plástica, densidad poética” (Sologuren, 1957, p. 8). El artista

manifiesta su interés por los valores plásticos y señala Sologuren esos recursos plásticos manifiestos en las obras del pintor, con franjas y color que se integran con formas, manejo de luces y sombras, que desarrollan dinámicas en un espacio lleno de fuerzas invisibles.

Son estos reportes una muestra de la intensa actividad artística de Szyszlo, su determinada posición en defensa y difusión del lenguaje abstracto en el arte y el reconocimiento que recibía en el medio artísticos local e internacional. Con este prestigio es que se le consideró como uno de los mejores pintores nacionales, que inició su etapa docente en la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP. En consecuencia, los dos principales docentes de la escuela, Winternitz y Szyszlo, desarrollaron sus propias propuestas en lenguaje abstracto; sin embargo, es importante notar que Winternitz desarrolló una actividad muy relacionada a las expresiones artísticas religiosas. En 1953, inicia la producción de sus trabajos en vitrales en la técnica de vidrio-cemento, actividad que prolongará por varios años más un trabajo figurativo simbólico, además de sus primeras experiencias en la pintura abstracta.

En el caso de Szyszlo, es un artista consumado, defensor y difusor de la abstracción, no solo a través de sus exposiciones, declaraciones, artículos publicados y colaboraciones con revistas como *Las Moradas*, que se remontan a 1947. Su activismo y participación lo llevó también a sumarse como miembro del IAC, espacio que promovió las nuevas tendencias extranjeras culturales y artísticas (la abstracción entre ellas). El IAC tuvo dos predecesores directos: la Galería de Lima y la agrupación Espacio. La participación de Szyszlo en este espacio no solo será realizando exposiciones, sino que también dictará charlas como parte del programa de acciones culturales que buscaron desarrollar la sensibilidad y educar al público (MAC Lima, 2020, p. 98).

2.4. LA ABSTRACCIÓN: LENGUAJE DE LOS ALUMNOS DE LA ESCUELA DE ARTE DE LIMA

Para el año 1956, cuando Fernando de Szyszlo se incorporó como docente (ver anexo 7), la Escuela de Artes Plásticas contaba con diecisiete años de funcionamiento. Sobre la base de las referencias y notas de prensa documentadas

en el presente trabajo, podemos afirmar que, para ese momento, Szyszlo era el exalumno de la escuela con mayor reconocimiento a su labor artística abstracta en el medio local e internacional.

También egresada de la misma escuela, exdocente y con una creciente trayectoria plástica en el extranjero, fue Susana Polac, residente en España desde 1950. Para el año 1959, se encontraba ejecutando una importante obra de su carrera como escultora: la *Glorificación del martirio*, un friso ejecutado en blanca piedra de Colmenar en el gran muro exterior de la Iglesia de San Pedro Mártir, de los padres dominicos, obra del arquitecto Miguel Fisac. El friso tiene 14,3 m de longitud por 2,5 m de altura, se ejecutó *in situ* y resaltó su “fuerza increíble, y es la indudable frescura que le da la valiente talla directa [...]” (Mundo Hispánico, 1959, p. 25). Polac esculpió figuras humanas trabajadas como conjuntos rítmicos en movimiento, de lo cual destaca la esencia de los volúmenes principales del cuerpo humano que le otorgan plasticidad al conjunto (ver ilustración 135). La Iglesia de San Pedro Mártir tuvo, además, la realización de vitrales por Adolfo Winternitz, con el tema de “la glorificación del martirio”, obra que ocupa un área de 300 m² (*El Comercio*, 1960, pág. 7). Los medios de prensa local destacaron ambos trabajos³³.

³³ En una nota de prensa del diario *El Comercio*, del 7 de abril de 1956, se entrevistó a Winternitz con motivo de su viaje a Europa y se mencionó su participación en el Congreso Internacional de Artistas Católicos de Suiza, así como su posterior estadía en España. A su regreso a Lima, declaró continuar durante ese año en la realización del vitral para la iglesia del nuevo Teologado de los Padres Dominicos, en Madrid. Se resalta las dimensiones del proyecto, con 31 m de largo por 10 m de altura. Winternitz explicó la técnica con la cual se ejecutó el vitral como *Dallés Eclatées*, que usa piezas de vidrio de tres centímetros de grosor y se labran con martillo; al ser tan gruesas estas piezas, requieren unirse con cemento armado. Fuente: *El Comercio*, 7 de abril de 1956.



Ilustración 135: fotografía de Susana Polac publicada durante la ejecución de la talla directa del friso de la Iglesia de San Pedro Mártir, en Madrid. Fuente: *Mundo Hispánico*, 1959, p. 25.

Al igual que Szyszlo y Polac, en la plana docente de la Escuela de Artes Plásticas, enseñaron otros egresados de la misma institución, como la señorita Tula de la Cruz, quien fue una de las primeras estudiantes en terminar el plan de seis años de estudios y se incorporó como auxiliar en 1946 (Winternitz, 1946, p. 2); además de Consuelo Vigil y Jorge Piqueras, a quienes se les menciona como docentes de la escuela en una nota de prensa, en diciembre de 1953 (*El Comercio*, 1953b, p. 3). Luego, Godfrey Vizcarra figuró en las actas de exámenes como miembro de los jurados a partir del año 1957 (ver anexo 7). Consuelo Vigil obtuvo su diploma de profesora de Bellas Artes en 1950, participó de exposiciones colectivas y se desempeñó como docente en la Escuela de Artes Plásticas hasta 1956, luego siguió estudios de Artes Gráficas en la *Kölner Werkschulen* de la ciudad de Colonia, en Alemania (PUCP, 1965).

La presencia de Jorge Piqueras como docente de la Escuela de Arte de Lima, en la primera mitad de la década de 1950, es significativa como antecedente de un artista también consecuente al espíritu de la agrupación Espacio, en su reivindicación a lo contemporáneo, como señala Augusto del Valle en su artículo “La invención de una tradición: la pintura abstracto-geométrica en Perú (1948-1958)”. El autor resalta la

visión a “contrapelo de lo convencional” de Piqueras, al participar, entre 1952 y 1954, en el diseño de tres casas, de las cuales una de ellas, de propiedad del arquitecto Luis Ortiz de Zevallos, es de estilo moderno por su geometría. Del Valle describe un mural de Piqueras como obra que “porta formas geométricas de distintos colores. Dichas estéticas evocan una estética vinculada a la máquina, al motor, como si las formas imitaran piezas de un engranaje. Sobre todo, los tres círculos que aparecen dos veces en la imagen del mural” (2012, pp. 9-10). Sin embargo, este impulso innovador, como señala, “será un proyecto realizado, en la segunda mitad de la década de 1950, por entero, fuera de Perú” (2012, p. 11). Para el año 1957, Piqueras residía ya en Italia, donde desarrolló una pintura abstracto-geométrica y participó de exposiciones en Florencia y Venecia.

Durante su período de enseñanza en la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, entre 1953 y 1955, Piqueras fue miembro del consejo directivo y participó de la lista de artistas que en 1954 exhibieron obras en la Exposición de Arte Cristiano Moderno, celebrada en Viena, junto con Winternitz y Susana Polac, donde también hubo obras de artistas de la Escuela Nacional de Bellas Artes y proyectos arquitectónicos de la Escuela Nacional de Ingenieros.

Podemos conjeturar que la partida de Piqueras a Europa fue uno de los factores implicados en la incorporación de Szyszlo a la plana docente de la Escuela de Artes Plásticas. Además, fue durante el período de docencia de este que se dio inicio al egreso de estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas formados en la práctica plástica del lenguaje abstracto y que obtuvieron reconocimiento en el medio artístico y cultural de Lima.

De esta lista, una de las primeras egresadas en desarrollar su carrera como pintora abstracta fue Mercedes Villanueva, quien inició sus estudios en la escuela en 1954. Durante su cuarto año de estudios, obtuvo el primer premio de pintura en la exposición de la semana universitaria PUCP del año 1957, en la galería del Banco Continental (ver ilustración 129). En la exposición del cierre del año académico de 1958, se le premió como estudiante del quinto año de estudios (*La Prensa*, 1958, p. 17). En 1959, con motivo de la celebración de la semana universitaria de la PUCP,

se realizó una exposición de trabajos de los estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas en el local de la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA), del 21 al 30 de setiembre, en la cual un jurado conformado por la señorita Leonor Vinatea, el doctor Bruno Roselli y el arquitecto Paul Linder otorgaron premios a los trabajos más destacados. El primer premio en pintura fue para Mercedes Villanueva (*El Comercio*, 1959a, p. 16)., quien obtuvo el título de artista plástico en mayo de 1960 y, en octubre, realizó su primera exposición individual (ver ilustración 136).

La pintura de Villanueva en dicha exposición se caracterizó por el uso expresivo de la materia. La superficie pictórica manifiesta una textura obtenida por la densidad en la aplicación del color y es acompañada por un trazo gestual y orgánico; además, la mancha pictórica dialoga con trazos lineales oscuros que varían en grosor. No es una propuesta de formas geométricas definidas; al contrario, es una composición de formas sugerentes sin contornos perfilados, que surgen al establecer diferentes grados de contraste entre el espacio en sombra y pinceladas con luz.





Ilustración 136: invitación de la primera exposición individual de la artista Mercedes Villanueva, cuyo contenido es un texto de presentación de su obra escrito por Fernando de Szyszlo. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

Para esta exposición, será Fernando de Szyszlo el autor del texto que figura en la invitación de la inauguración, a modo de presentación de la novel artista:

Es esta la primera exposición personal de Mercedes Villanueva. En la vida de un artista esto quiere decir mucho. Es grave e importante.

Sólo los jóvenes artistas consideran su propia obra como una realidad definitiva, los demás, aun los que por una razón u otra los sentimos próximos y estamos interesados profundamente en su destino, no podemos, aunque quisiéramos, mirar tales obras desligadas de sus posibilidades futuras. Es la grandeza y la miseria del creador joven: durante muchos años todavía oirá hablar de su obra como de algo que sirve solamente de preludeo a una cosa que el futuro traerá.

Mercedes Villanueva, nacida en Lima y formada en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica, en donde al lado del Profesor Adolfo Winternitz he tenido el privilegio de ayudarla a encontrar su propio camino, sabe todas estas cosas. Los cuadros que en esta ocasión exhibe lo prueban. Los mejores de entre ellos no solamente son buenos cuadros, sino que además revelan poseer los materiales con los que se hace una pintura importante (Szyszlo, s.t., 1960, s.p.).

Una nota de prensa en *El Comercio*, del 20 de octubre de 1960, anunció la inauguración, en la Sala II del Instituto de Arte Contemporáneo, de la primera exposición individual de la joven artista, luego de completar sus estudios en la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, luego de trabajar bajo la dirección de Adolfo Winternitz y Fernando de Szyszlo. El artículo resalta sus buenas referencias, ya que sus maestros la consideraban una de las más brillantes estudiantes del centro de estudios.

Una posterior publicación, también en *El Comercio*, del 28 de octubre, muestra una fotografía de Mercedes Villanueva junto a una de sus pinturas expuestas en el IAC y que donde se menciona que es “discípula del pintor Fernando de Szyszlo” (ver ilustración 137).



Ilustración 137: fotografía de Mercedes Villanueva en la inauguración de su primera individual, llevada a cabo el 24 de octubre de 1960 en el IAC. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.



Ilustración 138: cena con motivo de la primera exposición individual de Mercedes Villanueva en el IAC. Sentados de izquierda a derecha: no identificada, Blanca Varela, Joaquín Roca-Rey, Tula de la Cruz, Adolfo Winternitz, Mercedes Villanueva, Fernando de Szyszlo, Jin de las Casas, Rosa Vargas, Fernando de la Presa y Julia Navarrete. De pie, de izquierda a derecha: Gladys Allison, Hilda Navarrete, Vilma Rojas, no identificada, Maruja Portella, Roberto Harvey, ocho familiares de Mercedes Villanueva, Teresa Burga, Amalia Repetto, Luz Negib, Amparo Vásquez y Elena Janneau. Fuente: PUCP, 1994, p. 13.

Las pinturas de Mercedes Villanueva de esta exposición fueron de características expresionistas abstractas, como se menciona en una nota de prensa del diario *El Comercio*: “Ningún cartabón [escuadra] rígido, que tanto perjudica a muchos jóvenes artistas peruanos, ha guiado esta mano inspirada con el sólo temblor de las emociones más auténticas por el problema pictórico. Ágiles desarrollos con buen empaste inundan las superficies de estos cuadros [...]” (P. L., 1960, p. 10).

En setiembre de 1961, Fernando de la Presa (columnista del diario *La Prensa*), quien aparece en la fotografía de la cena en celebración a la individual de Mercedes Villanueva, destacó, en la sección “Las artes y los días” de este periódico, la buena recepción de la crítica hacia la primera exposición individual de la joven artista. Además, reafirmó su protesta por la no inclusión de la obra de Villanueva en el envío a la VI Bienal de Sao Paulo y reportó su reciente partida hacia Europa gracias a una beca en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París que le otorgó la embajada de Francia (De la Presa, 1961b, p. 15). La beca tuvo una duración de ocho meses, por lo que permaneció en París hasta 1962. En un reportaje del diario *El Comercio*, Villanueva manifestó su dedicación hacia: “La pintura abstracta. Línea y color. En la pintura abstracta puede expresarse lo que no puede expresarse en la pintura

figurativa. La Figurativa plasma el mundo exterior; la abstracta el propio mundo del pintor” (De G., 1963, pág. 12).



Ilustración 139: Mercedes Villanueva, *Sin título*, óleo sobre lienzo, 130 x 74 cm. Fuente: Fondo Artístico de la PUCP, exhibición del Centro Cultural Municipalidad de Miraflores, del 21 de setiembre al 4 de octubre de 1992.

En noviembre de 1965, Villanueva realizó una segunda exposición individual en la galería Solisol. Sobre las pinturas expuestas en ella, Carlos Rodríguez Saavedra describió una desaparición del formalismo para permitir una limpieza expresiva, uso de planos amplios de color que son fondo y forma, en telas con densidad y luminosidad (Rodríguez Saavedra, 1965, p. 11).



Ilustración 140.

El Primer Salón de Arte Abstracto, inaugurado en enero de 1958, fue una exposición colectiva de artistas nacionales en pintura de este lenguaje, realizada en los ambientes del Museo de Arte de Lima y organizada por los pintores Eduardo Moll y Benjamín Moncloa (ver ilustraciones 140 y 141). Este evento permitió que “por primera vez se reúnan en un salón peruano treinta pintores abstractos constituye artísticamente un acontecimiento de resonancia” (Miró Quesada Garland, 1958, p. 2).

De las críticas publicadas, se coincidió en la importancia y necesidad de promover un arte que se manifestaba desde años atrás con obras plásticas de varios artistas nacionales, aunque aún con detractores. Se especificó la participación de artistas con largo recorrido, como Enrique Kleiser, Alberto Dávila, Luis López Paulet y José Bracamonte, así como pintores ya reconocidos, como Rodríguez Larraín, Benjamín Moncloa, Jorge Piqueras y Fernando de Szyszlo³⁴. A pesar de las diferencias de opinión sobre el conjunto de la muestra por su heterogeneidad, se reconoció, en varias publicaciones, la trascendencia y lenguaje propio de la obra de Szyszlo.

Las mismas notas periodísticas evidencian que, para la crítica local, la pintura abstracta de Winternitz se hallaba en génesis. Eduardo Moll redactó “Adolfo Winternitz no convence aún” (Moll, 1958, p. 6). Por su parte, Sebastián Salazar Bondy mencionó, en su artículo, solo los nombres de los artistas que consideró lograron en sus cuadros lo “legítimo, porque es sincero y bello” (Salazar Bondy, 1958, p. 8), sin nombrarlo. Por último, Carlos Aitor Castillo tuvo la opinión más crítica al señalar, sobre los cuadros presentados por el director de la Escuela de Artes Plásticas: “Su pintura [sic] alcanza los lindes de lo absurdo y no sabemos cómo calificar ‘eso’ que, para él, tal vez sea color [...]” (Castillo, 1958, p. 8). En consecuencia, se reafirma que, para esta etapa de incorporación del lenguaje abstracto en la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, fue importante el impulso que otorgó la presencia de Szyszlo como artista consumado en este lenguaje.

³⁴ Carlos Aitor Castillo, pintor y crítico de arte, en su análisis del Primer Salón de Arte Abstracto, publicado en *La Prensa*, el 27 de enero de 1958, señaló una “falta de personalidad —y por tanto de originalidad— en la mayor parte de los exponentes”. Luis Miró Quesada Garland, en su artículo “Primer Salón de Arte Abstracto”, publicado en el diario *El Comercio*, el 18 de enero, destacó que la muestra permitió activar opiniones, juicios diversos y hasta antagónicos, lo que originó una efervescencia cultural, que ya le otorga un valor. Por su parte, Sebastián Salazar Bondy tituló su nota “Visita al salón de Arte Abstracto”, en el diario *La Prensa*, el 21 de enero. A pesar de no ser amante del este arte, consideró loable la organización de esta exposición. Una de sus conclusiones fue el sacrificio de la individualidad artística y la originalidad por el deseo de adherirse a esta reciente tendencia pictórica; además, exigió, para futuros eventos similares, una mejor selección de las piezas. Eduardo Moll, organizador y expositor en el I Salón de Arte Abstracto, en la nota “Crónica de Arte: I Salón de Arte Abstracto”, publicado en *La Crónica*, el 18 de enero, justificó la muestra colectiva como necesidad de comprender los nuevos conceptos que permiten las exteriorizaciones espirituales, que ya se forjaban en los últimos cuarenta años.

También nos interesa resaltar que, además de la participación del director de la Escuela de Artes Plásticas en el Primer Salón de Arte Abstracto, participaron dos estudiantes de la escuela. Una de ellas fue Maruja Portella, alumna de sexto año, acorde al Acta de Examen 047 del curso de Perspectiva del mes de diciembre de 1958. Portella inició sus estudios en 1951 y obtuvo una mención honrosa en la exposición de la semana universitaria de 1957. Luego de una estadía de perfeccionamiento en España, a su regreso a Lima, se desempeñó como profesora titular de Artes Gráficas y Xilografía en la Escuela de Artes Plásticas, de 1962 a 1963 (PUCP, 1965).

La segunda alumna participante fue Carlota Llosa, estudiante de cuarto año, acorde al Acta de Examen 42 de Formación Plástica General, también de diciembre de 1958. En el mes de setiembre de ese año, con motivo de las celebraciones de la semana universitaria de la PUCP, la seleccionaron entre los veintitrés estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas que participaron de una exposición y concurso en el IAC. En la clausura del año académico realizado en diciembre, recibió uno de los premios otorgado a los alumnos con mejor desempeño.

Eduardo Moll será el único crítico que, en su nota de prensa, especificó algunas apreciaciones sobre las estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas. De Carlota Llosa mencionó que aún “se halla ‘jugando’ con formas y colores”; y sobre Maruja Portella, solo escribió que “agrada” (Moll, 1958, p. 6).

No fue posible hallar alguna imagen de las obras de estas dos estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas en el momento que participaron de la exposición; sin embargo, en los archivos de la FAD, sí hay registro de obras de Maruja Portella en una de las exposiciones de los estudiantes del año 1959.



Ilustración 142: obras de Maruja Portella en la exposición de la Escuela de Artes Plásticas de 1959. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

En la ilustración 142, podemos observar dos propuestas distintas. A la izquierda, una pintura abstracta de una vista marina, con un primer plano de pequeños botes con mástiles sobre una superficie de agua, cuyas formas son sintetizadas, con mástiles representados con trazos verticales; además, se manifiesta la reducción de tamaño de los botes como indicador de profundidad espacial. En el plano del fondo, las formas rectangulares solapadas sugieren una estructura a manera de pequeño puerto. Se reconoce, en la fotografía, cambios de valor entre pinceladas sueltas, con efecto atmosférico. La segunda pintura de la derecha es una composición no figurativa definida por contornos de trazos oscuros de distinto grosor, cuya composición manifiesta la exploración del uso de los elementos plásticos (línea, forma y color) de manera libre y sin referencia a la realidad.

En 1961, hay registro de un cambio importante en las categorías de los premios que se entregaban cada año entre los estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas que participaban de la exposición realizada cada mes de setiembre con motivo de las celebraciones de la semana universitaria de la PUCP. En la nota del diario *La Prensa* sobre la exposición de estudiantes de la escuela, bajo la dirección de Adolfo Winternitz y la presencia del profesor Fernando de Szyszlo, se especifica un primer premio de arte abstracto otorgado a Rosa Vargas y una mención honrosa para

Amparo Vásquez. A continuación, se menciona el premio de arte figurativo recibido por Luz Negib, con un autorretrato, y la mención honrosa para Elisa de las Casas por la ejecución de un paisaje. El jurado lo conformaron Honorio Ferrero, Luis Miró Quesada y Fernando de la Presa³⁵ (De la Presa, 1961a, p. 13). Una selección de los trabajos de los estudiantes premiados se expuso en la Sala II del IAC. De Amparo Vásquez, existe, en los archivos de la FAD la fotografía de una pintura abstracta ejecutada en 1961 (ver ilustración 143), la cual figuró en el catálogo de la exposición por el 25 aniversario de la Escuela de Artes Plásticas (1939-1964). La fotografía permite observar una pintura con influencia de las obras de Szyszlo, al definir formas oscuras con densidad matérica, que contrastan en espacios efímeros y con variaciones lumínicas.



Ilustración 143: Amparo Vásquez, *Sin título*, pintura al óleo, 1961. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

En el mes de octubre de 1962, se realizó una exposición de pinturas, grabados y esculturas de los estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, en la Asociación Cultural Peruano-Británica. En esta oportunidad, los medios periodísticos también detallaron el otorgamiento de premios a los mejores trabajos en las categorías de artes figurativas y arte abstracto. Luz Negib, estudiante de

³⁵ El Dr. Fernando de la Presa fue un crítico de arte que escribía una columna en el periódico *La Prensa*. En 1960, dio una conferencia en el local de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, titulada “En el tricentenario de la muerte de Velásquez” (La Prensa, 1960).

sexto año, obtuvo por tercera vez consecutiva el primer premio en la primera categoría, mientras que la mención honrosa la recibió Julia Navarrete, estudiante de quinto año. En la categoría de arte abstracto, el primer premio se le otorgó a Julia Navarrete y la mención honrosa a Luz Negib (*El Comercio*, 1962, pág. 15), quien en diciembre de ese mismo año obtuvo el título de artista plástico. Al año siguiente, Julia Navarrete también obtendría dicho título:

Luz Negib presenta un retrato, fino pictórica y psicológicamente, que le ha valido el Primer Premio para obras figurativas. Su témpera abstracta – Mención Honrosa, - muestra su sensibilidad para el color y su lirismo expresivo. Julia Navarrete ha ganado con su “Composición”, N° 18 del Catálogo, el Primer Premio para obra abstracta. La tela, bien construida, es rotunda de composición velada y luminosa de colores cálidos (Rodríguez Saavedra, 1962, p. 11).

Cabe notar, con estas reseñas, el uso de ambos lenguajes: figurativo expresionista y abstraccionismo lírico en las propuestas pictóricas en la Escuela de Artes Plásticas. Esto significa que la incorporación de este último fue como recurso adicional del lenguaje visual figurativo, lo que permitió ampliar las posibilidades de exploración de los estudiantes en los ejercicios de “composición libre”, eje principal para el desarrollo de un lenguaje propio, que se estableció desde el primer curso de la academia, en 1940. No queda duda de la adopción de una abstracción lírica en las pinturas de Mercedes Villanueva, Maruja Portella y Amparo Vásquez, en cuyas obras la emotividad interior es reflejada con la exploración de la materialidad y los recursos plásticos pictóricos, como trazo, mancha, textura, valor y color, elementos universales de expresión y que fueron los recursos del tipo de abstracción que Fernando de Szyszlo manifestó como ruta de solución para su pintura, en contraposición a la abstracción geométrica (más analítica).

Los años 1963 y 1964 fueron de consolidación para la Escuela de Artes Plásticas. La inauguración de su nuevo local, en la avenida Arequipa, permitió contar con mejores espacios para la creciente población estudiantil. Como era costumbre, en el mes de octubre, se realizó la exposición de trabajos de los estudiantes, en adhesión a las celebraciones de la semana universitaria de la PUCP, en la Asociación Cultural Peruano-Británico. Los estudiantes seleccionados para participar fueron: Teresa Alberti, Teresa Burga, Irene Brann, Winifred Clapham, Victoria Gonzáles, Julia Navarrete, Mariana Panizo, Amalia Repetto, Graciela Revoredo, Vilma Rojas, Edith Sachs, Teresa Tejada, Martha Vertiz, Rosa Vargas y Luis Zevallos. Los temas expuestos fueron retratos, bodegones, mosaico y composiciones. Estos últimos, en su mayoría, fueron trabajos abstractos y no figurativos.



Ilustración 144: Irene Brann, *Composición*, pastel. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP; catálogo de la exposición por la semana universitaria de la PUCP de 1963.



Ilustración 145: Julia Navarrete, *Composición*, óleo. Fuente: Archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP; catálogo de la exposición por la semana universitaria de la PUCP de 1963.



Ilustración 146: Mariana Panizo, *Composición*, óleo. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP; catálogo de la exposición por la semana universitaria de la PUCP de 1963.



Ilustración 147: Rosa Vargas, *Composición*, óleo. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP; catálogo de la exposición por la semana universitaria de la PUCP de 1963.



Ilustración 148: Winifred Clapham, *Composición*, óleo. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP; catálogo de la exposición por la semana universitaria de la PUCP de 1963.

El catálogo de esta exposición tuvo un texto de presentación de Carlos Rodríguez Saavedra, quien destacó, de la vocación artística, el recuperar la dignidad humana y la capacidad de creación, en contraposición a quienes ven el mundo reducido a

cifras. Felicita la dedicación de los jóvenes por esta actividad espiritual y destacó, su pasión por la belleza del mundo de quienes participaron, guiados por una enseñanza vital y eficaz (Rodríguez Saavedra, 1963, s.p.).

Las ilustraciones 144, 145, 146 y 147 permiten visualizar la continua exploración expresiva del trazo pictórico. Las formas pierden bordes definidos y se determinan por la interacción cromática y los cambios de dirección en la aplicación del óleo. Las composiciones son dinámicas en ejecución y en la distribución de las manchas y trazos en el espacio. No hay referencia absoluta a lo figurativo y la carga emotiva de la imagen se deposita en las interacciones establecidas de los elementos plásticos.

En 1964, la Escuela de Artes Plásticas cumplió veinticinco años de funcionamiento y, en junio de 1965, se realizó una exposición de exalumnos y alumnos del año anterior en el Museo de Arte de Lima. En el texto de presentación del catálogo, el director de la Escuela de Artes Plásticas hizo un recuento del recorrido institucional y resumió la propuesta metodológica en tres grandes áreas de cursos:

- Curso Formación Plástica General: abarca los cursos de Dibujo, Pintura y Modelado, en los cuales se imparten las leyes y elementos fundamentales de las artes plásticas, además de otorgarse libertad al estudiante para el desarrollo de su personalidad creativa. Los seis años se dividen en dos ciclos: cuatro años de trabajo grupal guiados por el profesor y dos años de taller individual, donde organizan su trabajo de manera independiente y solicitan asesoría cuando la requieren.
- Cursos de especialización: Escultura, Cerámica, Pintura Mural, Mosaico, Vitral, Grabado y Artes Gráficas.
- Cursos teóricos: Formación Religiosa, Educación Artística, Anatomía Artística, Perspectiva, Historia del Arte e Historia del Arte Peruano. Mientras que, para la especialidad de Profesor de Bellas Artes, Pedagogía General, Psicología General, Psicología del Niño, Metodología de la Enseñanza General y Legislación y Organización Escolar, los cuales se dictaron en la Facultad de Letras y Educación de la PUCP (PUCP, 1965, s.p.).

Por su parte, el Dr. Carlos Rodríguez Saavedra escribió un texto en el que afirmaba que la obra de arte auténtica intenta expresar la esencia del ser; en consecuencia, el artista se caracteriza por un doble carácter “contemplativo, como un místico; y activo, como un transformador de los elementos terrestres”, aspectos condicionantes de la vocación, la cual debe ser guiada por la educación: “La educación en arte intenta convertir la vocación en destino”. Así, era esencial en la enseñanza, la profundización y el ensanchamiento de la dimensión espiritual, en correspondencia con el aprendizaje técnico, y lograr “integrar armoniosamente los valores vivos de la cultura y los instrumentos expresivos”. En esta tarea, destacó la labor desarrollada en la Escuela de Artes Plásticas, con una propuesta de formación integral, en consonancia con los de la PUCP (PUCP, 1965).

En dicho catálogo, se reprodujeron fotografías de algunos trabajos de la exposición de 1963, en la categoría de exalumnos de la escuela, como los de Irene Brann (ver ilustración 144), Winifred Clapham (ver ilustración 148) y Mariana Panizo (ver ilustración 146); asimismo, una composición al óleo de Julia Navarrete (ver ilustración 149) y Rosa Vargas (ver ilustración 152), el friso escultórico de Susana Polac en la Iglesia de San Pedro Mártir en Madrid, un óleo de Fernando de Szyszlo, la estación XI del vía crucis de la Iglesia San Antonio de Padua de la serie ejecutada por Anna Maccagno, un óleo figurativo de Tula de la Cruz y un mosaico con la figura de Cristo de Godfrey Vizcarra, entre otros. De la selección de trabajos de los estudiantes de 1964, destacan obras como la de Teresa Tejada (ver ilustración 150), composición figurativa expresiva donde se reconoce la presencia de cuatro figuras cuyos contornos difusos corporales sugieren una interacción entre los personajes en un ambiente ligeramente iluminado, en el cual hay un tratamiento gestual del pincel que le otorga a la superficie una vibración en luces y sombras.

Además, destaca la pintura de Inés Pardo (ver ilustración 151), estudiante de quinto año, por el uso denso de la materia. La profundidad de la sombra amplia y dominante del espacio contrasta por la presencia de una textura orgánica e iluminada de forma tenue. Se aplica claramente, en esta pintura, la exploración de los elementos pictóricos como la mancha, el valor y la textura, como gestualidades independientes de toda referencia a la realidad. A diferencia del tratamiento expresivo del trazo, en esta pintura, la mancha manifiesta un recorrido más orgánico y profundo.



Ilustración 149: Julia Navarrete, *Sin título*, óleo. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

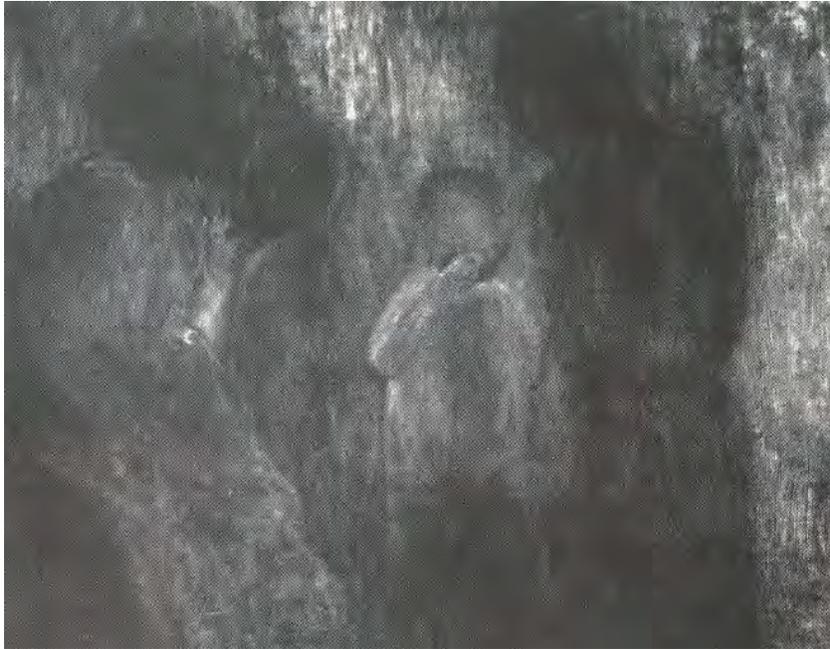


Ilustración 150: Teresa Tejada, *Composición*, óleo. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.





Ilustración 151: Inés Pardo, *Composición*, óleo. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.



Ilustración 152: Rosa Vargas, óleo. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

Las pinturas de los egresados y estudiantes manifiestan la continuidad de la enseñanza en la Escuela de Artes Plásticas, al destacar el valor del desarrollo de la “personalidad creativa”; es decir, la expresión del yo a través de soluciones creativas. En ese sentido, la abstracción amplió el espectro de exploraciones visuales al ya no estar supeditadas solo a la representación figurativa. Desde la fundación del primer cursillo de 1939, se planteó una metodología de enseñanza de los elementos plásticos y sus relaciones como componentes de un lenguaje universal, sin imponer temática o tendencia artística alguna.

CONCLUSIONES

El reconocimiento que la historia del arte otorga a la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP como centro promotor del lenguaje abstracto-expresionista durante la década de 1960, fruto de la labor educativa de su fundador y director, el artista austríaco Adolfo Winternitz, es genérica e incompleta. Al año siguiente de un primer cursillo preparatorio en 1939, se inició el primer curso del plan de estudios de la Academia de Arte Católico que tuvo, entre sus fines principales, ser un centro de fomento de la cultura y del sentimiento artístico, otorgar una educación basada en la unión de lo artístico con lo espiritual, permitir una libre expresión de la personalidad y formar artistas católicos que contribuyeran a la renovación del arte de las iglesias del Perú.

Esta propuesta educativa de formación plástica se estructuró sobre la base del conocimiento de las formas de la naturaleza mediante el aprendizaje progresivo de los elementos de expresión artística (línea, forma plástica, perspectiva y color), a través de ejercicios de estudio, como el retrato, el bodegón, el paisaje y la composición libre. En esta primera etapa, la figuración fue el único lenguaje desarrollado en sus aulas.

Los fines de la Academia de Arte Católico fueron reflejo de las convicciones de Winternitz sobre la vocación artística, inspirada desde la religión, como fuerza creadora de cultura y arte. Estas ideas estuvieron en consonancia con las de Víctor Andrés Belaunde, figura destacada del pensamiento y política nacional, basadas en valores cristianos y el reconocimiento de la persona humana como valor fundamental.

Este nuevo centro de formación plástica en Lima se afianzó en sus primeros años de funcionamiento con una enseñanza basada en un “realismo verdadero” y libertad personal, alternativa avalada por una élite intelectual que cuestionaba la estética de “deformación visual” de artistas cuya producción pictórica seguía los principios estéticos del Indigenismo. La metodología de enseñanza fue coincidente con las

características modernas en la enseñanza artística, que otorga un alto valor a la originalidad y la expresión del yo.

Al cumplir diez años de funcionamiento, la Academia de Arte de Lima continuó en esta línea moderna y figurativa expresiva. Los primeros estudiantes egresados en cumplir el plan de estudios pasaron a formar parte del equipo profesoral de la institución. Destaca el desempeño docente y reconocimiento local a la propuesta plástica de Susana Polac, cuyas exposiciones en Lima mantuvieron los mismos géneros temáticos de las exposiciones de Winternitz, con retratos, paisajes y composiciones libres figurativas, además del uso denso y expresivo de la materia pictórica. Luego, a inicios de la década de 1950, la artista regresó a Europa y desarrolló una destacada carrera como escultora con obras integradas a proyectos arquitectónicos de templos católicos bajo una renovada visión de la iglesia en el uso de lenguajes artísticos y materiales modernos en arquitectura y arte.

Por su parte, Sara Santolalla acogió, en la Academia de Arte Católico, una propuesta simbólica de temática religiosa en sus pinturas y diseños para la ejecución de vitrales y mosaico. Sus representaciones de pasajes bíblicos fueron con figuras de rasgos y proporciones estilizadas, lo que contrasta con sus trabajos previos de estudios de retratos ejecutados durante su formación previa en la Escuela de Bellas Artes, en los cuales la representación de modelos de distintas razas es enérgica, con acentuación del modelado por planos de luz.

El primer regreso a Europa de Winternitz, como representante del Perú, para el Primer Congreso de Artistas Católicos y la Exposición Internacional de Arte Sacro en Roma, en 1950 (viaje que se prolongó por casi dos años), permitió un encuentro directo con la visión renovadora de la Iglesia católica y el movimiento de pastoral litúrgico, que buscó una mejor participación de la feligresía en los sagrados oficios, para lo cual fomentó un arte cristiano contemporáneo en las iglesias. Estas nuevas necesidades y convicciones impulsaron al director de la Academia de Arte de Lima a adoptar la práctica del arte abstracto como lenguaje ideal para la expresión de sentimientos, sensaciones o ideas, convicciones que se propuso incorporar a la metodología de enseñanza de la academia.

En los siguientes años, la Escuela de Artes Plásticas incorporó entre sus docentes a personalidades que tuvieron un protagonismo significativo en la modernización cultural y artística de Lima. El escultor Jorge Piqueras, quien para esos años (1952 -1954) ya innovaba en el lenguaje abstracto, participó como docente y miembro del consejo directivo de la escuela en un período corto, entre 1953 y 1955. Entre los años 1954 y 1958, se desempeñó como docente otra figura destacada, el arquitecto Paul Linder, discípulo de Walter Gropius (fundador de la Bauhaus), quien tuvo un rol trascendental en la redefinición del perfil profesional del arquitecto peruano, en interacción con las artes. Ambas figuras participaron del manifiesto de la agrupación Espacio, núcleo de arquitectos, intelectuales y artistas que promovieron, desde fines de la década de 1940, una renovación cultural.

La incorporación de Fernando de Szyszlo — consolidado artista nacional en pintura abstracta, defensor de este lenguaje y miembro activo de la agrupación Espacio— como docente de la Escuela de Artes Plásticas, en 1956, impulsó la incorporación de la abstracción como lenguaje de enseñanza en la escuela.

La manifestación en el trabajo de los estudiantes se puede documentar a partir del año 1957, cuando se otorga un primer premio a la obra de la estudiante Mercedes Villanueva, quien luego realizará exposiciones individuales y será reconocida por la crítica local como pintora abstracta lírica, gracias a la gestualidad de los recursos plásticos pictóricos que usa para expresar su propio mundo interior.

Otras artistas pertenecientes a la Escuela de Artes Plásticas de Lima que recibirán atención por la crítica fueron: Maruja Portella y Carlota Llosa, en temprana participación del I Salón de Arte Abstracto; Amparo Vásquez, quien manifestó, en una pintura de 1961, influencia de la abstracción lírica de Fernando de Szyszlo; Rosa Vargas y Julia Navarrete, quienes realizaron pinturas, en sus últimos años de estudios, con intenso trazo y gestualidad; e Inés Pardo, cuya obra fue más bien una pintura matérica y de manchas. A partir de 1961, las categorías en premios anuales otorgados a estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas serán dos: artes figurativas y arte abstracto.

El desempeño de Fernando de Szyszlo como docente de la Escuela de Artes Plásticas, a partir de 1956, facilitó establecer un nexo con el IAC, con lo cual se incorporó a los docentes, estudiantes y egresados de la escuela a una de las principales plataformas de difusión de las ideas modernistas y propuestas de vanguardia en Lima. En 1960, fue el espacio de la primera exposición individual de Mercedes Villanueva, primera egresada con una propuesta abstracta expresionista. A partir de 1961, el IAC acogerá exposiciones anuales de la Escuela de Artes Plásticas con la selección de trabajos de los estudiantes con mejor desempeño:

1960: Mercedes Villanueva.

1961: muestra de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, selección de trabajos de: Amparo Vásquez, Marcela Darg, Eliana Jeanneau, Luz Negib, Mariana Panizo, Rosa Vargas, Winifred Clapham, Julia Navarrete, Susana Rojas, Graciela Revoredo, Edith Sachs, Vilma Rojas, Luiz Zevallos, Oscar Roldán y Carolina D'Angelo.

1962: muestra de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, selección de trabajos de: Marcela Darg, Eliana Jeanneau, Luz Negib, Irene Brann, Winifred Clapham, Elisa de las Casas, Julia Navarrete, Graciela Revoredo, Edith Sachs, Vilma Rojas, Luis Zevallos, Oscar Roldán y Colomba de Adrianzén.

1963: pinturas de Luz Negib. Además, pinturas de los artistas peruanos: Daniel Hernández, José Sabogal, Enrique Camino Brent, Jorge Vinatea Reinoso, Mario Urteaga, Sérvulo Gutiérrez, Carlos Quizpez Asín, Fernando de Szyszlo, Sabino Springett, Julia Codesido, Milner Cajahuaringa, Ricardo Grau, Mercedes Villanueva y Miguel Ángel Cuadros. Selección y muestra de trabajos de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP.

1965: fotografías, bocetos de vitrales y *gouaches* del artista peruano-austríaco Adolfo Winternitz. Muestra de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, selección de trabajos de: Teresa Alberti, Norma Núñez, Inés Pardo, Graciela Revoredo y Teresa Tejada.

1966: muestra de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, selección de trabajos.

1968: muestra de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, selección de trabajos de 1967: Carmen Echeandía, Carmen Jarque, Xonia Reinoso, Betty Clapham, Ciro Palacios, Colomba de Adrián, Rosa de Grieve, Ivette Moscoso Scarcerieau, Alina Felices, Rosa de la Peña y Jorge Mauchi (MAC Lima, 2020, s.p.).

Podemos afirmar, como conclusión final, que la incorporación del lenguaje abstracto en la Escuela de Artes Plásticas fue un proceso que no solo involucró la figura de Adolfo Winternitz como director de la escuela, sino que también fue un proceso con participación de otros actores que contribuyeron a reposicionar el protagonismo de esta institución educativa. Esto, en un inicio, se dio con un fin de renovación del arte de las iglesias católicas, hacia un centro que impulsó la difusión del lenguaje abstracto expresivo, con el aporte clave del pintor Fernando de Szyszlo.

El cumplimiento de las bodas de plata de la Escuela de Artes Plásticas, en 1964, define una primera etapa institucional, desde su fundación como centro de formación artística y fomento de la cultura. Su propuesta educativa se basó en una formación que integró lo artístico y espiritual. La incorporación del lenguaje abstracto en su metodología de enseñanza fue una respuesta al contexto internacional y nacional. Como institución formativa, en sus bodas de plata, la Escuela de Artes Plásticas se encontraba alineada con un contexto donde el arte abstracto formaba ya parte de la actividad artística local.

BIBLIOGRAFÍA

- Barreda y Laos, Enrique - Domingo (1939). "Algo sobre el arte". *El Arquitecto Peruano*, 20, marzo, 12-14.
<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1143340#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-115%2C6551%2C3666> (consultado el 26 de julio de 2020).
- Barreto, Juan (1947). "Nota de arte. Primera exposición de Fernando de Szyszlo". *Excelsior*, 70-71, mayo-junio.
<https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/1151195#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1334%2C-16%2C4367%2C2444> (consultado el 17 de marzo de 2020).
- Baxa, Paul (2007). "Capturing the Fascist Moment: Hitler's Visit to Italy in 1938 and the Radicalization of Fascist Italy". *Journal of Contemporary History*, 42(2), 227-242. <http://www.jstor.org/stable/30036443> (consultado el 27 de octubre de 2021)
- Benavides Calderón, Luis Antonio (2015). "La Revista El Arquitecto Peruano. Reseña de la Cultura Arquitectónica del Perú 1937/1977". Madrid. http://oa.upm.es/40043/1/LUIS_ANTONIO_BENAVIDES_CALDERON_2.pdf (consultado el 5 de enero de 2020).
- Carvajal Gonzáles, Helena (2013). "Aproximación a la iconografía de la filigrana medieval en España". *Pecia Complutense*, 10(19), 115-130. <https://eprints.ucm.es/22252/1/19%2C5.pdf> (consultado el 10 de marzo de 2020).Castillo, Carlos Aitor (1958). "Primer Salón de Arte Abstracto". *La Prensa*, 26 de enero, 8.
- Castrillón Vizcarra, Alfonso (2002). *De abstracciones, informalismos y otras historias* (serie Tensiones Generacionales, volumen 2). Lima: ICPNA.
- Castro, Augusto (2006). *Filosofía y política en el Perú. Estudio del pensamiento de Víctor Raúl Haya de la Torre, José Carlos Mariátegui y Víctor Andrés Belaunde*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

- Castro, Carlos (2016). *Concepción de un arte peruano en la obra plástica inicial de Jorge Eielson*. Tesis de maestría. Lima: PUCP.
- Centro Cultural de España (2000). *Con los anteojos de azufre. César Moro artista plástico*. Lima: Centro Cultural de España.
- Consejo Arquidiocesano de la Juventud Masculina de la A. C.; Centro de Estudios Católicos (1939). *Academia de Arte Católico. Curso preparatorio 1939*. Lima, Perú.
- Costantini, Celso (2014). *The secrets of a Vatican Cardinal. Celso Costantini's Wartime Diaries, 1938-1947* (editado por Bruno Fabio Pighin). Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Dancourt, Carlos (1998). "La polémica del arte abstracto en el Perú: el proceso de asimilación de la modernidad". *América: Cahiers du CRICCAL*, 21, 163-171. http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1998_num_21_1_1377 (consultado el 12 de abril de 2017).
- De Ferrari, Silvio (2006). "Winternitz 1". En Michael Perko (ed.), *Winternitz: Viena 1906 - Lima 1993. Muestra antológica* (pp. 25-36). Lima: PUCP / ICPNA.
- De la Presa, Fernando (1961a). "Las Artes y los días. La muestra de la Escuela de la U. Católica". *La Prensa*, 24 de setiembre, 13.
- De la Presa, Fernando (1961b). "Las artes y los días. Mercedes Villanueva a París". *La Prensa*, 17 de setiembre, 15.
- Del Valle Cárdenas, Augusto (2012). "La invención de una tradición: La pintura abstracto-geométrica en Perú (1948-1958)". *Hueso Húmero*, 60, 8-33.
- Efland, Arthur D.; Kerry Freedman & Patricia Stuh (2003). *La educación en el arte postmoderno*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- El Comercio* (1940). "Exposición de arte religioso. Conversando con el organizador, señor Adolfo Winternitz", 1 de octubre, p. 3.
- El Comercio* (1944). "Exposición en la Academia de Arte de la Universidad Católica", 27 de enero, p. 6.

- El Comercio* (1947). "Selecciones de arte. En la Academia de Arte de la Universidad Católica", 30 e enero, p. 8.
- El Comercio* (1948a). "Interesantes declaraciones del señor Winternitz con ocasión de su viaje a Argentina y Chile", 27 de setiembre, p. 3.
- El Comercio* (1948b). "Selecciones de Arte. Academia de Arte de Lima. Exposición anual del alumnado", 5 de febrero, p. 8.
- El Comercio* (1949). "Exposición anual de la Academia de Arte de Lima", 3 de febrero, p. 8.
- El Comercio* (1950a). "Cocktail de la Academia de Arte de Lima", 18 de febrero, p. 9.
- El Comercio* (1950b). "Exposición de los alumnos de la Academia de Arte de Lima", 5 de febrero, p. 1.
- El Comercio* (1952). "Entrevista con el profesor Adolfo Winternitz recientemente regresado de su viaje a Europa", 26 de junio, pp. 7-9.
- El Comercio* (1953a). "La Exposición Anual de la Escuela N. de Bellas Artes", 8 de febrero, p. 13.
- El Comercio* (1953b). "Muestra de los alumnos de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica", 28 de diciembre, p. 3.
- El Comercio* (1955a). "¿Por qué se ha transformado la pintura?", 26 de junio, p. 5.
- El Comercio* (1955b). "La importancia de nuestra generación es haber puesto al día al Perú artístico", 11 de octubre, p. 9.
- El Comercio* (1955c). "Pintor abstracto peruano exhibió sus óleos en Madrid", 12 de diciembre, p. 13.
- El Comercio* (1956a). "Vitrail de trescientos metros para la Iglesia de Madrid hará el Profesor Adolfo Winternitz", 7 de abril, s.p.
- El Comercio* (1957a). "Blanca y Negra", 20 de enero, p. 3.
- El Comercio* (1957b). "El mural premiado. Roca Rey y Szyszlo hablan de su creación plástica", suplemento dominical, 24 de marzo, p. 8.

- El Comercio* (1957c). "El suceso plástico del año fue el Museo de Arte. Pintura que se destaca en el Perú", 1 de enero, p. 18.
- El Comercio* (1957d). "Proyectos para el mural del Cementerio de Lima", 10 de febrero, pp. 6-7.
- El Comercio* (1959a). "ANEA abrió una exposición de artes plásticas", 23 de setiembre, p. 16.
- El Comercio* (1959b). "Exposición en el Banco Continental", 29 de setiembre, p. 5.
- El Comercio* (1960). "Fe antigua en nueva Arquitectura", suplemento dominical, 28 de febrero, pp. 6-7.
- El Comercio* (1962). "Alumnos de Artes Plásticas de UC inauguran exposición", 3 de octubre, p. 15.
- Elwa (1954). "Internationale Ausstellung in der Wiener Secession. Moderne christliche Kunst". *Das Kleine Volksblatt*, 21 de octubre.
- Escobar, Héctor (2018). *La influencia de Daniel Hernández en el lenguaje visual de sus estudiantes. Los inicios de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1919-1931)*. Tesis de maestría. Lima: PUCP.
- Flores Soto, José Antonio (2015). "La modernidad importada de América: España en el VI Congreso Panamericano de Arquitectos, un vacío gráfico". *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales*, XLVII(185), 481-498. <https://recyt.fecyt.es/index.php/CyTET/article/view/76424/46772> (consultado el 5 de febrero de 2020)
- De G., E. (1963). "Reportaje Femenino. Pintura abstracta es la que me atrae y domina, dice Mercedes Villanueva". *El Comercio*, 15 de enero, 12.
- Fundación Edubancope (1982). *Fernando de Szyszlo* [videograbación]. Lima: PUCP. <http://videos.pucp.edu.pe/videos/ver/8ee23bd5c61e034a20649b326273c54b> (Consultado el 3 de setiembre de 2017).

- Galerie Kovacek & Zetter (2016). *Max Weiler. Kunst als Schöpfung*.
<https://docplayer.org/35319961-Max-weiler-kunst-als-schoepfung.html>
(consultado el 22 de marzo de 2021).
- Galerie Treffpunkt Kunst (1980). *Susana Polac* [catálogo]. Zúrich, Suiza.
- Gallagher de Parks, Mercedes (1939). "Sobre el problema indigenista de nuestra cultura". *Mercurio Peruano*, XXI(152), 440-449.
<https://icaadocs.mfah.org/s/es/item/1141113> (consultado el 26 de julio de 2020).
- Gallagher de Parks, Mercedes (1948). *La mentira azul*. Lima: Lumen.
- Glück, Heinrich (1930). "Recent Art Activities in Vienna". *Paranassus*, 2(1), 11-43.
<https://www.jstor.org/stable/797735> (consultado el 24 de setiembre de 2018).
- Guillén Padilla, William (2018). *Hualgayoc: riqueza y tradición*. Cajamarca: Asociación Cultural Artesano.
- Guillén Padilla, William & Pepe Chávez Tejada (2019). *Hualgayoc: riqueza y tradición*. Cajamarca: Asociación Cultura ArteSano.
- Herrera, Morgan (2018). "La construcción de la peruanidad de la Amazonía: el caso del IV centenario del descubrimiento del Río Amazonas de 1942". *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 3(2), 121-169.
<https://doi.org/10.18800/revistaira.201802.004>
- Jimeno A., O. (1954). "Unas palabras de Gropius". *El Comercio*, suplemento dominical, 31 de enero, 4.
- Juan Santágueda, Benjamín (2017). "Síntesis, integración y fusión de las artes en la arquitectura de los 50". *Hombre de Palo*, 27 de octubre.
<http://hombredepalo.com/sintesis-integracion-y-fusion-de-las-artes-en-la-arquitectura-de-los-50-5-jose-rivero-serrano> (consultado el 22 de febrero de 2020).

- Kusunoki, Ricardo (2018). "La escuela sabogalina apogeo y crisis del indigenismo 1930-1943". En Pablo Cruz (ed.), *Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Centenario 1918-2018* (pp. 93-124). Lima: ENSABAP.
- La Crónica* (1942). "Solemne actuación de clausura en la Academia de Arte Católico", 10 de enero, p. 5.
- La Crónica* (1943). "Realizóse la clausura del curso de estudios de 1942 en la Academia de Arte Católico", 21 de enero, p. 8.
- La Crónica* (1944). "La Exposición de Trabajos de los Alumnos de la Academia de Arte de la Universidad Católica", lunes 24 de enero, p. 3.
- La Crónica* (1950). "Diez años de labor artística", 29 de enero, p. 13.
- La Prensa* (1939). "De Arte. El próximo viernes se inaugurará en el Centro de Estudiantes Católicos (C.E.C.) un cursillo de arte religioso", 16 de agosto, p. 4.
- La Prensa* (1958). "Artes Plásticas de la U. Católica clausuró curso", *La Prensa*, 15 de diciembre, 17.
- La Prensa* (1960). "De la Presa hablará del pintor Velázquez", 14 de setiembre, s.p.
- Lauer, Mirko (2007). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Linder, Paul (1947). "La arquitectura moderna también es arquitectura bella". *Las Moradas*, 1(1), 33-43.
- Linder, Paul (1954). "Walter Gropius en Lima". *El Comercio*, 29 de enero, 3.
- L. M.(1929). "The Art of Today at Pittsburgh". *The American Magazine of Art*, 20(12), 663-686. <https://www.jstor.org/stable/23931420> (consultado el 24 de setiembre de 2018).
- Lora Risco, Alejandro (1954). "Hacia la indigenización de nuestro concepto del mundo". *La Crónica*, 20 de junio, p. 5 <https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/1151010#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299> (consultado el 20 de febrero de 2021).

MAC LIMA - Museo de Arte Contemporáneo de Lima (2020). *Historias que contar. IAC 1955-2015*. Lima: MAC Lima.

Majluf, Natalia (2001). "Arte republicano y contemporáneo". En Natalia Majluf, Francisco Stastny & Cristóbal Makowski, *El arte en el Perú. Obras en la colección del Museo de Arte de Lima* (pp. 127-143). Lima: MALI,. <https://es.scribd.com/document/95300880/Arte-Republic-a-No-y-Contemporaneo-Natalia-Majluf#logout> (consultado el 1 octubre de 2018).

MALI - Asociación Museo de Arte de Lima (2011). *Szyszló*. Lima: MALI.

Marín Navarro, Víctor (2011). "La normativa de arte sagrado durante el pontificado de Pío XII (1939-1958)". *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, 27(51), 75-94. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3715400> (consultado el 20 de febrero de 2020).

Maulén, David (2014). "Intercambios directos y reinterpretaciones de la HfG Bauhaus en Chile (Parte II)". *ArchDaily*, 21 de marzo. <https://www.archdaily.pe/pe/02-345942/intercambios-directos-y-reinterpretaciones-de-la-hfg-bauhaus-en-chile-parte-ii> (consultado el 8 de febrero de 2020).

Medina Warmburg, Joaquín (2004). "Paul Linder: arquitecto, crítico, educador. Del Bauhaus a la Escuela Nacional de Ingenieros del Perú". *Ra. Revista de Arquitectura*, 6, 71-82. <https://revistas.unav.edu/index.php/revista-de-arquitectura/issue/view/831> (consultado el 2 de febrero de 2021).

Miró Quesada Garland, Luis (1939). "La pintura peruana". *El Comercio*, 16 de abril, p. 12. <https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/1143372#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299> (consultado el 9 de agosto de 2020).

Miró Quesada Garland, Luis (1954). "En blanca y negra". *El Comercio*, 13 de junio, 10. <https://icaadocs.mfah.org/s/es/item/1138030#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1170%2C0%2C4889%2C3300> (consultado el 20 de febrero de 2021).

Miró Quesada Garland, Luis (1958). "Primer Salón de Arte Abstracto". *El Comercio*, 18 de enero, 2.

<https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/1137215#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1170%2C0%2C4889%2C3300> (consultado el 22 de setiembre de 2019).
Moll, Eduardo (1958). "Crónica de arte: I Salón de Arte Abstracto". *La Crónica*, 18 de enero,. 6.

Moro, César (1947). "Un pintor inglés". *Las Moradas*, 1(1), 31-32.

Mundo Hispánico (1959). "Susana Polac", 133, 24-25.

Ñusta (1957). "Galería del Banco Continental. Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú" setiembre, 1(3), 28-29.

Ocáriz, Fernando (1988). "María y la trinidad". *Scripta Theologica*, 20(2-3), 771-798.
<https://revistas.unav.edu/index.php/scripta-theologica/article/view/18465/15149> (consultado en agosto de 2021).

Oliver, Antonio (1952). "Mosaicos y vitrales de Winternitz". *Cortijo y Rascacielos*, 70, 4-6. <https://slidex.tips/download/cortips-y-rascacielos> (consultado el 21 de febrero de 2020).

P.L. (1960) "Artes plásticas. Exposición de Mercedes Villanueva en el IAC". *El Comercio*, 1 de noviembre, 10.

Paalen, Wolfgang (1948). "Arte y ciencia". *Las Moradas*, 1(3), 284-291.

Pacelli, Eugenio (Pío XII) (1950). "Discours du Pape Pie XII aux participants au premier Congrès International des Artistes Catholiques". *A.A.S.*, XXXXII(11), 181-183.
https://www.vatican.va/content/pius-xii/fr/speeches/1950/documents/hf_p-xii_spe_19500903_arte.html
(consultado el 9 de enero de 2021).

Paris, Carmen & Javier Bayo (2011). "Chladek, Rosalía (1905-1995)". *La web de las biografías*. <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=chladek-rosalia> (consultado el 19 de enero de 2020).

Pérez Reyes, Carlos (1995). "Austria otra vez". *El ciervo*, 44(529), 41.

Pincherle, Alberto (1940). "La tradición en el arte cristiano". *Revista de la Universidad Católica del Perú*, VIII, 39-49.

- PUCP - Pontificia Universidad Católica del Perú (1940). *Academia de Arte Católico. Primer curso 1940*. Lima: PUCP.
- PUCP - Pontificia Universidad Católica del Perú (1941). *Academia de Arte Católico*. Lima: PUCP.
- PUCP - Pontificia Universidad Católica del Perú (1965). *Escuela de Artes Plásticas. 25 aniversario 1939-1964* [catálogo de exposición, junio]. Lima: PUCP.
- PUCP - Pontificia Universidad Católica del Perú (1994). *Textos-Arte*. Lima: Departamento de Arte de la PUCP.
- PUCP - Pontificia Universidad Católica del Perú (2017). *100 años PUCP*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- PUCP - Pontificia Universidad Católica del Perú & ICPNA - Instituto Cultural Peruano Norteamericano (2006). *Winternitz. Muestra Antológica. Viena 1906 - Lima 1993*. Lima: PUCP / ICPNA.
- Raygada, Carlos (1939). “El arte nocturno de Víctor Delhez’ de Fernando Diez de Medina”. *El Comercio*, 9 de abril, s.p.
- Rebaza Soraluz, Luis (2017). *De ultramodernidades y sus contemporáneos*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Saavedra, Carlos (1962). “Alumnos de la Escuela de Artes Plásticas”. *Expreso*, 13 de octubre, p. 11.
- Rodríguez Saavedra, Carlos (1963). *Exposición* [catálogo]. Lima, 25 de setiembre.
- Rodríguez Saavedra, Carlos (1965). “Las Exposiciones. Mercedes Villanueva”. *Expreso*, 1 de diciembre, p. 11.
- Rodríguez Saavedra, Carlos (1982). Entrevista a Fernando de Szyszlo [videgrabación], 22 de diciembre. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/3524>
- R. H. M. (1944). “Puede arraigar en el Perú el arte del vitral”. *El Universal*, 13 de febrero, p. 3.

- Sáenz de Oíza, Francisco (1958). *Lucio Muñoz*. Madrid: Cuadernos de Arte del Ateneo.
<https://docplayer.es/31373061-Cuadernos-de-arte-dirigidos-por-jose-luis-tafur.html> (consultado el 22 de febrero de 2020).
- Salgado, Zelia (1957). "Roca Rey y Szyszlo". *El Comercio*, suplemento dominical, 10 de febrero, p. 8.
- Santiváñez Vivanco, Martín (2014). "Corrupción y regeneración: Víctor Andrés Belaunde y 'La crisis presente'". *Revista de Indias*, LXXIV(260), 241-274.
http://repositorio.usil.edu.pe/bitstream/123456789/1555/3/2014_Santivanez_Corrupci%C3%B3n-regeneraci%C3%B3n.pdf (consultado el 28 de octubre de 2018).
- Salazar Bondy, Sebastián (1958). "Visita al salón de Arte Abstracto". *La Prensa*, 21 de enero, p. 8.
- Sologuren, Javier (1957). "Pintura de Fernando de Szyszlo". *El Comercio*, 17 de noviembre, p. 8.
- Szyszlo, Fernando de (1947). "Picasso, después de 'Guernica'". *Las Moradas*, I(1), 83-85.
- Szyszlo, Fernando de (1954). "Breve diálogo con Jean Dewasne". *El Comercio*, 12 de setiembre, p. 4.
- Szyszlo, Fernando de (1960). Invitación a la exposición individual de Mercedes Villanueva. Lima, 24 de octubre. Lima: Instituto de Arte Contemporáneo - IAC.
- Szyszlo, Fernando (2002). "Las Moradas de Emilio Adolfo Westphalen. (Testimonio de parte)". En *Las Moradas* (edición facsímil, pp. 7-8). Lima: Facultad de Ciencias de la Comunicación, Psicología y Turismo de la Universidad San Martín de Porres.
- Szyszlo, Fernando de (2007a). "Adolfo Winternitz: un recuerdo personal y algunas consideraciones". *Lecarte*, 1(6), 17-19.

- Szyszlo, Fernando de (2007b). "En la Universidad Católica descubrí ese contenido ignorado que tenía dentro". Lima: PUCP-90 aniversario. http://aniversario.pucp.edu.pe/90aniversario/entre_3.htm (consultado el 23 de marzo de 2020).
- Szyszlo, Fernando de (2016). *La vida sin dueño. Memorias*. Lima: Alfaguara.
- The American Magazine of Art (1930). "Homer Saint-Gaudens on the Pittsburgh Jury and Prize Awards". *The American Magazine of Art*, 21(12), 697-702. <https://www.jstor.org/stable/23931953> (consultado el 24 de setiembre de 2018).
- Tubino Mongilardi, Fidel (1960). "Memoria del señor rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú, correspondiente al año académico de 1959". *Revista de la Universidad Católica*, XVII, 141-168.
- Ugarte Eléspuru, Juan Manuel (1955). "12 meses de artes plásticas en Lima". Varios autores, *Anuario Cultural del Perú 1954* (pp. 47-53). Lima: Juan Mejía Baca. <https://icaadocs.mfah.org/s/es/item/1137301#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-634%2C-1%2C3374%2C1888> (consultado el 9 de febrero de 2021).
- Ugarte Eléspuru, Juan Manuel (1970). *Pintura y escultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Perú Arte.
- Ureña Portero, Gabriel (1982). *Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959*. Madrid: Istmo.
- Uribe, Begoña (2015). "En perspectiva: Sergio Larraín García-Moreno". *ArchDaily*, 17 de noviembre. <https://www.archdaily.pe/pe/777194/en-perspectiva-sergio-larrain-garcia-moreno> (consultado el 8 de febrero de 2020).
- Vargas Ugarte, Rubén (1952). "Carta dirigida al Señor Cardenal Juan G. Guevara, Gran Canciller de la Pontificia Universidad Católica del Perú" (26 de agosto). Lima: Archivo de la PUCP.
- Villegas, Fernando (2017). "César Moro y la identidad en conflicto. Simbolismo, psicoanálisis, surrealismo y abstracción en el arte peruano". *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 62, 71-90.

- Weixlgärtner, Arpad (1919). "Karl Sterrer". *G. f. Kunst, Die Graphischen Künste* (pp. 18-32). Viena: Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gk1923/0084> (consultado el 17 agosto de 2020).
- Westphalen, Emilio (1948). "La teoría del arte moderno". *Las Moradas*, 1(3), 292-296.
- Westphalen, Emilio (2000). "Pintura y dibujos de César Moro". En *Con los anteojos de azufre. César Moro artista plástico* (pp. 9-10). Lima: Centro Cultural de España.
- Wick, Rainer (2016). *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial.
- Winternitz, Adolfo (1944). "Clausura del curso de estudios de la Academia de Arte 1943". Lima, 24 de enero.
- Winternitz, Adolfo (1946). "Discurso - Memoria clausura año académico". Lima.
- Winternitz, Adolfo (1950). "Discurso-Memoria del profesor Winternitz con motivo del décimo año de labores - 1949". Lima.
- Winternitz, Adolfo (1965). "Escuela de Artes Plásticas 1939-1964. 25 aniversario" [catálogo de exposición]. Lima.
- Winternitz, Adolfo (1993). *Itinerario hacia el Arte*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Winternitz, Adolfo (2013). *Memorias y otros textos*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Winternitz, Adolfo (1994). "Inauguración de la Academia de Arte Católico. Discurso de Adolfo Winternitz". *Textos-Arte*, II, 5-9.
- Wuffarden, Luis Eduardo (2014). "En las fronteras de lo moderno. Notas sobre ideas e instituciones artísticas en el Perú del siglo XX". En *MALI. Arte moderno* (pp. 1-49). Lima: Asociación Museo de Arte de Lima.
- Wuffarden, Luis Eduardo (2018). "La primera década: nacionalismo e indigenismo bajo la 'Patria Nueva' 1918-1930". En Pablo Cruz, *Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Centenario 1918-2018* (pp. 47-91). Lima: ENSABAP.

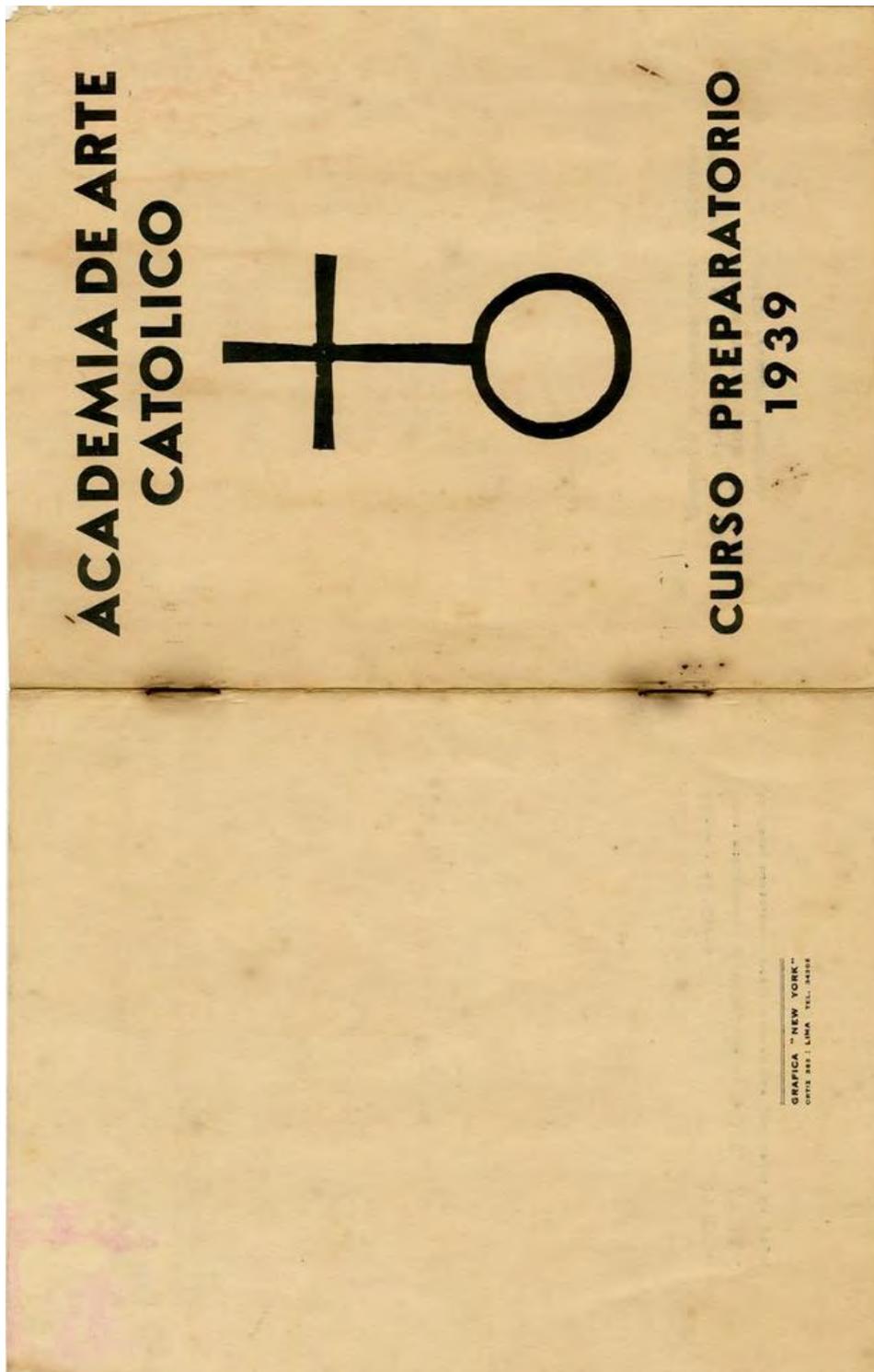
Zangerl, Karin (2006). "Karl Sterrrer (Viena,1885-Viena,1972) Maestro de Adolfo Winternitz (Viena, 1906-Lima,1993)". En PUCP & Museo Fundación Leopold, *Winternitz, Viena 1906 Lima 1993 Muestra Antológica* (pp. 17-23). Lima: PUCP / Museo Fundación Leopold.



ANEXOS



**ANEXO 1: FOLLETO INFORMATIVO ACADEMIA DE ARTE CATÓLICO. CURSO PREPARATORIO
1939. ARCHIVO DE LA FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO, PUCP**



Creemos realizar una valiosa y apreciable contribución al mejoramiento y progreso de nuestro medio cultural, y un efectivo aporte para crear ambiente adecuado a las más diversas manifestaciones artísticas, al organizar como preparatorio para una Academia de Arte Católico este cursillo semestral de las principales manifestaciones pictóricas y escultóricas.

La presencia en Lima de un artista y académico, de valor indiscutible como es el señor Adolfo Cristióbal Winternitz, indudablemente no ha podido ser mejor aprovechada que en esta forma, consiguiendo que dirija este Cursillo, pues bajo la hábil orientación que sabrá imprimir a sus lecciones podrán los artistas profesionales perfeccionarse en métodos y prácticas modernas, los meramente aficionados adquirir un estimable caudal de nuevos conocimientos y todos en general conducir su vocacional inclinación por adecuado camino.

El hecho de colaborar con el señor Winternitz, el R. P. Víctor Cadillac, el doctor Víctor Andrés Belaúnde y el doctor Alberto Pincherle, prestigiosos profesores universitarios, quienes han tomado a su cargo algunas clases, es, para quienes se interesen por estas lecciones, otro aliciente para inscribirse en el cursillo.

Los organizadores creen sincera y lealmente realizar en esta forma una útil e inestimable labor en pró de la Cultura Artística Nacional y también de cierta cabal divulgación del sentido litúrgico del Arte Cristiano.

DIRECTOR: PROF. ADOLFO CR. WINTERNITZ
PROFESORES: R. P. VÍCTOR CADILLAC, SS. CC.
DOCTOR VÍCTOR ANDRÉS BELAUNDE
DOCTOR ALBERTO PINCHERLE.

Consejo Arquidiocesano de la Juventud Masculina de la A. C. Centro de Estudiantes Católicos.

FINES DEL CURSILLO:

1. - Estimular y desarrollar el sentimiento artístico-religioso en las almas de los jóvenes, aún en las de aquellos que no estén dotados de vocación para el arte, y crear en ellos el gusto por el Arte Litúrgico y la mayor capacidad para entender, admirar y apreciar todas las manifestaciones artísticas.
2. - Dar algunas enseñanzas a los artistas que quisieran dedicarse al Arte Sagrado para crear en ellos la necesidad de juntar la vida artística con la vida religiosa y por lo mismo para formarles al recogimiento interior.
3. - Proporcionar a los miembros del clero, que así lo desearan, algunas instrucciones para que distinguan el arte verdadero del arte falso, el arte religioso-litúrgico del arte profano y llevarlos a abandonar espontánea y resultadamente en las iglesias y capillas todo lo que es superestructura profana y por lo mismo anti-artística.

MÉTODO:

1. - Escuela práctica:

- a) Enseñanza de los principales medios en pintura, escultura, etc. Dibujo (línea) forma (forma plástica), espacio, color. - Dibujar, modelar y pintar según modelo. Estudio de la cabeza y de la figura, explicación de las varias expresiones en la estructura del cráneo, en la cabeza humana y en los movimientos de la figura.
- b) La Composición: Cómo, en el recogimiento de la vida interior, nace la idea y cómo se desarrolla para llegar a la forma artística, estilística y personal. Diferencia entre arte verdadero, creado y concebido con fe, y arte que es creado para satisfacer la vanidad del artista, cuya personalidad prevalece sobre el espíritu de fe y de universalidad de la Iglesia Católica.
- c) Unir el estudio a la composición.

N.B.-Este año funcionará un Cursillo preparatorio a fin de despertar el interés por el Arte Sagrado y fundar, si es posible, el próximo año una Academia de esta clase de arte.

En el Cursillo se darán las primeras nociones de dibujo del natural, de composición libre, de pintura y de la realización de varias técnicas (fresco, mosaico, incisión en madera y metal, escritura decorativa, etc.)

2. - Escuela teórica:

- a) La Liturgia en el Arte: El Año Litúrgico en la vida cristiana. Inspiración que el Año Litúrgico puede ofrecer al artista católico práctico. Influencia de la Liturgia y de la Oración Litúrgica en artistas de toda época: la Oración como preparación y alimento de la vida interior y de la inspiración artística. Explicación de las varias expresiones del Arte Sagrado a través de los siglos.
- b) Iconografía Sagrada: razones de los varios símbolos y su expresión y manifestación en obras literarias.

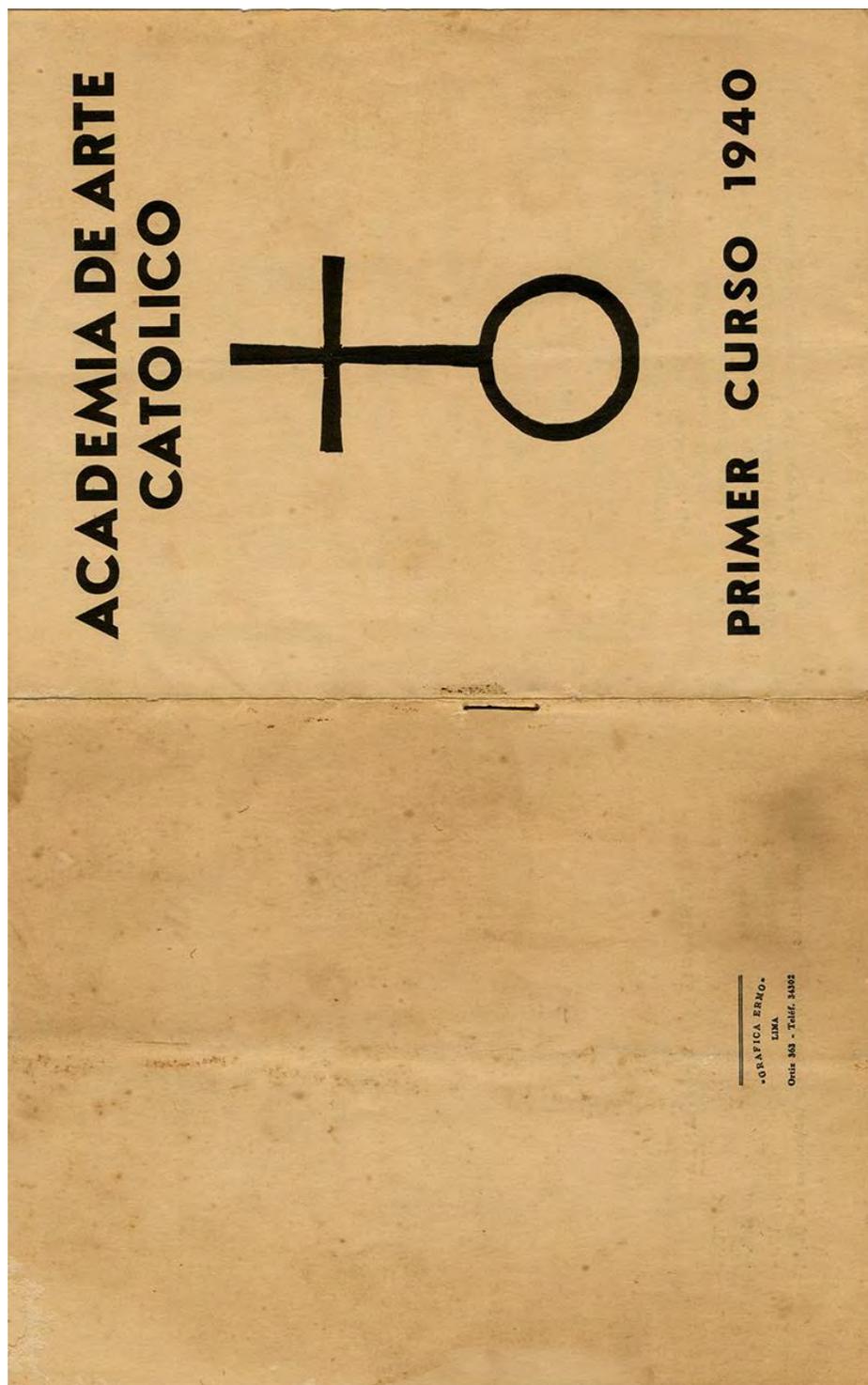
En la clausura del Cursillo se entregará a los alumnos una constancia certificado de su concurrencia al curso.

**El Cursillo funcionará diariamente en el local del C. E. C.,
Plaza de la Recoleta 251, de 6 a 8 p. m.**

Las matriculas se reciben todos los días útiles en el mismo local y
a las mismas horas.

Importe del Curso S/. 100.--
Para estudiantes y miembros de la J. C. " 50.--
En casos especiales, podrá concederse facilidades de pago.

**ANEXO 2: FOLLETO INFORMATIVO ACADEMIA DE ARTE CATÓLICO. PRIMER CURSO 1940.
ARCHIVO DE LA FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO, PUCP**



La Academia de Arte Católico se complace en presentar a la sociedad peruana su Primer Curso.- Los resultados satisfactorios obtenidos en el Curso Preparatorio del año de 1939, no obstante el cortísimo período de clases, nos augura para el presente año el éxito más brillante. Para continuar la formación iniciada, la Academia propone ahora un plan de estudios más vasto, con clases diurnas y vespertinas, con medios más acordes a las exigencias prácticas y el contenido artístico de la enseñanza y dispone del concurso espiritual y material de nuevos amigos de la institución, amantes del progreso cultural y artístico del país.

La Academia proseguirá su obra docente en las salas convenientemente arregladas, cedidas a ella en forma permanente, por el Centro de Estudiantes Católicos.

DIRECTOR: PROF. ADOLFO CR. WINTERNITZ
PROFESORES: R. P. VICTOR CADILLAC, SS. CC.
DOCTOR JORGE AVENDAÑO

" ALBERTO PINCHERLE

Además dictarán conferencias los Profesores: R. P. MEDARDO ALDUÁN, C. M. F.; R. P. JUAN LITUMA, DOCTOR VICTOR ANDRÉS BELAÜNDE, DOCTOR CÉSAR ARRÓSPIDE, DOCTOR HONORIO DELGADO y otros.

FINES DE LA ACADEMIA:

1. - Estimular y fomentar la cultura artística en nuestro ambiente, proporcionando un conocimiento no sólo general e histórico de las obras de arte, sino práctico y concreto de los medios de expresión, en forma tal, que capacite a apreciarlas cabalmente.
2. - Despertar en las almas de los jóvenes, aunque no estén dotados de vocación para el arte, y con mayor razón si lo están, un sincero sentimiento artístico y un verdadero afán hacia lo bello.
3. - A los artistas que quieran dedicarse al Arte Sagrado proporcionarles la adecuada formación, creando en ellos la necesidad de unir la vida artística con la vida espiritual y el recogimiento interior, única manera de dotar a sus obras de la indispensable sinceridad de expresión.
4. - Proporcionar a los miembros del clero, que así lo desearan, algunas instrucciones para que distinguan el arte verdadero del arte falso; el arte religioso-litúrgico del arte profano y llevarlos a abandonar esponsánea y resueltamente en las iglesias y capillas todo lo que es superestructura profana y por lo mismo antiestética.

MÉTODO:

Escuelas Prácticas:

- a) Enseñanza de los principales medios en pintura, escultura, etc. Dibujo (línea); forma (forma plástica); espacio; color. - Dibujar, modelar y pintar según modelo. Estudio de la cabeza y de la figura. Explicación de las varias expresiones en la estructura del cráneo, en la cabeza humana y en los movimientos de la figura.
- b) La Composición: Cómo en el recogimiento de la vida interior nace la idea y se desarrolla para llegar a la forma artística, estilística y personal. Diferencia entre arte verdadero, creado y concebido con fe, y arte que es creado para satisfacer la vanidad del artista, cuya personalidad prevalece sobre el espíritu.
- c) Unir el estudio a la composición.

N. B. - Plan de estudios para artistas:

(Clases diurnas)

- 1er. año: dibujar y modelar del natural; composición libre.
- 2do. año: modelar y pintar del natural y ampliar las composiciones con los respectivos estudios según modelo.
- 3er. año: dibujo, pintura y modelado; unir los estudios con la composición libre. Enseñanza de varias técnicas especiales (fresco, mosaico, incrustación en madera y metal).
En todos los años enseñanza de escritura ornamental.
- 4o. año: Perfeccionamiento individual dentro de su especialidad; creaciones libres bajo la guía del maestro.

Enseñanza de los demás alumnos:

Clases vespertinas para el aprendizaje individual de dibujo, pintura, escultura, etc.

Escuelas teóricas:

Anatomía artística.

Estudios de perspectiva.

Historia del Arte.

Historia de la Cultura: Literature; Música; Filosofía; y Crítica del arte.

Iconografía: Desarrollo de los motivos iconográficos. Explicación de los símbolos.

Liturgia en su relación con el Arte: El Año Litúrgico en la vida cristiana: inspiración que el Año Litúrgico puede ofrecer al artista católico práctico. Influencia de la Liturgia y de la Oración litúrgica en artistas de toda época: la Oración como preparación y alimento de la vida interior y de la inspiración artística. Explicación de las varias expresiones del Arte Sagrado a través de los siglos.

Las clases se dictarán diariamente en el local del C. E. C.,
Plaza de la Recoleta (Plaza Francia) 251, y los modelos es-
terán a disposición de los alumnos de 9 a 12 a. m. y de
6 a 8 p. m.

Las matrículas se reciben todos los días útiles en la Secretaría, a las
mismas horas.

PENSIONES DE ENSEÑANZA:

Matrícula	S/. 10.--
Cuota mensual	" 20.--
Para Estudiantes	" 10.--

En casos especiales, podrán otorgarse facilidades de pago.

ANEXO 3: ADOLFO WINTERNITZ, DISCURSO INAUGURAL DEL PRIMER CURSO DE LA ACADEMIA DE ARTE CATÓLICO 1940. ARCHIVO DE LA FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO, PUCP

Excmo. Arzobispo Sr. Nuncio de S.S. Excmo. Sr.
Arzobispo. ~~Reverendo~~ Reverendo Padre, Señores,
Señoras.

Con verdadera alegría les saludo en este local, que refeccionado y embellecido constituye ahora nuestro hogar, gracias a la comprensión y colaboración que hemos encontrado en todo momento en los dirigentes del Consejo Arquidiocesano de la juventud masculina y del Centro de Estudiantes Católicos y a la iniciativa y generosidad del Reverendo Padre Rector de la Universidad Católica, ^{quien} nos han brindado estos salones para nuestra ~~obra~~ labor y gracias también a destacadas personalidades de la sociedad limeña que nos han ayudado a instalarnos en forma digna y adecuada.

Esta ayuda y colaboración tiene un sentido profundo: significa en primer lugar que estamos vinculados a las dos grandes instituciones católicas del país: la Acción Católica Peruana y la Universidad Católica del Perú, y en segundo lugar que tenemos el apoyo y la comprensión de varios intelectuales que interesados en el desarrollo cultural y artístico del país, nos han ofrecido espontáneamente su cooperación moral y material. Tengo que citar con el reconocimiento de la Academia al Excmo. Sr. Nuncio de S.S. a quien debemos el consejo y aliento de la fundación (de la Academia) y al Excmo. Sr. Arzobispo de Lima que desde el primer momento bendijo nuestra obra y la considera siempre con paternal benevolencia. A las Señoras Anita Fernandini de Alvarez Calderón y María Jesus Carreras de Blume y a los Señores Don Rafael Larco Herrera, Augusto Wiese, Gino Salocchi, Juan Sarmiento y Roberto Blume, así como a los dirigentes de algunas instituciones de la Banca e Industrias que con plena comprensión de nuestra obra la han impulsado benévola y generosamente. Las personas que he mencionado, bajo la iniciativa del Señor Don Rafael Larco H. se han reunido en varias oportunidades habiendo decidido formar un protectorado de nuestra Academia, en el cual podrán inscribirse todas las personas que tuvieren el mismo espíritu y deseo de ayudar al progreso de esta obra. X

Debemos además mencionar a otra Institución con la cual estamos estrechamente unidos y que se ha formado al mismo tiempo que se constituía nuestra Academia, me refiero a la Sociedad de Escritores Maestros y Artistas Católicos, cuyo Presidente y fundador // el Dr. Victor Andrés Belaunde está también entre nuestros Fundadores y primeros ~~excmos~~ profesores.

Es un momento feliz y de especial importancia para la cultura del Perú esta unión de fuerzas constructivas nacionales dirigida a promover un arte puro, libre de toda vinculaciones tendenciosas y a constituir este hogar donde se podrán for-

de todas vinculaciones tendenciosas y a constituir este hogar donde se podrán formar los Jóvenes para comprender, admirar y crear obras de arte : la Acad. de A.C. El nombre de Academia de Arte Católico no significa que pretende en ella dedicarse únicamente al Arte Sagrado, ni mucho menos. Toda manifestación de verdadero arte tendrá cabida en sus aulas, pero se ha creído oportuno llamarla Católica, porque la orientación y las fuentes de inspiración han de encontrarse siempre en el acervo tradicionalmente católico de este país, cuyo arte está todo él impregnado de ese sentido cristiano de la vida que constituye la más preciada herencia de los antepasados, los forjadores de la patria en todos sus aspectos. Y cuando se han apartado de este sendero han degenerado encaminándose hacia la anarquía artística, vale decir, ^{hacia} lo feo. Es la crisis general de los que se apartan de la religión, ~~como~~ creadora e inspiradora de cultura y arte.

Inauguramos Hoy las labores regulares de nuestro primer Curso, Continuación y cabal cumplimiento del plan que nos trazáramos al iniciar ^{los trabajos} ~~las labores~~ del Curso Preparatorio ~~(de la A.)~~ Una de las ideas fundamentales que ya comunicáramos al inicio

y que hemos podido realizar con verdadero éxito gracias al entusiasmo de los alumnos que han sabido corresponder y colaborar con los profesores en forma tan satisfactoria que nos ha alentado a seguir adelante la obra emprendida. Con ellos hemos podido formar lo que se llama un ambiente, y en realidad es ~~más~~ este ambiente más que otra cosa ~~que~~ el que transforma y educa la personalidad del alumno y le capacita para crear obras que con su simple habilidad manual nunca hubiera podido realizar. La orientación de la enseñanza tanto en la parte teórica como en la ~~parte~~ práctica es muy clara y sencilla: dar a conocer a los alumnos la forma de la naturaleza con los principales elementos de expresión artística y despertar en ellos su propia personalidad. Personalidad que tiene sus raíces en su ascendencia, en el clima y aspecto de su patria y ^{en el} del ambiente familiar. Desarrollando en cada uno estas fuerzas individuales que expresadas con sinceridad darán una interpretación del sentimiento colectivo de su país, se podrá llegar a un arte moderno y nacional. Pues un arte nacional y moderno no puede ser creación artificial sino que tiene que brotar naturalmente del hecho de que quienes se dediquen al arte sean y tengan conciencia de ser, modernos sin ser pero esto esclavos de la moda, y peruanos sin renunciar por ello a sus cualidades personales y sin pretender una exagerada preferencia que llegará hasta identificar con la nación entera a una de sus regiones, sea

la sierra, la selva o la costa. El carácter nacional del arte es el resultado de la síntesis de los esfuerzos individuales y regionales, y no de su aniquilación. Representar su ambiente conocer su propia alma y encontrar una expresión personal nacional y contemporánea aún en la representación de las formas de la naturaleza en este estriba la labor del artista. Por ello nuestra enseñanza considera como necesidad fundamental la composición libre, creaciones concebida en el recogimiento interior y desarrollada en forma artística. Porque el arte no puede ser inspirado por el conocimiento meramente racional ~~realista~~, realista o estético de las formas naturales. La inspiración verdadera se forma y se ha formado siempre en la noción del aspecto sobrenatural de las cosas.

La enseñanza de esta nueva academia tendrá además otros fines: Los de proporcionar una cultura general adecuada por medio de sus cursos teóricos a cargo de profesores eficientes. Y basta nombrarles para apreciar su capacidad en sus distintas especialidades: Los RR.FP. Medardo Alduán, Victor Cadillac y Luis Lituma, los Profesores Doctores Cesar Arrosáde, Jorge Avendaño y Albetro Pincherle y los conferenciantes Doctores Victor Andrés Belaunde y Honorio Delgado.

Otro fin de grande importancia es el de educar no sólo a artistas o a aficionados sino también al público para que pueda apreciar mejor las obras de arte de los siglos pasados y modernos, dándole una orientación cubal hacia el verdadero arte, hacia lo bello, que no debe confundirse con lo bonito, y hacia la verdadera expresión artística que nada tiene que ver con la habilidad manual.

Pero el fin más elevado para una Academia de Arte Católico y el más urgente en nuestros tiempos es el de introducir nuevamente en las iglesias y capillas ~~las~~ obras de artistas creadores.

Este problema se refiere a la *substitución* de las obras de arte no sólo por productos industriales, sino además por imitaciones de escuelas y tendencias ajenas a nuestra época. Lo que no hubiera parecido ni siquiera concebible en otro tiempo, es el mal característico del nuestro: la introducción en los templos de obras carentes de toda originalidad.

Y por cierto que la Iglesia no se opone ni se ha opuesto jamás, a la introducción de obras de artistas creadores. Alas que he observado siempre

la adopción de ideas de espíritu renacentista. Pero lo que más interesa siempre
y la mejor demostración de esto se encuentra en que en toda época han llega-
do a los templos tendencias nuevas que la Iglesia ha aceptado complacida.

De esta amplitud de espíritu demostrada por la Iglesia, son ejemplo
nuestros mismos templos coloniales, el mestizaje del espíritu y la elevación
del indígena que la misma Iglesia procuró, se reflejan en su arquitectura y
en sus decoraciones. Por eso debemos quererlas y conservarlas.

Pero nuestra época debe tener su propia expresión y no debemos de-
dicarnos a buscar una inspiración ficticia en producciones de otros siglos,
cuando en cada época abundan magníficas fuentes. Conservar, sí; imitar, no.

La única fuente de inspiración inmutable y permanente para el ver-
dadero arte sagrado es la liturgia de la Iglesia. Conocerla y *sentirla*.
profundamente y cultivar la personalidad del artista, es la única manera
como puede lograrse un arte que sea al mismo tiempo tradicional y moderno.

Nuestra Academia pretende, enseñando a sus alumnos la libre expre-
sión de su personalidad, e instruyéndoles en el conocimiento de la liturgia
católica; formar artistas católicos capaces de producir obra original y *de*
decorar dignamente los templos del Perú.

ANEXO 4: FOLLETO INFORMATIVO ACADEMIA DE ARTE CATÓLICO. PRIMER CURSO 1941.
ARCHIVO DE LA FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO, PUCP

**ACADEMIA DE ARTE
CATOLICO**



1941

DIRECTOR: PROF. ADOLFO CR. WINTERNITZ
PROFESORES: R. P. VICTOR CADILLAC, SS. CC.
DOCTOR JORGE AVENDAÑO
" ALBERTO PINCHERLE

Además dictarán conferencias los Profesores: R. P. MEDARDO ALDUÁN,
C. M. F.; R. P. JUAN LITUMA, DOCTOR VICTOR ANDRÉS BELAÚNDE,
DOCTOR CÉSAR ARRÓSPEDE, DOCTOR HONORIO DELGADO y otros.

*

Las clases se dictarán diariamente en el local del C. E. C.,
Plaza de la Recoleta (Plaza Francia) 251, y los modelos es-
tarán a disposición de los alumnos de 9 a 12 a. m. y de
6 a 8 p. m.

Las matrículas se reciben todos los días útiles en la Secretaría, a las
mismas horas.

*

PENSIONES DE ENSEÑANZA:

Matrícula	S/. 10.—
Cuota mensual Para Estudiantes	" 20.— " 10.—

Sección Cursos Teóricos:

Matrícula	S/. 5.—
Cuota mensual Para Estudiantes	" 10.— " 5.—

En casos especiales, podrán otorgarse facilidades de pago.

Imprenta El Comercio, Lima 1941

La ACADEMIA DE ARTE CATOLICO, que en años anteriores ha obtenido resultados satisfactorios, iniciará un nuevo período de actividades en abril de 1941

Durante el año 1940 la Academia, además de las clases prácticas que han sido dadas con perfecta regularidad, desarrolló una sección de cursos teóricos dedicados a la Historia del Arte, a la Anatomía Artística y a la Liturgia en sus varios aspectos; y poniendo en práctica su fin primordial de estimular y fomentar la cultura artística en nuestro ambiente, la Academia extendió su radio de acción, mediante la realización de un ciclo de manifestaciones culturales, consistente en conferencias y conciertos de música de cámara, y la organización de la Exposición de Arte Religioso Contemporáneo en Lima y Arequipa.

La Academia proseguirá en su obra de formación artística con un plan de estudios más vasto, con medios más acordes a las exigencias prácticas y al contenido artístico de la enseñanza y con el concurso espiritual y material de sus amigos, amantes del progreso cultural y artístico del país.

Transcribimos a continuación algunos comentarios que sobre las actividades de la Academia han sido publicados en los diarios de esta capital:

Mercedes Gallagher de Parks, escribe sobre "La Exposición de Trabajos del Año en la Academia de Arte Católico" ("La Prens", domingo 26 de enero de 1941).

"... Esta exposición da una excelente impresión del sistema de enseñanza del Director, señor Winternitz, porque a pesar de su poco tiempo de existencia la Academia ha logrado ya revelar algunos talentos llenos de promesas, gracias a que no impone, ni explicita ni implícitamente, ningún mold's o manera especial de ver de aquellas que ahogan toda originalidad y deforman la visión personal del artista..

"La colección de dibujos prueba que en la escuela reina una completa libertad personal y se cultiva un realismo verdadero, no ese pseudo-realismo doctrinario para el cual la realidad es necesariamente

fea, angulosa y deforme. El grupo de trabajos de artes gráficas y escritura ornamental es desde todo punto de vista admirable. Allí se revela un gusto excelente y una firmeza de técnica que hacen esperar que allí se ha de encontrar el influjo, tan necesario, de renovación de nuestro grabado religioso y nuestras estampas que han llegado a un adocenamiento y una trivialidad que raya en la irreverencia."

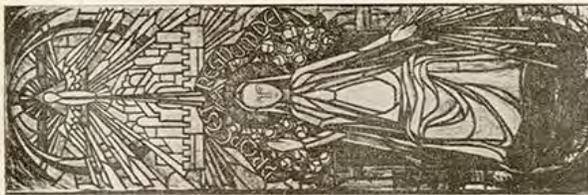
* Luis Fernández Prada, en "La Crónica", edición del domingo 30 de junio de 1940, dice:

"Dentro de una atmósfera de verdadera libertad, tanto en lo que se refiere a sentimientos artísticos como a religiosos, la Academia de Arte Católico que dirige el artista vienesés señor Adolfo Cr. Winternitz, está cumpliendo una encomiable función. Podemos decir hoy, con fundamento, que el fin contamos en esta capital con una academia de arte donde no se siguen paulas estratificadas y tampoco se obtienen vocaciones o tuercen inquietudes. Pueden existir, sin duda, en el plan trazado por los pedagogos de esta institución, debido a su fundación aún muy reciente, algunas deficiencias; pero no hay por suerte ningún indicio peligroso, ningún sistema que, a la larga, pueda redundar en perjuicio de la juventud, de ambos sexos, que acude a sus aulas entusiastamente....."

* Comentario de Carlos Raygada, "El Comercio", domingo 20 de octubre de 1940:

"La Exposición de Arte Religioso Contemporáneo recientemente inaugurada por la Academia de Arte Católico de Lima, en el antiguo salón de actos del Colegio de la Inmaculada, ha constituido un acontecimiento que, por su novedad, por su categoría artística y de modo especial por el espíritu que la inspira, ha merecido el elogio amplio y entusiástico.

"Uno de los primeros y eficaces actos consecuentes al hecho señalado por el Profesor Winternitz, ha sido la organización y fundación de la Academia de Arte Católico, que él dirige y en la que prestan su valioso concurso elementos de verificada solvencia intelectual, que ocupan posición destacada en nuestros principales centros de cultura. Con tales colaboradores, no es extraño que la Academia de Arte Católico haya empezado ya a brindar frutos apreciables, el primero de ellos la exposición a que nos estamos refiriendo."



Trabajos de los alumnos durante el Primer Curso de 1940.



El Presidente de la República señor Manuel Prado, visita la Exposición Anual del alumnado.



Sacra manuscrito, hecha en la sección Arte Gráfico de la Academia.

FINES DE LA ACADEMIA:

- 1.— Estimular y fomentar la cultura artística en nuestro ambiente, proporcionando un conocimiento no sólo general e histórico de las obras de arte, sino práctico y concreto de los medios de expresión, en forma tal, que capacite a apreciarlas cabalmente.
- 2.— Despertar en las almas de los jóvenes, aunque no estén dotados de vocación para el arte, y con mayor razón si lo están, un sincero sentimiento artístico y un verdadero afán hacia lo bello.
- 3.— A los artistas que quieran dedicarse al Arte Sagrado proporcionarles la adecuada formación, creando en ellos la necesidad de unir la vida artística con la vida espiritual y el recogimiento interior, única manera de dotar a sus obras de la indispensable sinceridad de expresión.
- 4.— Proporcionar a los miembros del clero, que así lo desearan, algunas instrucciones para que distinguan el arte verdadero del arte falso; el arte religioso-litúrgico del arte profano y llevarlos a abandonar espontánea y resueltamente en las iglesias y capillas todo lo que es super-estructura profana y por lo mismo antiestética.

MÉTODO:

Escuelas Prácticas:

- a) Enseñanza de los principales medios en pintura, escultura, etc. Dibujo (línea); forma (forma plástica); espacio; color.—Dibujar, modelar y pintar según modelo. Estudio de la cabeza y de la figura. Explicación de las varias expresiones en la estructura del cráneo, en la cabeza humana y en los movimientos de la figura.
- b) La Composición: Cómo en el recogimiento de la vida interior nace la idea y se desarrolla para llegar a la forma artística, estilística y personal. Diferencia entre arte verdadero, creado y concebido con fe, y arte que es creado para satisfacer la vanidad del artista, cuya personalidad prevalece sobre el espíritu.
- c) Unir el estudio a la composición.

N. B. - Plan de estudios para artistas:

(Clases diurnas)

- 1er. año:** dibujar y modelar del natural; composición libre.
- 2do. año:** modelar y pintar del natural y ampliar las composiciones con los respectivos estudios según modelo.
- 3er. año:** dibujo, pintura y modelado; unir los estudios con la composición libre. Enseñanza de varias técnicas especiales (fresco, mosaico, incisión en madera y metal).
En todos los años enseñanza de escritura ornamental.
- 4o. año:** Perfeccionamiento individual dentro de su especialidad; creaciones libres bajo la guía del maestro.

Enseñanza de los demás alumnos:

Clases vespertinas para el aprendizaje individual de dibujo, pintura, escultura, etc.

Escuelas teóricas:

- Anatomía artística.
Estudios de perspectiva.
Historia del Arte.
Historia de la Cultura: Literatura; Música; Filosofía; y Crítica del Arte.
Iconografía: Desarrollo de los motivos iconográficos. Explicación de los símbolos.
- Liturgia en su relación con el Arte:** El Año Litúrgico en la vida cristiana: Inspiración que el Año Litúrgico puede ofrecer al artista católico práctico. Influencia de la Liturgia y de la Oración litúrgica en artistas de toda época: la Oración como preparación y alimento de la vida interior y de la inspiración artística. Explicación de las varias expresiones del Arte Sagrado a través de los siglos.

ANEXO 5: REPRODUCCIÓN DEL DISCURSO DADO POR ADOLFO WINTERNITZ, PUBLICADO EN EL DIARIO *LA CRÓNICA*, EL JUEVES 21 DE ENERO DE 1943, P. 8

Clausura del año de estudios de 1942 en la Academia de Arte Católico.

Rev. Padres;

Señoras, señores:

Agradezco en primer término la presencia de los representantes de la Universidad Católica del Perú a cuya labor docente hemos procurado en todo momento contribuir con la mayor decisión que nos ha sido dable en el campo del arte.

Clausuramos hoy las labores de nuestra Academia correspondientes al año 1942. Esta joven institución en sólo tres años de labor ha conquistado un sitio de cierta importancia entre las entidades de cultura de esta capital y ha podido contribuir eficazmente a la difusión de la cultura artística en el país. Nuestro trabajo ha sido desde el principio de doble índole: de educación artística y de extensión cultural, lo que se expresa en las dos exposiciones que hoy se inauguran, la de los trabajos del alumnado y la de las reproducciones en fac-simil de dibujos de grandes maestros europeos, que forman parte de la colección exhibida ya en una de nuestras mejores manifestaciones culturales que debemos a la gentileza de nuestro culto amigo, señor Herz.

Empezamos este doble esfuerzo conscientes y persuadidos de que para formar artistas había que infundir a los discípulos un profundo respeto por el arte e insistir en que el “ser artista” significa ante todo responder a una vocación. Insistir en que, para ser artista verdadero, es decir artista creador, había que poner el arte como centro de gravitación de la vida, y que había —como dice el famoso poeta Rainer María Rilke—, “que tomar el destino y llevarlo —su cruz y su grandeza— sin pedir jamás recompensa que pudiera llegar de fuera. Pues el artista creador tiene que ser un mundo para sí mismo y encontrar todo en sí y en la naturaleza a la cual se ha unido”. Esto ha de ser lema para nuestros futuros artistas, a quienes constantemente planteamos la seria pregunta: ¿qué significa “ser artista”?

Porque no todo el que pinta o modela es artista ya que jamás puede serlo el que somete su dignidad de tal a las satisfacciones de sus ambiciones y vanidades o a la consecución de una finalidad de lucro. El mismo Rilke escribe una carta a un joven poeta estas admirables frases: “Investigue el motivo que le obliga a escribir. Examine, si este motivo tiene raíces en lo más íntimo de su corazón. Confiélese a sí mismo si Ud. moriría si se le privara de escribir. Esto, sobre todo: pregúntese en la más silenciosa hora de la noche: ¿debo escribir? Explore en sí para encontrar una profunda y sincera respuesta. Y si ésta fuera afirmativa, y Ud. puede enfrentarse a esta seria pregunta con un varonil y sencillo ‘yo debo’, entonces edifique su vida

según este destino. Su vida, hasta en sus momentos más indiferentes y simples, tiene que ser señal y testimonio de esta ansia”.

Educando a los alumnos bajo este principal pensamiento de la sinceridad, tendrán que desarrollarse sanamente, y dar lo que en un país necesita: artistas, que conscientes de lo que es el arte, pueden mostrar sus trabajos en cada etapa de su evolución porque en cada etapa darán sinceramente, lo que sientan, sin pretensiones desmedidas y dentro de las limitaciones naturales que Dios ha puesto a su talento. Y es por esto que después de reflexionar seriamente no hemos vacilado en presentar conjuntamente en los salones del Centro Fides las ya mencionadas reproducciones de obras de los grandes maestros de los siglos pasados.

Se sorprenderán, sin duda, de que la materia tratada en las obras expuestas de sea religiosa sino en contadas excepciones. Queremos aclarar, desde ahora, que esto se debe precisamente a un propósito firme de la Dirección de la Academia. No consideramos a nuestros alumnos suficientemente formados para poder dedicarse a temas de arte sagrado. Decimos “formados” y no “adelantados”, porque, lo repetimos, no se trata tanto de capacidades técnicas como de la formación espiritual. Dentro de la libertad de que gozan para escoger y desarrollar sus temas, la mayor parte de ellos se han sentido demasiado artistas para contentarse con la copia o lo convencional en el asunto religioso y no bastante educados todavía como para poder alcanzar una expresión verdaderamente artística, origina y adecuada, de la piedad de la Iglesia y de la suya personal.

El alumnado ha crecido considerablemente en el último año contándose en él además de los recién ingresados los que desde su fundación se incorporaron a la Academia, lo que muestra su adhesión al concepto educativo, que hemos dado a su enseñanza.

El Taller artístico religioso ha dado este año nuevas pruebas de actividad en trabajos que le fueran encomendados por la Universidad Católica y el Colegio Santa Úrsula.

La sección de Artes Gráficas ha ejecutado una serie de afiches y escritura ornamentales que presentamos en la Exposición.

Por razón de las dificultades ocasionadas por la guerra la firma S. I. A. M. se ha visto impedido de mantener su compromiso de colaboración con la Academia.

Las Manifestaciones Culturales en colaboración con el “Centro Fides” proyectadas para el último año no se ha desarrollado plenamente para evitar su interferencia con las actuaciones que motivaron las Fiestas Jubilares de la Universidad Católica. Se ha dado sin embargo una seria de Conciertos de música de cámara y de organizó con ocasión de las referidas fiestas Jubilares la “Exposición de Arte Inmortal de 5 siglos” que ha obtenido brillante éxito.

Espero que en este nuevo año los alumnos de nuestra Academia continuarán como en los anteriores esforzándose tesoneramente para desarrollar sus propios dotes y contribuir, en el máximo de sus posibilidades al progreso de nuestro ambiente artístico.

Han otorgado premios las siguientes entidades y personas: Nunciatura Apostólica; Universidad Católica del Perú; Librería Internacional; señora Anita Fernandini de Álvarez Calderón y doctor Víctor Andrés Belaunde, a quienes agradecemos muy sinceramente.

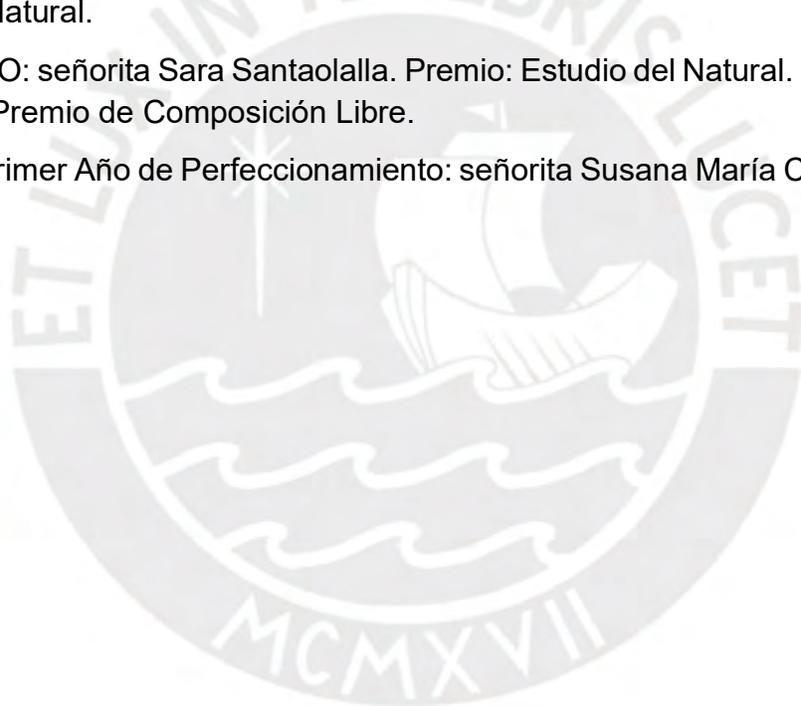
RELACIÓN DE LOS ALUMNOS PREMIADOS

PRIMER AÑO: señorita Teresa Mantero. Premio: Estudio del Natural.

SEGUNDO AÑO: señora Flora Sbarbaro de Velásquez y señorita Renée Romero de Rutté, Premios: de Composición Libre. Señor Juan Villanueva Novoa. Premio de Estudio del Natural.

TERCER AÑO: señorita Sara Santaolalla. Premio: Estudio del Natural. Señorita Tula de La Cruz. Premio de Composición Libre.

Premio del Primer Año de Perfeccionamiento: señorita Susana María Cristina Polac.



DE ARTE

Realizóse la clausura del curso de estudios de 1942 en la Academia de Arte Católico

Ante numerosa concurrencia se realizó la clausura del año de estudios correspondiente a 1942 en la Academia de Arte Católico. Reproducidos a continuación las palabras pronunciadas por el Profesor Carlos Adolfo Wiaternitz, Director del Instituto que se expresó en la siguiente forma:

Rev. Padres,
Señoras, señores.

La muchacha debe escribir? Explora en sí para encontrar una profesión y suera respuesta. Y si ésta fuera afirmativa, puede enfrentarse a esta seria prueba, entonces edifique su vida según este destino. Su vida, hasta que encuentre que ser señal y testimonio de la gracia.

Enseñanza a los alumnos bajo este



Retrato ejecutado por la alumna señorita Tula de la Cruz, que obtuvo el premio de Composición Libre, y que se exhibe en la Exposición de la Academia de Arte Católico.

principal pensamiento de la sinceridad, tendrán que desarrollarse solamente, y dar la que un país necesita: artista, que concientes de lo que es el arte, pueden mostrar sus trabajos en cada etapa de su evolución porque en cada etapa crean sinceramente, lo que sienten, sin pretensiones decorativas y dentro de las limitaciones naturales que Dios ha puesto a su talento. Y en pos de eso que después de reflexionar seriamente no hemos vacilado en proponer conjuntamente en los salones del Centro Pídes las ya mencionadas reproducciones de obras de los grandes maestros de los siglos pasados.

Clasuramos hoy las labores de nuestra Academia correspondientes al año 1942. Esta joven institución en solo tres años de labor ha conquistado un sitio de cierta importancia entre las entidades de cultura de esta capital y ha podido contribuir eficazmente a la difusión de la cultura artística en el país. Nuestro trabajo ha sido desde el principio de doble índole: de educación artística y de extensión cultural, lo que se expresa en las diez exposiciones que hoy se inauguran, la de los trabajos del alumnado, y la de las reproducciones en fac-símil de dibujos de grandes maestros europeos, que forman parte de la colección exhibida ya en una de nuestras mejores manifestaciones culturales que debemos a la gentileza de nuestro culto amigo, señor Herr.

Esperamos este doble esfuerzo conscientes y persuadidos de que para formar artistas basta que infundir a los discípulos un profundo respeto por el arte e insistir en que el ser artista, significa ante todo responder a una vocación. Insistir en que para ser artista, verdadero, es decir artista creador, hablo de pensar el arte como centro de gravitación de la vida, y que habida cuenta del famoso poeta Rainer María Rilke, que tomar este destino y llevarlo—su cruz y su grandiosidad—sin pedir jamás recompensa que pudiera llegar de fuera. Pues el artista creador tiene que ser un mundo para sí mismo y en encontrar todo en sí y en la naturaleza a la cual se ha unido. Esto ha de ser lema para nuestros futuros artistas, a quienes, prontamente plantaríamos la seria pregunta: ¿qué significa ser artista?

Pues que no todo el que pinta o modela es artista ya que jamás puede serlo el que secrete su dignidad de tal a las satisfacciones de sus ambiciones y vanidades o a la consecución de una finalidad de lucro. El mismo Rilke escribe en una carta a un joven poeta estas admirables frases: «Investigue el motivo que le obliga a escribir. Examine si este motivo tiene raíces en lo más íntimo de su corazón. Confiese a sí mismo si Ud. escribiría si se le privara de escribir. Solo podrá todo Enquirentes en la más silenciosa hora de

Se sorprenden, sin duda, de que la materia tratada en las obras expuestas sea en su totalidad en condiciones excepcionales. Queremos aclarar, desde ahora, que esto se debe precisamente a un propósito firme de la Dirección de la Academia. No consideramos a nuestros alumnos suficientemente formados para poder dedicarse a temas de arte sagrado. Debemos afirmados y no valedamientos, porque, lo repetimos, no se trata tanto de capacidades técnicas como de formación espiritual. Dentro de la libertad que gozan para escoger y desarrollar sus temas, la mayor parte de ellos se han sentido demasiado artístas para contentarse con la copia o lo convencional en el asunto religioso y no bastante educados todavía como para poder alcanzar una expresión verdaderamente artística, original y adecuada, de la plenitud de la fe y de la vida personal.

El alumnado ha crecido considerablemente en el último año contándose en él además de los recién ingresados los que desde su fundación se incorporaron a la Academia, lo que muestra su adhesión al concepto educativo, que hemos dado a esta institución.

El Taller artístico religioso ha dado este año nuevas pruebas de actividad en trabajos que le fueron encomendados por la Universidad Católica y el Colegio Santa Úrsula.

La sección de Artes Críticas ha ejecutado una serie de afiches y cartones ornamentales que presentamos en la Exposición.

Por razón de las dificultades ocasionadas por la guerra la firma S. J. A. M. se ha visto impedido de mantener su patrocinio de colaboración con la Academia.

Las Manifestaciones Culturales en colaboración con el «Centro Pídes» proyectadas para el último año no se han desarrollado plenamente para evitar su interferencia con las actividades que motivaron las Fiestas Jubilares de la Universidad Católica. Se ha dado sin embargo un serio de Conciertos de música de cámara y se organizó con ocasión de las referidas fiestas Jubilares la Exposición de Arte Inmaterial de S. J. A. M. que ha obtenido brillante éxito.

Espero que en este nuevo año los alumnos de nuestra Academia continúen como en los anteriores esforzándose laboriosamente para desarrollar sus propios dotes y contribuir, en el máximo de sus posibilidades al progreso de nuestro ambiente artístico.

Han otorgado premios las siguientes entidades y personas: Mandatara Ap. Perceles; Universidad Católica del Perú; Librería Internacional; señora Anita Farnandini de Alvarez Calderón; doctor Víctor Andrés Bolognini, a quienes agradezco muy sinceramente.

RELACION DE LOS ALUMNOS PREMIADOS

- PRIMER AÑO: señorita Teresa Montero. Premio: Estudio del Natural.
- SEGUNDO AÑO: señora Flora Sotomayor de Velásquez y señorita Rebeca Romero de Ruiz. Premios: de Composición Libre.
- Señor Juan Villanueva Novos. Premio de Estudio del Natural.
- TERCER AÑO: señorita Sara Santolalla. Premio: Estudio del Natural.



Pertenencia este cuadro al alumno don Juan Villanueva Novos, que obtuvo el premio de Estudio al Natural, y que pone de manifiesto el acendrado espíritu que antes de seguir clases ya revelara el joven artista, aunque de coque trabajos diferentes a como él, hace algún tiempo, en sucesivas ediciones extraordinarias.



Premio por Soledad María Cristina Pídes, que obtuvo el primer premio de Composición Libre. Este cuadro que se exhibe en la Exposición de Escenas de la Academia de Arte Católico, ha obtenido el primer premio de la Academia.

Señorita Tula de la Cruz. Premio de Composición Libre. Premio del Primer Año de Perfeccionamiento: señorita Susana María Cristina Pídes.

Completamente con este acto se efectuó la inauguración de la Exposición de Trabajos de los alumnos haciendo la Academia de Arte Católico un agradable estímulos para ofrecer nuevamente al público la oportunidad de a-

prender una parte de su formación. Nos de hacer un gran trabajo en la Academia de Arte Católico. La Exposición de Escenas de la Academia de Arte Católico, ha obtenido el primer premio de la Academia.

ESCENARIOS

A las 7 de la noche la Compañía del Théâtre de Louis Jouvet ofreció en el Municipal una función extraordinaria. Tuvo éxito en la cual se dio a conocer dos interesantes piezas. Ellos son: 'On ne badine pas avec l'amour' de Alfred de Musset, interpretada en los principales roles por Madeline Guerry, Wanda y Jacques Michel Clancy y 'La folle Journée' de Brulle Mazarin en la cual Jouvet realizó una de sus más notables obras interpretativas.

Después a continuación el argumento de estas dos obras.

'On ne badine pas avec l'amour'.

Argumento.

A las 10 de la noche la Compañía del Théâtre de Louis Jouvet ofreció en el Municipal una función extraordinaria. Tuvo éxito en la cual se dio a conocer dos interesantes piezas. Ellos son: 'On ne badine pas avec l'amour' de Alfred de Musset, interpretada en los principales roles por Madeline Guerry, Wanda y Jacques Michel Clancy y 'La folle Journée' de Brulle Mazarin en la cual Jouvet realizó una de sus más notables obras interpretativas.

Después a continuación el argumento de estas dos obras.

'On ne badine pas avec l'amour'.

Argumento.

ANEXO 6: ARTÍCULO DEL PERIÓDICO VIENÉS DAS KLEINE VOLKSBLATT, TÍTULO: INTERNATIONALE AUSTELLUNG IN DER WIENER SECESSION. MODERNE CHRISTLICHE KUNST, NÚMERO 245, 21 DE OCTUBRE DE 1954.



Tag, 21. Oktober 1954, Nr. 245

DAS KLEINE VOLKSBLATT

Internationale Ausstellung in der Wiener Secession

Moderne christliche Kunst

Sakrale Kunst bedeutet letzte Bewährung und Gipfel aller Kunst überhaupt. Der bildende Künstler muß sich Wesen und Weben der Natur, Wollen und Sollen des Menschen scharf ins Herz gezeichnet, lebenswahr ausgemalt, deren Auswirkung plastisch erschaut und empfunden haben, ehe er die Befähigung erwirbt, erfolgreich an die Bearbeitung religiöser Stoffe heranzutreten. Nur was von Glauben getragen, liebend durchseelt und harmonisch gestaltet ist, vermag geistig zu erheben, seelisch zu stärken, zu veredeln. Intuition, Inspiration und Imagination bleiben jederzeit die lenkenden Helfer beim Erfüllen der Forderung nach Wahrhaftigkeit des inneren Erlebens, lauterer Beseeltheit der Aussage und ehrlich überzeugender Darstellung. Wo die Kunst sich diesen Zielen weihet, wird sie weisevoll wirken, von Höchstem künden können — echte sakrale Kunst sein!

Bewußt des sich ewig erneuernden Lebens hat die christliche Kirche auf allen Gebieten stets, fußend auf dem Alten, im Stil der jeweiligen Zeit weitergebaut am Geistesdom der Menschheit. Sie hat ihre Gotteshäuser, Klöster und anderen religiösen Zwecken dienenden Bauten immer von zeitgenössischen Künstlern errichten und ausschmücken lassen. Die Werke sollten in ihren Merkmalen vom Geist der Epoche zeugen, der sie entwichen, die Eigenart des Künstlers und seiner Heimat widerspiegeln. Ueber der Mannigfaltigkeit der Themen und Schilderungsweisen jedoch hat einheitlich der Gedanke der Gottesverehrung zu stehen. Er muß in den Schaffungen religiöser Kunst spürbar sein; die tiefen Weisheiten geistiger Gesetze und Dogmen müssen, wenn auch nicht immer gedanklich erfüllt, in Ehrfurcht erfüllt werden. Wo es daran mangelt, wo keine Objektivierung des subjektiven religiösen Empfindens gelingt, bleibt der Zweck unerreicht; das Werk wird trotz aller handwerklichen Meisterschaft keine Überzeugungskraft besitzen.

Die in der Wiener Secession veranstaltete Internationale Ausstellung moderner christlicher Kunst, die gestern im Beisein von Kardinal Innitzer durch Unterrichtsminister Dr. Kolb feierlich eröffnet wurde, vermittelt dem Publi-

kum ein Bild der heutigen Leistungen auf diesem Gebiet.

Foyer und Mittelraum des Hauses sind den heimischen Ausstellern zugeteilt. Ihre Beiträge beweisen, daß Oesterreich in seiner religiösen Kunst wirklich Aussagen setzt, die der Tiefe der Themen in zahlreichen Fällen voll gerecht werden. Laues oder Konstruiertes scheidet durch die Gegenüberstellung von selbst aus. Die Fülle des Materials gestattet nur, das Markanteste herauszugreifen.

Hier wäre auf die schönen, in verschiedenen Techniken von Franz Deßl, Martin Häusle, Rudolf Kolbitsch und Lydia Roppolt ausgeführten Glasfenster hinzuweisen und ganz besonders auf den leuchtend-lebendigen Tautzyklus von Margret Bilger, der von intensiver Versenkung in die Liturgie zeugt. Prächtige Bildteppiche hängen von den Wänden: Von Max Florian stammt die Vision des Propheten Ezechiel, vollendet in Komposition und Farben; Hans Robert Pippal bietet das Bildteppichgemälde „Pieta“, Grete Yppen den „Gesang im Feuerofen“. Ein mächtiges, von P. S. Peschke entworfenes, in Kupfer getriebenes Kirchentor bildet den Eingang zum mittleren Ausstel-

lungsraum. Hierher hätte auch Grazer Dominikanerkirche best. gleichfalls aus Kupfer gefertigt, eine Engelsgestalt des Bildhauers Tojer gehört, die jedoch für Samstag versandbereit sein muß. Von Großplastiken sind die für eine Kirchenportaliwand gedachte Schutz-mantelmadonna von Hans Knesl, Robert Ullmanns Kreuzigungsgruppe, der Christus J. Pillhofers und die von Hilde Uray nach einem neuen Verfahren gearbeitete Aluminiumplastik „Credo“ zu nennen. Reizvoll sind das Smaltenmosaik von Kolbitsch, ein Glasmosaik Hans Stockbauers, Entwürfe von Rudolf Szyszkowitz sowie ein Mosaik von Reiter. In der Reihe der Bilder findet man treffliche Stücke von Maximilian Florian, Josef Dobrowsky, Godwin Eckhardt, Arnulf Neuwirth, Ernst Schrom und Elisabeth Stemberger. Wertvolle Graphiken, ausgezeichnete kunstgewerbliche Erzeugnisse schließen sich an. Das Schaffen bedeutender österreichischer Architekten wird durch Photos belegt. Die Auswahl der vor dem Hause aufgestellten Stücke ist nicht durchaus als befriedigend zu bezeichnen, vor allem bildet das im Hintergrund befindliche Löwengespann Marc Aurels mit den benachbarten Fahnenstangen keine wirksame Kulisse. Vielleicht hätten ein oder zwei sorgsam ausgewählte Stücke der Sache und dem Publikum besser gedient.

Werke aus Europa und Uebersee

Die offizielle Beteiligung Westdeutschlands an der Ausstellung wurde von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst durchgeführt. Die Schweiz wird durch die Lukas-Gesellschaft repräsentiert, die als Förderin moderner christlicher Kunst internationalen Ruf genießt. Abbildungen zahlreicher in Bayern, Westfalen, im Rheinland usw. wie auch in der Schweiz aufgeführter Kirchenbauten zeigen interessante architektonische Lösungen, neue Materialverwendung. Sie lehnen sich zum Teil an frühchristliche Bauweisen an, finden beim Wiederaufbau von Kirchenruinen glückliche Kombinationen, teils verwerten sie bei der Planung und bei materialbedingter Ausführungsart die neuesten Erkenntnisse und schaffen rein moderne Formen. Besondere Sorgfalt widmet man der Innenausstattung, für die prächtige Plastiken, Mosaik und Glasfenster gewählt werden. Bekannte Namen wie Nagel, Baur, Knappe, Dinnenthal, Steffann, Burkart und viele andere verbürgen in Westdeutschland, ebenso wie die Namen Metzger, Schütz, Breminger, Schilling, Dix usw. in der Schweiz hochwertige künstlerische Leistungen.

Mit Unterstützung durch die dortigen Regierungen nehmen Spanien und Peru offiziell an der Wiener Ausstellung teil. Kennzeichnend für die spanischen Arbeiten sind die südliche Impulsivität und die Berührung mit afrikanischem und südamerikanischem Kulturgut. Ueppigkeit einerseits und fanatische Strenge andererseits, vorzügliche klare Raumlösungen, Verschmelzung von Bauwerk und Landschaft bilden die hervorstechendsten Merkmale. Namen wie Fiesco, Capuz, Ferreida, Laorga sind der modernen christlichen Kunst Spaniens leitende Begriffe.

Das Schaffen Perus tritt aus der relativen Gleichartigkeit der Kunstübung in den genannten europäischen Ländern, die von gegenseitigen Einflüssen zeugt, völlig heraus. Hier wirkt der Boden noch so stark, daß die ihm entwachsene uralte Tradition in jeder der dortigen künstlerischen Schöpfungen fühlbar und auch sichtbar wird. Kirchenbauten des Architekten Ricardo Sarris, Plastiken von Jorge Piqueras, Bilder des Malers Adolfo Winternitz (eines emi-

grierten Oesterreichers), wie die Metallplastiken Rückis weisen die gleichen charakteristischen Eigenheiten auf, denen schon an den erhalten gebliebenen Kunsterzeugnissen der Vorbevölkerung begegnet.

Frankreich schließlich ist mit Werken einzelner, von der Ausstellungsleitung zur Teilnahme eingeladenen führender Künstler vertreten. Besonders wertvoll sind für uns fünf von Rouault stammende Originalgemälde, deren Betrachtung außerordentlichen Genuß bereitet. Sieben meisterhafte Farblithos von Manessier, die das Thema Ostern behandeln, weiter feine, vornehme Arbeiten von Lager und Bazaine werden gezeigt.

Die Ausstellung, die den christlichen Künstler und den christlichen Kunstfreund enger zusammenschließen will, ist schenswert wegen des Gebotenen, sie ist aber auch bemerkenswert wegen der bedeutenden Opfer, die für ihre Durchführung gebracht wurden. Besondere Hilfe des Wiener geistlichen Oberhirten, tatkräftige Unterstützung durch den Unterrichtsminister, Förderung seitens verschiedener Institute sowie finanzielle Unterstützung durch Private haben diese Schau ermöglicht.

Man beendet den Rundgang durch die Schauräume erfreut mit der Feststellung, daß gerade hier, auf dem Gebiet der religiösen Kunst, deren Werke man strenger zu beurteilen gewillt ist als andere, das moderne Kunstschaffen in überraschendem Maße befriedigt, ganz im Gegensatz zu den Enttäuschungen, die uns die Betrachtung seiner profanen Leistungen noch so vielfach bringt. Dankbar nimmt man diese Tatsache als tröstliches und ermunterndes Omen dafür, daß der Mensch von heute, geführt von einer erneuerten Kunst, sich schließlich doch durch die Krisen der Gegenwart durchringen wird zu Freiheit und Frieden und damit zu einem neuen Lebensstil, der von der Nachwelt als Zeugnis eines Entwicklungsfortschrittes gewertet zu werden verdient.

etwa.

Exposición internacional en la Secesión de Viena³⁶

Arte cristiano moderno

El arte sagrado significa la prueba definitiva y la culminación de todo el arte en general. El artista visual debe dibujar la esencia y el tejido de la naturaleza, la voluntad y la voluntad del hombre en su corazón, y pintarlo fiel a la vida, cuyos efectos se han percibido y sentido visualmente antes de adquirir la capacidad de abordar con éxito el procesamiento del material religioso. Solo lo que es transmitido por la fe, lleno de amor y con un diseño armonioso, es capaz de mejorar el espíritu, fortalecer el alma y refinarla. La intuición, la inspiración y la imaginación siguen siendo en todo momento los ayudantes orientadores para satisfacer la demanda de la veracidad de la experiencia interna, el alma pura de la declaración y la presentación sinceramente convincente. Cuando el arte se dedique a estos objetivos, tendrá un efecto de consagración, puede anunciar desde lo más alto: ¡sea un verdadero arte sagrado!

Consciente de la vida eternamente renovadora, la Iglesia cristiana ha continuado construyendo en todas las áreas, basándose en lo antiguo, al estilo de los tiempos respectivos en la catedral espiritual de la humanidad. Siempre ha tenido artistas contemporáneos que erigen y decoran sus casas de culto, monasterios y otros edificios religiosos. Las características de las obras deben atestiguar el espíritu de la época a partir de la cual crecieron, reflejando las idiosincrasias del artista y su tierra natal. Sin embargo, la idea de la veneración de Dios tiene que sostenerse de manera uniforme sobre la variedad de temas y señalización. Debe sentirse en la creación del arte religioso. Los reinos profundos de las leyes y los dogmas espirituales deben, si no siempre ser comprendidos en el pensamiento, sentirse con asombro. Donde hay una falta, donde no hay objetivación del sentimiento religioso

³⁶ Traducción realizada con Google Tradlate.

subjetivo, el propósito sigue siendo insatisfactorio; el trabajo no tendrá convicción a pesar de todo el dominio de la artesanía.

La Exposición Internacional de Arte Cristiano Moderno celebrada en la Secesión de Viena, que fue inaugurada ayer en presencia del Cardenal Innitzer por el Ministro de Educación Dr. Kolb, ofrece al público una imagen de los logros actuales en este campo. El vestíbulo y la sala intermedia del edificio están asignados a los expositores nacionales. Sus contribuciones demuestran que Austria realmente hace declaraciones en su arte religioso que hacen plena justicia a la profundidad de los temas en numerosos casos. Las cosas que se construyen o se dejan de construir son eliminadas por la yuxtaposición. La abundancia del material solo nos permite escoger los más llamativos.

Nos gustaría señalar las hermosas ventanas de vidrio, realizadas con diversas técnicas por Franz Deed, Martin Häusle, Rudolf Kolbitsch y Lydia Roppolt, y especialmente el brillante y animado ciclo de bautismo de Margret Bilger, que da testimonio de una inmersión intensiva en la liturgia. Magníficos tapices cuelgan de las paredes: la visión de Max Florian del profeta Ezequiel proviene de la perfección en composición y colores; Hans Robert Pippal ofrece el tapiz de pintura *Pieta* y Grete Yppen, el *Canto en el horno de fuego*. Una enorme puerta de cobre, diseñada por P. S. Peschke, forma la entrada a la sala central de exposiciones. Aquí es también ... Iglesia dominicana de Graz ... también hecha de cobre ... Forma del ángel del escultor Tojer Gehy, pero que debe estar lista para ser enviada el sábado. Entre los grandes palacios se encuentran el manto protector diseñado por Hans Knesl para una pared del portal de la iglesia, el grupo de crucifixión de Robert Ullsmann, Christ J. Pillhofers y la escultura de aluminio *Credo* realizada por Hilde Uray mediante un nuevo proceso. El mosaico Smalten de Kolbitsch, un mosaico de vidrio de Hans Stockbauer, los diseños de Rudolf Szyszkowitz y un mosaico de Reiter son atractivos. En la serie de imágenes puedes encontrar excelentes piezas de Maximilian Florian, Josef Dobrowsy, Godwin Eckhardt, Arnulf Neuwirth, Ernst Schrom y Elisabeth Stemberger. Gráficos ricos, excelentes productos artesanales siguen. El trabajo de importantes arquitectos austriacos está documentado en fotos.

La selección de las piezas colocadas en frente de la casa no puede describirse como completamente satisfactoria; sobre todo el equipo de leones Marc Aurels en el fondo y las astas de las banderas vecinas no forman un telón de fondo económico. Quizás una o dos piezas cuidadosamente seleccionadas hubieran servido mejor a la causa y al público.

Obras desde Europa y el extranjero

La participación oficial de Alemania Occidental en la exposición fue realizada por la Sociedad Alemana de Arte Cristiano. Suiza está representada por la Sociedad Lukas, que goza de la confianza internacional como patrocinador del arte cristiano moderno. Las imágenes de numerosos edificios eclesiásticos realizados en Baviera, Westfalia, Renania, etc., así como en Suiza, muestran interesantes soluciones arquitectónicas, uso de nuevos materiales. Se basan en parte en los primeros métodos de construcción cristianos, encuentran combinaciones felices al reconstruir las ruinas de la iglesia, en parte utilizan los últimos conocimientos en planificación y diseño relacionado con materiales y crean formas puramente modernas. Se presta especial atención al interior, para el que se eligen magníficas esculturas, mosaicos y ventanas de vidrio. Nombres conocidos como Nagel, Baur, Knappe, Dinnenthal, Steffann, Burkart y muchos otros avalan logros artísticos de alta calidad en Alemania Occidental, al igual que los nombres Metzger, Schütz, Breminger, Schilling, Dix, etc. en Suiza.

Con el apoyo de los gobiernos locales, España y Perú participan oficialmente en la exposición de Viena. La característica de las obras españolas es la impulsividad sureña y el contacto con los bienes culturales africanos y sudamericanos. La exuberancia, por un lado, y la austeridad fanática, por otro lado, las excelentes soluciones espaciales claras, la fusión de la construcción y el paisaje forman las características más destacadas. Nombres como Fiesac, Capuz, Ferreida, Laorga son los principales términos del arte cristiano moderno en España.

El trabajo de Perú emerge completamente de la relativa similitud del ejercicio artístico en los países europeos mencionados, lo que es evidencia de influencias mutuas. Aquí el piso parece tan fuerte que la antigua tradición que ha surgido de él

se puede sentir y también se puede ver en cada una de las creaciones artísticas allí. Los edificios de la iglesia del arquitecto Ricardo Sarria, las esculturas de Jorge Piqueras, las imágenes del pintor Adolfo Winternitz (un emigrante de Austria) y las esculturas de metal de Rucki tienen los mismos rasgos característicos que se pueden encontrar en los artefactos sobrevivientes de la población anterior.

Finalmente, Francia está representada con obras de artistas líderes individuales invitados por la dirección de la exposición a participar. Cinco de las pinturas originales de Rouault son particularmente valiosas para nosotros, y su visualización es extremadamente agradable. Se muestran siete litografías magistralmente coloreadas de Manessier, que tratan sobre el tema de la Pascua, además se muestran obras finas y distinguidas de Leger y Bazaine.

Vale la pena ver la exposición, cuyo objetivo es acercar al artista cristiano y al amante del arte cristiano, por lo que se ofrece, pero también es notable por los sacrificios significativos que se hicieron para llevarla a cabo. Este espectáculo fue posible gracias a la ayuda especial del pastor espiritual de Viena, el apoyo activo del Ministro de Educación, la financiación de varios institutos y el apoyo financiero de particulares.

El recorrido por las salas de exhibición concluye con la observación de que es precisamente aquí, en el campo del arte equitativo, cuyas obras están más dispuestas a ser juzgadas que otras, que sorprendentemente satisface el arte moderno, en contraste con las decepciones que la consideración de sus profanos logros nos trae muchas veces. Afortunadamente, este hecho se toma como un presagio reconfortante y alentador de que el hombre de hoy, liderado por un arte renovado, eventualmente encontrará su camino a través de las crisis del presente hacia la libertad y la paz y, por lo tanto, hacia un nuevo estilo de vida, que desde la posteridad como La evidencia del progreso del desarrollo merece ser evaluada.

elwa.

ANEXO 7: REGISTRO DOCUMENTAL DE DOCENTES Y ESTUDIANTES DE LA FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO 1939-1980

REGISTRO DE DOCENTES, CURSOS Y ESTUDIANTES DOCUMENTADO 1939-1980

Año	Docentes	Cursos	Alumnos	Fuente
1939	Director: Adolfo Winternitz R.P. Víctor Cadillac, SS. CC. Doctor Víctor Andrés Belaunde	1. Escuela práctica: a) Enseñanza de los principales medios en pintura, escultura, etc. [...] b) La Composición c) Unir el estudio a la composición. 2. Escuela teórica: a) La liturgia en el arte. b) Iconografía sagrada.		Consejo Arquidiocesano de la Juventud Masculina de la A. C.; Centro de Estudiantes Católicos. Academia de Arte Católico, curso preparatorio, 1939 (folleto informativo)
	Doctor Alberto Pincherle			
1940	Director: Adolfo Winternitz R.P. Víctor Cadillac, SS. CC. Doctor Jorge Avendaño	1. Escuela práctica 2. Plan de estudios para artistas: 1er, 2do, 3er, y 4to año. (clases diurnas). 3. Enseñanza demás alumnos (clases vespertinas) 4. Escuela teórica: Anatomía artística Estudios de perspectiva, Historia del Arte Historia de la Cultura Iconografía, Liturgia en su relación con el arte.		Consejo Arquidiocesano de la Juventud Masculina de la A. C.; Centro de Estudiantes Católicos. Academia de Arte Católico, primer curso de 1940 (folleto informativo)
	Doctor Alberto Pincherle			
1943	Director: Adolfo Winternitz		Susana Polac, primera egresada	Discurso de clausura del año académico 1943.
1944	Director: Adolfo Winternitz		Matrícula de 1944: 35 alumnos	Memoria del rector monseñor Jorge Dintilhac, clausura del año universitario de 1944. En <i>Revista de la Universidad Católica del Perú</i> ,

				XIII(1), abril de 1945.
1945	Director: Adolfo Winternitz		34 alumnos	Memoria del rector al clausurar el año académico de 1945. En <i>Revista de la Universidad Católica del Perú</i> , XIV(1), julio de 1946, p. 92.
	Srta. Susana Polac	Dibujo, Pintura, Escultura, Sección Artes Gráficas y Escritura Ornamental.	Egresados: Tula de la Cruz y Augusto Hernández	Discurso de clausura del año académico de 1945.
	Dr. Germán de Piérola y Espejo	Anatomía Artística		
1947	Srta. Susana Polac	Dibujo, Pintura y Escritura Ornamental.	Resolución ministerial 2923, otorgamiento del valor oficial a los estudios de la Academia de Arte de Lima, afiliada a la PUCP, con seis años de estudios. Entrega de diplomas oficiales: Susana Polac, Tula de la Cruz, Graciela Vegas Vélez y Augusto Hernández.	Discurso de clausura el año académico de 1947.
	Srta. Tula de la Cruz	Auxiliar de Dibujo y Pintura	Matrícula de 1947, 43 alumnos: Beatriz Ayala Mory, Josefina Arana, Karin Adam, José Bresciani, Héctor del Busto, Eduardo Brañes, Octavio Bustamante, Bencion Bergman, Alex Ciurlizza, Grace Clarke, Elsie Cock, Eduardo Dagnino, Renée Encinas, Carolina	<i>Anuario de la Pontificia Universidad Católica del Perú</i> , 1947, p. 102.
	Dr. Germán de Piérola y Espejo	Anatomía artística		
	Director: Adolfo Winternitz	Historia del Arte		

			<p>Escomel, Froilán Gutiérrez, Teresa Gamio Palacio, Ellisabeth Hagemeister, Carmen María Jara Saco, Blanca Lores, Reine Masson, Benjamín Moncloa, Mira de Novak, Celia Ortega Albújar, Mirna Peyón, Violeta de Pravatiner, Elena Panizo, Gerten Paulsen, Irma Paulet, Ena Pita Gamboa, Jorge Piqueras, Lilian Smith, Héctor Sevillano, Marina Solís González, Nella Suito, Gloria Tejada, Antonieta Tejada, Inés Varese, Hortensia Valle, Lida Vega, Julia Villanueva, Bertha Valdez, Consuelo Vigil, Chepa Valencia de Schwalb.</p>	
1949	Director: Adolfo Winternitz	Historia del Arte		

					<p>Alumnos matriculados</p> <p>Primer año: Gloria Villagarcía (premio Escultura), Cecilia Velaochaga (premio de Composición), Elba Pineda (premio Estudio de Natural), Rosa Goytoso G., Elena Westphalen, Doris Capelli C., Aurora de Freyre, Jorge Ferrand I., Saturnino Montoya M.</p> <p>Segundo año: Genoveva de la Piedra (premio 2do año)</p> <p>Tercer año: Teresa Arróspide, Hortensia Valle R., Lillian Arana</p> <p>Cuarto año: Josefina Arana (premio), Nella Suito L.</p> <p>Quinto año: Mira de Novak, Ena Pita Gamboa, Reine Masson (premio)</p> <p>Sexto año: Niní Villanueva M., Carolina Escomel C., Consuelo Vigil.</p>	
	Srta. Susana Polac		Dibujo; Pintura y Escritura Ornamental.			<i>Anuario de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1949, pp. 178-179.</i>
1954	Winternitz			Anatomía		Actas de examen

	Paul Linder			Historia del Arte Peruano		
1955	Winternitz			Anatomía		Actas de examen
	Winternitz			Artes Gráficas (1er y 2do año)		
	Winternitz			Composición (1er, 2do y 3er año)		
	Winternitz	Srta. Consuelo Vigil	Jorge Piqueras	Composición (5to año)		
	Gerardo Alarco			Educación Artística		
	Winternitz	Consuelo Vigil		Dibujo (1er año)		
	Winternitz			Escultura (1er año)		
	Winternitz			Escultura (3er año)		
	Paul Linder	Bruno Roselli		Historia General del Arte (3er año)		
	Paul Linder			Historia del Arte Peruano		
	Winternitz	Srta. Consuelo Vigil		Pintura (2do año)		
Pintura (3er año)						
Pintura (5to año)						
1956	Winternitz	Dr. Manuel Gonzáles del Riego,	Srta. Tula de la Cruz	Anatomía		Actas de examen
	Paul Linder	Bruno Roselli		Historia General del Arte (2do año)		
	(firma ininteligible)	Paul Linder		Historia del Arte Peruano (2do año)		
	Bruno Roselli,	Paul Linder		Historia General del Arte Universal (4to año)		
	Winternitz	Arq. Andrés Luna Seminario	Srta. Tula de la Cruz	Perspectiva		
	Winternitz		Fernando de Szyszlo	Acta de examen 033		
1957	Winternitz	Godfrey Vizcarra,	Tula de la Cruz	Anatomía Artística I Curso		Actas de examen
	Winternitz	Dr. Manuel González del Riego	Tula de la Cruz	Anatomía Artística II Curso		

		Bruno Roselli	Isabel Reyes	Historia General del Arte II Curso (5to año)		
	Winternitz	Tula de la Cruz	Godfrey Vizcarra	Dibujo, Modelado, Escultura, Composición Libre (1er año)		
	Winternitz	Tula de la Cruz	Godfrey Vizcarra	Dibujo, Pintura, Modelado, Composición Libre (2do, 3er, 4to y 5to año)		
					72	<i>Revista de la Pontificia Universidad Católica del Perú, XVII, 1960, p. 165.</i>
1958	Winternitz	Tula de la Cruz	Godfrey Vizcarra	Formación Plástica General (1er, 2do, 3er, 4to, 5to, 6to año)		Actas de examen
		Bruno Roselli	Paul Linder	Historia General del Arte		
	Bruno Roselli	Isabel Reyes	(firma ininteligible)	Historia General del Arte II Curso (5to año)		
	(firma ininteligible)	Tula de la Cruz	Godfrey Vizcarra	Perspectiva I Curso (2do año)		
	(firma ininteligible)	Tula de la Cruz	Godfrey Vizcarra	Perspectiva II Curso (2do, 3er, 4to, 6to año)		
1959					40 (1 varón, 39 mujeres)	<i>Revista de la Pontificia Universidad Católica del Perú, XVII, 1960, p. 165.</i>
1963	Director: Adolfo Winternitz				PREMIOS Sexto año: Composición: Julia Navarrete, Rosa Vargas. Estudio del Natural: Irene Brann, Edith Sachs.	Fuente: "Inauguran nuevo local para la Escuela de Artes Plásticas de la U.C.", en <i>El Comercio</i> , martes 2 de abril de 1963.

Fernando de Szyszlo		<p>Quinto año: Grabado: Teresa Burga Composición: Madre Pía Gobel, Vilma Rojas. Estudio del Natural: Martha Vertiz.</p>	
Tula de la Cruz		<p>Cuarto año: Composición: Luis Zevallos Estudio del Natural: Teresa Alberti</p>	
Godfrey Vizcarra		<p>Tercer año: Escultura: Oscar Roldán</p> <p>Segundo año: Composición: Ciro Palacios Estudio del Natural: Hilda Del Castillo, Ivette Scarserieau. Grabado: Colomba Adrianzén</p> <p>Primer año: Composición: Josefina Picasso Estudio del Natural: Carmen Sansoni Escultura: Estudio del Natural: José Cornejo Composición: Dora Menacho Grabado: José Linares</p> <p>Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Artes</p>	

			Plásticas, catálogo de la exposición de alumnos graduados en 1963. Instituto de Arte Contemporáneo .			
1965	Adolfo Winternitz, Fernando de Szyszlo, Tula de la Cruz, Godfrey Vizcarra		Curso de Formación Plástica General	115 alumnos	Fuente: catálogo de la exposición de la Escuela de Artes Plásticas, 1939-1964. 25 aniversario. Exposición de exalumnos. Exposición de alumnos de 1964. Museo de Arte de Lima, junio, 1965.	
	Anna Maccagno		Escultura			
	Hugo Camandona		Cerámica			
	Eliana Jeanneau de Casassa		Artes Gráficas y Grabado			
	Miguel Baca Rosi		Anatomía Artística			
	Dr. Carlos Rodríguez Saavedra		Historia del Arte			
	R.P. Eduardo Picher		Formación Religiosa			
	Arq. Andrés Luna Seminario		Perspectiva			
1967	Director: Adolfo Winternitz		Curso de Formación Plástica General: A) Dibujo y Pintura	Sexto Año (promoción 1966): Leonor Caro, Felicitas Espinoza, Gustavo Miranda, Wally Pesce, Oscar Roldán. Quinto año: Betty Clapham, Rosa de la Peña, Colomba de Adrianzen, Rosa De Grieve, Alina De Marcos, Carmen Echeandía, Carmen Jarque, Jorge Mauchi, Ciro Palacios, Ivette	Catálogo de la exposición de la Escuela de Artes Plásticas, en el marco del Año del Bicentenario. Del 21 de julio al 17 de agosto de 1967, Escuela de Artes Plásticas (av. Arequipa 1010, Lima).	
	Fernando de Szyszlo	Tula de la Cruz				Julia Navarrete
		Luz Negib				
	Anna Macagno		B) Escultura			
	Oscar Roldán (asistente)					
	Inés Pardo		Cursos de Especialización: Artes Gráficas			
	Eliana de Casassa		Grabado			
	Adolfo Winternitz		Integración de la Artes: Pintura Mural, Mosaico, Vitral, etc.			
	Miguel Baca Rossi		Cursos teóricos Anatomía Artística			
	José Zollner		Perspectiva			

	R. P. Eduardo Picher	Formación Religiosa	Scarserieau, Xonia Reinoso.	
	Adolfo Winternitz	Educación Artística	<p>Cuarto año: Octavio Bustamante, José Cornejo, Margarita de Escudero, Josefina Picasso, Alba Piaggio, Beatriz Pozzo, Julio Zegama, Eida Merel.</p> <p>Tercer año: Beatriz Armestar, Sara Acevedo, Irene Acevedo, Berenice Ballón, Jessie Berger, Tadeo Castro, Dora de Gonzalez, Teresa Delgado, Celia Kuling, Peggy Landázury, Aida Manrique, Marceliano Pacheco, Carmen Ramírez Gastón, Mauro Rojas, Blanca Rodriguez, Carlos Ramos, José Shapiama, Carmen Suarez, Flor Villalobos, Tito Valenzuela, Alicia Villavisencio.</p> <p>Segundo año: Julia Arauco, Olga Barahona, Clotilde Barrantes, Elsa Bocanegra, César Campos, Sonia Fasce, Edith Ferrarone, Susana</p>	

					Rosselló, Marino Ruiz, Juan Roel, Lily Zollner. Primer año: Ana María Asahina, Miguel Adrianzén, Beatriz Castillo, Mercedes Carrera, Esther Cordero, Bertha Cerrón, Norma Fokey, María Cristina López, Renee Laura, Eulalia Orsero, Gloria Palacios, Martha Ramírez, Jesús Roca, Teresa Solari, María Velaochaga, Alejandro Yagui.	
1970	Adolfo Winternitz	Anna Maccagno	Fernando de Szyszlo	Formación Plástica General - Dibujo ART 015		Syllabus Curso: ART. 015
	Julia Navarrete	Tula de la Cruz	Ines de Kaufmann			Formación Plástica General - Dibujo Semestre Calendario: 1970 Semestre Académico: I Semestre (Primer año) II Semestre (sistema anual)
	Mercedes Villanueva					
1971	Manuel Manrique Castro			Introducción a la Sociología		Informe sobre el curso: Introducción a la Sociología (ART. 403) Escuela de Artes Plásticas Pontificia Universidad Católica del Perú Lima 12 de agosto de 1971
1972	Ines de Kaufmann			Artes Gráficas I Introducción a las Artes Gráficas III Perfeccionamiento Bajo Tutoría (Artes Gráficas) Introducción a las Artes Gráficas II		Syllabus ART. 116 Semestre calendario: 1972-I Semestre Académico: V Semestre (tercer año)

				ART. 156 Semestre calendario: 1972-I ART. 316 Semestre calendario: 1972-1 ART. 136 Semestre calendario: 1972-II Semestre Académico: VI Semestre (tercer año)
	Adolfo Winternitz		Educación Artística	Syllabus Educación Artística (ART. 121) Semestre Calendario: 1972-I
	Adolfo Winternitz	Anna Maccagno	Fernando de Szyszlo	Programa Sintético Formación Plástica General Tercer Año: Dibujo y Pintura ART. 301 Formación Plástica General III, semestre calendario: 1972-I ART. 211 Formación Plástica General IV, semestre calendario: 1972-II
	Julia Navarrete	Tula de la Cruz	Ines de Kaufmann	
	Mercedes Villanueva		Tercer año Dibujo y Pintura Formación Plástica General III (1972-I) Formación Plástica General IV (1972_II)	
	Víctor Femenias		Grabado (3er y 4to año)	Pontificia Universidad Católica del Perú Escuela de Artes Plásticas Programa correspondiente al curso de Grabado para 3er y 4to año. Semestre calendario: 1972
1973	Harth-Terré		Arte Peruano I Arte Peruano III Historia del Arte Peruano II	Pontificia Universidad Católica del Perú Plan de Conferencias sobre Arte Peruano Art. 241 Arte Peruano I 1973-II Art. 281 Arte Peruano III 1973-II Lima, 1 setiembre 1973

				Syllabus Historia del Arte Peruano II (ART. 261) 1973-1
Adolfo Winternitz	Julia Navarrete	Susana Rosselló	Composición I	Syllabus Composición I (ART. 112) 1973-I
Adolfo Winternitz	Julia Navarrete	Susana Rosselló	Dibujo I	Syllabus Dibujo I (ART. 111) 1973-I
Julia Navarrete			Dibujo del Natural I	Syllabus ART. 158 Dibujo del Natural I (segundo año) 1973-I
Raúl Flores G. R.			Diseño Básico I	Syllabus Diseño Básico I (ART. 114) 1973-I
Adolfo Winternitz			Educación Artística	Syllabus ART. 121 Educación Artística (primer año) 1973-I
Julio Erhart			Fotografía I (V semestre - tercer año) Fotografía III ART: 257 (VII semestre - cuarto año) Fotografía V ART. 317 (IX semestre - quinto año)	Syllabus Fotografía I ART. 217 (V Semestre - Tercer año) 1973-I
Juan Acevedo Fernández de Paredes			Historia del Arte Universal II	Syllabus ART. 222 Historia del Arte Universal II 1973-I
Eduardo Ordoñez			Integración VI	Syllabus Integración VI (ART. 259) 1973-I

Ines de Kaufmann			Introducción a las Artes Gráficas I (primer año) Introducción a las Artes Gráficas III (segundo Año) Artes Gráficas V (Perfeccionamiento)	Plan de estudios del curso de Artes Gráficas <u>I y II Semestre</u> ART. 116 Introducción a las Artes Gráficas I (primer año) 1973-I <u>III y IV Semestre</u> ART. 156 Introducción a las Artes Gráficas III (segundo año) 1973-I Syllabus ART. 316 Artes Gráficas V 1973-I
Claude Dieterich			Introducción a las Artes Gráficas II (primer año) Introducción a las Artes Gráficas IV (segundo año) Artes Gráficas VI (quinto año)	Plan de estudios del curso de Artes Gráficas ART. 136 Introducción a las Artes Gráficas II (primer año) 1973-II ART. 176 Introducción a las Artes Gráficas IV (segundo año) 1973-II Syllabus ART. 326 Artes Gráficas VI 1973-II
Juan Pastorelli			Perspectiva I	Syllabus Perspectiva I (ART. 154) 1973-I
Víctor Femenías	Auxiliares: Alberto Agapito (Litografía)	Jorge Ara (Intaglio)	Introducción al Grabado I	Syllabus Introducción al Grabado I (ART. 259) 1973-I
Tula de la Cruz			Metodología III, IV, V, VI, VII	Syllabus Metodología III ART.150, IV ART.170, V ART. 210, VI ART. 230, VII ART. 250. 1973
Anna Macagno			Perfeccionamiento Bajo Tutoría Escultura I, II, III	Syllabus Perfeccionamiento Bajo Tutoría Escultura I ART. 313, II ART. 323 y III ART. 333 1973

	Anna Maccagno	César Campos (auxiliar)	Escultura III Escultura V Composición Escultura II		Syllabus Escultura III (ART. 213) 1973-I, Escultura V (ART. 253), Composición Escultura II ART. 254
1974	Cursos prácticos				Pontificia Universidad Católica, Escuela de Artes Plásticas, 35 Aniversario. Catálogo de la exposición realizada en la Galería del Banco Continental, marzo de 1974, Miraflores.
	Anna Macagno		Especialidad Escultura		
	César Campos		Escultura		
	Julia Navarrete		Especialidad Dibujo, Pintura Composición, Anatomía Artística		
	Fernando Szyszlo		Especialidad Pintura		
	Adolfo Winternitz		Especialidad Dibujo, Pintura, Integración de las Artes, Educación Artística		
	Gorki Mesones		Integración de las Artes		
	Eduardo Ordóñez		Integración de las Artes		
	Víctor Femenías		Especialidad Grabado		
	Alberto Agapito		Grabado		
	Jorge Ara		Grabado		
	Inés Kaufmann		Especialidad Artes Gráficas		
	Julio Erhart		Fotografía		
	Juan Pastorelli		Diseño-Perspectiva		
	Cursos teóricos				
	César Arias		Historia de la Cultura		
	Tula de la Cruz		Metodología de la Enseñanza		
	Harold Sriffith		Filosofía		
	Emilio Hart-Terré		Historia del Arte Peruano		
	Oscar Mávila		Lengua		
César Pazos		Sociología			
Carlos Rodríguez Saavedra		Historia del Arte			
Alberto Varillas		Introducción a la Literatura			
César Arias Quincot		Historia de la Cultura I y II			
					Syllabus HIS. 171 Historia de la Cultura I, HIS 172

					Historia del Cultura II	
	Víctor Lucero		Anatomía Artística I y II		Syllabus Anatomía Artística I (ART. 154) y Anatomía Artística II (ART174) 1973	
	Susana Rosselló		Composición IV		Syllabus del curso Composición IV ART. 172	
	Marco Leclére San Román		Sociología del Arte		Syllabus del curso Sociología del Arte (ART162)	
1975	Adolfo Winternitz	Julia Navarrete	Susana Rosselló	Pintura I		Syllabus ART. 151 Pintura I
	Julia Navarrete		Susana Rosselló	Composición III		Syllabus Composición III ART. 152
		Anna Maccagno		Escultura II Escultura IV Escultura VI Composición Escultura IV		Syllabus ART. 173 Escultura II, ART. 233 Escultura IV, ART. 273 Escultura VI, ART. 274 Composición (Escultura) IV
	Inés de Kaufmann			Introducción a las Artes Gráficas I Introducción a las Artes Gráficas II		Syllabus ART. 116 Introducción a las Artes Gráficas I, ART. 136 Introducción a las Artes Gráficas II
	Víctor Femenias			Introducción al Grabado I Introducción al Grabado II Introducción al Grabado III Introducción al Grabado IV Introducción al Grabado V Introducción al Grabado VI Perfeccionamiento bajo tutoría (grabado) I Perfeccionamiento bajo tutoría (grabado) II Perfeccionamiento bajo tutoría (grabado) III Perfeccionamiento bajo tutoría (grabado) IV		Syllabus ART. 155 Introducción al Grabado I, ART. 175 Introducción al Grabado II, ART 215 Introducción al Grabado III, ART. 221 Dibujo para Grabado I, ART. 235 Introducción al Grabado IV, ART. 255 Introducción al Grabado V, ART. 275 Introducción al Grabado VI, ART. 315 Perfeccionamiento bajo tutoría (Grabado) I, ART. 325 Perfeccionamiento bajo tutoría (Grabado) II, ART. 335 Perfeccionamiento

				bajo tutoría (Grabado) III, ART. 345 Perfeccionamiento bajo tutoría (Grabado) IV	
	Juan Pastorelli		Perspectiva I	Syllabus ART. 157 Perspectiva I	
	Julio Erhart		Fotografía I Fotografía II Fotografía III Fotografía IV	Syllabus ART. 217 Fotografía I, ART. 237 Fotografía II, ART. 257 Fotografía III, ART. 277 Fotografía IV.	
	Carlos Rodríguez Saavedra		Historia del Arte Universal I Historia del Arte Universal II	Syllabus HIS. 174 Historia del Arte Universal I, HIS. 286 Historia del Arte Universal III	
	Adolfo Winternitz		Educación Artística	Syllabus ART. 121 Educación Artística	
1976	Julia Navarrete		Composición II Composición III Dibujo del Natural I y III	Syllabus ART. 132 Composición II, ART. 152 Composición III, Dibujo del Natural I y II (ART. 158-178)	
	Adolfo Winternitz		Educación Artística	Syllabus ART. 121 Educación Artística	
	Anna Maccagno		Escultura Escultura III Escultura V Composición Escultura I	Syllabus ART. 153 Escultura; ART. 213 Escultura III, ART. 253 Escultura V, ART. 254 Composición (Escultura) I	
	Carlos Rodríguez Saavedra		Historia del Arte Universal II	Syllabus HIS. 285 Historia del Arte Universal II	
	César Arias Quincot		Historia de la Cultura II	Syllabus HIS. 172 Historia de la Cultura II	
	Víctor Femenías	Alberto Agapito (litografía)	Jorge Ara (Intaglio)	Introducción al Grabado III	Syllabus ART. 215 Introducción al Grabado III
	Claude Dieterich		Introducción a las Artes Gráficas II	Syllabus ART. 136 Introducción a las Artes Gráficas II	
	Abelardo Sánchez León		Sociología del Arte	Syllabus ART. 162 Sociología del Arte	
	Julia Navarrete	Susana Rosselló	Dibujo del Natural III, V	Syllabus ART. 218 Dibujo del Natural III Syllabus ART. 258 Dibujo del Natural V	

1977	Juan Pastorelli			Diseño I (I semestre, primer año) Diseño II (II semestre, segundo año)		Syllabus ART. 114 Diseño I Syllabus ART: 134. Diseño II
	Adolfo Winternitz			Educación Artística		Syllabus ART. 121 Educación Artística
	Beatriz Mauchi			Lengua		Syllabus LIN. 171 Lengua
1978	Juan Pastorelli			Diseño I Perspectiva Diseño II Perspectiva Humana		Syllabus ART. 114 Diseño I Syllabus ART. 157 Perspectiva Syllabus ART. 134 Diseño II Syllabus ART. 177 Perspectiva Humana
	Adolfo Winternitz			Educación Artística		Syllabus ART. 121 Educación Artística
	Alberto Agapito			Introducción al grabado I		Syllabus ART. 155 Introducción al Grabado I
	Cecilia Bákula de Fosca			Historia Universal III		Syllabus Historia del Arte III
	Alicia Polvarini de Reyes			Historia Universal III		Syllabus HIS. 158 Historia Universal II
	Julia Navarrete			Composición IV		Syllabus ART. 172 Composición IV
	Dr. Rogelio Sueiro			Anatomía Artística II		Syllabus ART. 174 Anatomía Artística
	Alberto Agapito	Susana Rosselló		Introducción al Grabado II		Syllabus ART. 175 Introducción al Grabado II
	Adolfo Winternitz			Integración III		Syllabus ART. 179 Integración III
	Dr. José Chichizola D.			Historia del Arte Universal I		Syllabus HIS. 174 Historia del Arte Universal I
1979	Dra. R. L. Rubio de Hernández			Historia Universal I		Syllabus curso Historia Universal I
	Alicia P. de Reyes			Historia Universal III		Syllabus curso Historia Universal III
	Guillermo Hare			Fotografía I		Syllabus ART. 217 Fotografía I
	José Chichizola D.			Historia del Arte Universal II		Syllabus del curso Historia del Arte Universal II
	Pedro Guimoye	R. Gonzales	C. Mori	Introducción a las Artes Gráficas II Introducción a las Artes Gráficas IV		Syllabus ART-136 Introducción a las Artes Gráficas II (segundo semestre)

						Introducción a las Artes Gráficas IV (segundo año)
	Cecilia Bákula de Fosca			Historia Universal III		HIS 158 Historia Universal II
1980	Adolfo Winternitz	Julia Navarrete	Susana Rosselló	Especialidad Pintura		Pontificia Universidad Católica del Perú, UNESCO, Escuela & Creación, <i>Exposición didáctica del método de la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica</i> . Lima: PUCP, 1980.
	Alejandro Alayza	Iris Arregui				
	Anna Maccagno		César Campos	Especialidad Escultura		
	Alberto Agapito	Jorge Ara	Alejandro Alayza	Especialidad Grabado		
	Susana Rosselló					
	Pedro Guimoye	Rosa Gonzáles	Cecilia Mori	Especialidad de Artes Gráficas		
	Guillermo Hare (Fotografía)					
	Adolfo Winternitz			Educación Artística		
	Onorio Ferrero			Historia del Arte		
	Santiago Agurto			Historia del Arte		
	Luis Enrique Tord			Historia del Arte		
	Cecilia Bákula			Historia Universal		
	Alberto Varillas			Literatura		
	Juan Pastorelli			Diseño y Perspectiva		
	Rogelio Suerio			Anatomía Artística		
	Adolfo Winternitz			Integración de las Artes		
	Corrado Roda			Integración de las Artes		
	Roberto Mulanovich			Integración de las Artes		
Abelardo Sánchez León			Sociología del Arte			
Beatriz Mauchi			Lenguaje			
Jorge Moreno			Elementos de Física			

PROYECTO CURATORIAL

Título: Academia de Arte Católico - Escuela de Artes Plásticas de la PUCP 1939-1962.

Aspectos generales:

La presente exposición es de carácter histórico, principalmente. Abarca un primer período temporal desde la fundación de la Academia de Arte Católico en 1939 hasta su funcionamiento en la categoría de Escuela de Artes Plásticas de la PUCP. Se exhiben obras de artistas docentes y egresados de esta institución como muestra de su propuesta metodológica para la formación de artistas plásticos en el Perú: la unión de lo artístico, lo espiritual y el recogimiento interior como fundamentos para lograr una expresión sincera de la personalidad artística y del sentimiento colectivo del país. Estos primeros fines, con el paso del tiempo y la interacción con el contexto intelectual y cultural nacional, impulsarán la incorporación del lenguaje abstracto en su metodología de enseñanza.

De igual manera, la exposición es una oportunidad para la exhibición de algunos documentos del legado documental de Adolfo Winternitz, fundador de la actual FAD, consistente en: fotografías y diapositivas de su obra artística (pinturas, vitrales, exposiciones); recortes periodísticos de todas las exposiciones realizadas desde 1935; afiches e invitaciones a exposiciones; publicaciones y revistas donde se le menciona; documentos relativos a la ejecución de los vitrales (bosquejos, cartas, contratos); textos mecanografiados de conferencias, fotografías y parte de la literatura sobre historia del arte de su biblioteca.

De esta manera, se busca invitar a la comunidad de estudiantes, investigadores e historiadores al acceso de fuentes primarias y secundarias de información sobre una primera etapa del recorrido institucional de la actual FAD.

La exposición también busca generar un pequeño espacio de reflexión con una mesa redonda con curadores e historiadores del arte, sobre la influencia del modernismo en la formación artística en el Perú en las décadas de los años 1940 y 1950.

Por último, se busca la oportunidad de registrar, mediante un pequeño módulo de “memorias y testimonios”, grabaciones en video de egresados de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP sobre su experiencia formativa, a la vez que se digitalice fotos de sus trabajos realizados durante sus años de estudio.

OBRAS Y MATERIAL PARA EXPONERSE

PINTURAS Y DIBUJOS EN SOPORTE ORIGINAL			
 <p>Adolfo Winternitz, <i>Paisaje en Italia</i>, 1936, óleo sobre tela, 48,5 x 72 cm. Fuente: archivo de la familia Winternitz.</p>	 <p>Adolfo Winternitz, 1936, <i>Pintor con su familia</i>, óleo sobre lienzo, 180 x 120 cm. Fuente: colección de la familia Winternitz.</p>	 <p>Adolfo Winternitz, <i>Navidad</i>, 1938. Fuente: archivo de la familia Winternitz.</p>	 <p>Tula de la Cruz, 1942, óleo sobre lienzo. Fuente: colección familia Winternitz.</p>



Susana Polac, *Caligrafía*, 1942, témpera sobre papel. Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Adolfo Winternitz, *Autorretrato con Luis Ortiz de Zevallos*, 1945,  leo sobre madera, 69 x 76 cm. Fuente: colección de la familia Winternitz.



Dibujo enmarcado, Sara Santolalla Bernal, estudio-retrato, 1934, carboncillo sobre papel. Fuente: colección de Julia Santolalla Fernández.



Dibujo enmarcado, Sara Santolalla Bernal, estudio-retrato, 1934, carboncillo sobre papel. Fuente: colección de Julia Santolalla Fernández.



Dibujo enmarcado, Sara Santolalla Bernal, estudio-retrato, 1934, carboncillo sobre papel. Fuente: colección de Julia Santolalla Fernández.



Sara Santolalla Bernal, *Retrato*, 1935,  leo sobre lienzo. Fuente: colección de Julia Santolalla Fernández.



Sara Santolalla Bernal, *Sagrada Familia*, estudio de color para mosaico, 1942-1945, témpera sobre madera. Fuente: colección de Julia Santolalla Fernández.



Dibujo enmarcado, Sara Santolalla Bernal, * ngeles*, 1942-1945, carboncillo sobre papel. Fuente: colección de Julia Santolalla Fernández.



Dibujo enmarcado, Sara Santolalla Bernal, *Reyes Magos*, 1942-1945, carboncillo sobre papel. Fuente: colección de



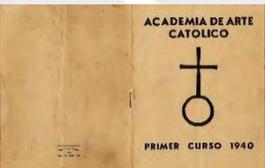
Dibujo enmarcado, Sara Santolalla Bernal, *Sagrada Familia*, 1942-1945, carboncillo sobre papel. Fuente: colección



Adolfo Winternitz, *Autorretrato*, 1950, pintura al óleo sobre madera. Fuente: archivo de la familia Winternitz.



Adolfo Winternitz, *Magnificat*, 1953,  leo sobre lienzo. Fuente: archivo de la familia Winternitz.

<p>Julia Santolalla Fernández.</p>	<p>de Julia Santolalla Fernández.</p>		
 <p>César Moro, <i>Sin título</i>, 1954, Pastel sobre papel, 61 x 48 cm, Colección de E. W. Westphalen. Fuente: Centro Cultural de España, 2000, p. 80.</p>	 <p>César Moro, <i>Sin título</i>, 1954, Pastel sobre papel, 61 x 48 cm, Colección de E. W. Westphalen. Fuente: Centro Cultural de España, 2000, p. 80.</p>	 <p>Adolfo Winternitz, <i>Tema</i>, 1956, óleo sobre madera, 58,5 x 74 cm. Fuente: colección de la familia Winternitz.</p>	 <p>Adolfo Winternitz, <i>Variación 2</i>, 1956, óleo sobre tela, 46 x 61 cm. Fuente: colección de la familia Winternitz.</p>
 <p>Adolfo Winternitz, <i>Composición</i>, 1957-1961, óleo sobre tela, 66 x 81 cm. Fuente: colección de la familia Winternitz.</p>	 <p>Mercedes Villanueva, <i>S/T</i>, óleo sobre lienzo, 130 x 74 cm. Fuente: Fondo Artístico de la Pontificia Universidad Católica del Perú.</p>		
<p>FOTOGRAFÍAS, DOCUMENTOS Y MATERIAL DE ARCHIVOS</p>			
 <p>Folleto informativo del primer curso preparatorio de la Academia de Arte Católico (1939). Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.</p>	 <p>Folleto informativo del primer Curso de la Academia de Arte Católico (1940). Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.</p>	 <p>Folleto informativo de la Academia de Arte Católico (1941). Fuente: archivo Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.</p>	 <p>Fotografías de la exposición de trabajos del curso de 1941, en la Academia de Arte Católico. Fuente: archivo</p>

			de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.
 <p>Fotografía en el local de la Plaza Francia, 1942. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.</p>	 <p>Adolfo Winternitz frente al local del Museo Nacional de Arte Moderno, ubicado en el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales en Madrid, 1952. Fuente: archivo de la familia Winternitz.</p>	 <p>Nota de prensa del periódico semanal austríaco <i>Das Interessante Blatt</i>, donde se menciona a Susana Polac y su próxima presentación en Urania de Viena. Fuente: archivo de la familia Winternitz.</p>	 <p>Fotografías de Susana Polac, residencia en Italia, 1936-1938. Fuente: archivo de la familia Winternitz.</p>
 <p>Susana Polac, circa 1943. Fuente: archivo de la familia Winternitz.</p>	 <p>Susana Polac, <i>Ángel</i>, pintura al óleo, circa 1946. Fuente: archivo de la familia Winternitz.</p>	 <p>Susana Polac en el Taller de Mosaico, 1946. Fuente: archivo de la familia Winternitz.</p>	 <p>Clausura del año académico de 1946, Academia de Arte. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.</p>
 <p>Susana Polac, <i>Estudio de modelo</i>, 1942.</p>	 <p>Susana Polac, estudio para retrato, dibujo sobre papel, 1943. Fuente:</p>	 <p>Susana Polac, retrato (¿del Dr. Carlos Cueto Fernandini?), pintura al óleo, 1947. Fuente:</p>	 <p>Susana Polac, retrato, pintura al óleo, circa</p>

<p>Fuente: archivo de la familia Winternitz.</p>	<p>archivo de la familia Winternitz.</p>	<p>archivo de la familia Winternitz.</p>	<p>1947. Fuente: archivo de la familia Winternitz.</p>
 <p>Susana Polac, trabajo caligráfico, 1947. Fuente: archivo de la familia Winternitz.</p>	 <p>Susana Polac, trabajo gráfico sobre papel, circa 1947. Fuente: archivo de la familia Winternitz.</p>	 <p>Susana Polac, catálogo de exposición de pinturas, 1949. Fuente: archivo de la familia Winternitz.</p>	 <p>Susana Polac, ¿Retrato Srta. Genoveva de la Piedra?, 1949, pintura al óleo. Fuente: archivo de la familia Winternitz.</p>
 <p>Susana Polac, paisaje, circa 1949, pintura al óleo. Fuente: archivo familia Winternitz.</p>	 <p>Susana Polac, paisaje, circa 1949, pintura al óleo. Fuente: archivo familia Winternitz.</p>	 <p>Susana Polac, paisaje, circa 1949, pintura al óleo. Fuente: archivo familia Winternitz.</p>	 <p>Susana Polac, paisaje, circa 1949, pintura al óleo. Fuente: archivo familia Winternitz.</p>
 <p>Catálogo de la exposición de pintura de Adolfo Winternitz, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 1950. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.</p>	 <p>Fotografía de Adolfo Winternitz, frente al local del Museo Nacional de Arte Moderno, ubicado en el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, en Madrid, 1952. Fuente: archivo de la familia Winternitz.</p>	 <p>Fotografía de Adolfo Winternitz y parte de las pinturas expuestas en el Museo Nacional de Arte Moderno en 1952. Fuente: archivo de la familia Winternitz.</p>	 <p>Exposición individual de Adolfo Winternitz en el Instituto de Arte Contemporáneo, Lima, 1957. Fuente: archivo de la familia Winternitz.</p>

			
<p>Exposición individual de Adolfo Winternitz en el Instituto de Arte Contemporáneo, Lima, 1957. Fuente: archivo de la familia Winternitz.</p>	<p>Exposición de trabajos de alumnos de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, 1957.</p>	<p>Exposición de trabajos de alumnos de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, 1957.</p>	<p>Exposición de trabajos de alumnos de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, 1957.</p>
			
<p>Exposición de trabajos de alumnos de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, 1957.</p>	<p>Exposición de trabajos de alumnos de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, 1957.</p>	<p>Exposición de trabajos de alumnos de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, 1957.</p>	<p>Exposición de trabajos de alumnos de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, 1957.</p>
 <p>Amparo Vázquez, S/T, pintura al óleo, 1961. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.</p>			
<p>IMPRESIONES DIGITALES</p>			
			
<p>Arquitecto Luis Ortiz de Zevallos, Susana Polac y Adolfo Winternitz. Exposición Amazónica, 1943. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.</p>	<p>Aula Magna, Plaza Francia, circa 1943. Fotografía de autoridades y docentes de la PUCP. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.</p>	<p>Nota de prensa "El arte del Mosaico en el Perú", en <i>El Comercio</i>, 10 de octubre de 1946, p. 6. Fuente: Biblioteca Nacional del Perú.</p>	<p>Susana Polac durante la ejecución de la talla directa del friso de la Iglesia de San Pedro Mártir, en Madrid, España. Fuente: <i>Mundo Hispánico</i>, 1959, p. 25.</p>



Fotografía de Sara Santolalla Bernal, nacida en Hualgayoc, Cajamarca.



Sara Santolalla Bernal, *Sacra Familia*, estudios para vitral, 1943. *El Comercio* 27 de enero de 1944, p. 6. Fuente: Biblioteca Nacional del Perú.



"Exposición en la Academia de Arte de la Universidad Católica", en *El Comercio*, 27 de enero de 1944, p. 6. Fuente: Biblioteca Nacional del Perú.



"En la Academia de Arte de la Universidad Católica", en *El Comercio*, 30 de enero de 1947, p. 8. Fuente: Biblioteca Nacional del Perú.



"Academia de Arte de Lima, exposición anual del alumnado", en *El Comercio*, 5 de febrero de 1948, p. 8 Fuente: Biblioteca Nacional del Perú.



"Exposición anual de la Academia de Arte de Lima", en *El Comercio*, 8 de febrero de 1949, p. 8. Fuente: Biblioteca Nacional del Perú.



"Exposición de los alumnos de la Academia de Arte de Lima", suplemento dominical de *El Comercio*, 5 de febrero de 1950, p. 1. Fuente: Biblioteca Nacional del Perú.



"Muestra de Alumnos de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica", en *El Comercio*, 28 de diciembre de 1953, p. 3. Fuente: Biblioteca Nacional del Perú.

Inauguróse la Exposición de Trabajos de Alumnos de la Escuela de Artes Plásticas

Con asistencia del Rector de la Universidad Católica del Perú, Sr. Juan Manuel Vial, se inauguró la exposición de trabajos de los alumnos de la Escuela de Artes Plásticas...

Nota periodística de la exposición de trabajos de estudiantes de la academia, cierre del año académico de 1954. Fuente: archivo de la

Exhiben Obras De los Alumnos De la Católica

El lunes último se inauguró la exposición de obras de los alumnos de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica...

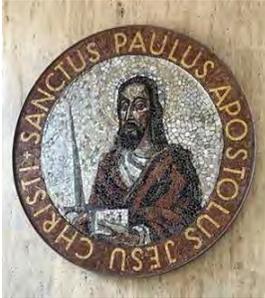
Nota de prensa de la clausura del año académico de 1956. *La Prensa*, 5 de diciembre de 1956. Fuente:



Adolfo Winternitz, reproducción del rostro de Jesús de Medinaceli,



Adolfo Winternitz, detalle de la Virgen de la Paz, mosaico, Iglesia del Colegio Santa Úrsula,

<p>Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.</p>	<p>Biblioteca Nacional del Perú.</p>	<p>mosaico. Fuente: Oliver, 1952, p. 4.</p>	<p>Lima, 1946. Fuente: Oliver, 1952, p. 6.</p>
 <p>Adolfo Winternitz, retrato Arquitecto D. José Luis Sert, pintura al óleo, circa 1950. Fuente: Oliver, 1952, p. 5.</p>	 <p>“Entrevista con el profesor Adolfo Winternitz recientemente regresado de su viaje a Europa”, en <i>El Comercio</i>, 26 de junio de 1952, pp. 7 y 9. Fuente: archivo de la familia Winternitz.</p>	 <p>Adolfo Winternitz, <i>Apóstol San Pablo</i>, mosaico, 1952. Fuente: imagen enviada por José Manuel Varela Olea, director adjunto del CMU San Pablo, 2020.</p>	 <p>Catálogo de la exposición de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, 1957, Banco Continental. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.</p>
 <p>Anna Maccagno, exposición de la Escuela de Artes Plásticas, 1957, Banco Continental. Fuente: <i>Ñusta</i>, 1(3), setiembre, 1957. Página 28.</p>	 <p>Exposición de trabajos de alumnos de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, 1957.</p>	 <p>Exposición de trabajos de alumnos de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, 1957.</p>	 <p>Invitación a la primera exposición individual de la artista Mercedes Villanueva. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.</p>
 <p>Nota periodística de Mercedes Villanueva, primera individual, 24 de octubre de 1960, IAC. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.</p>	 <p>Fotografía de la cena en la primera exposición de Mercedes Villanueva, IAC. Fuente: PUCP, 1994, p. 13.</p>	 <p>Catálogo del I Salón de Arte Abstracto, 15 de enero de 1958. Fuente: International Center for the Arts of the America at the Museum of Fine Arts, Houston.</p>	 <p>Maruja Portella, obras en exposición de la Escuela de Artes Plásticas, 1959. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.</p>

			
<p>Rosa Vargas, <i>Composición</i>, óleo. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.</p>	<p>Irene Brann, <i>Composición</i>, pastel. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.</p>	<p>Julia Navarrete, <i>Composición</i>, óleo. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.</p>	<p>Mariana Panizo, <i>Composición</i>, óleo. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.</p>
			
<p>Julia Navarrete, <i>S/T</i>, óleo. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP; Escuela de Artes Plásticas 1939-1964. 25 aniversario. Exposición de exalumnos.</p>	<p>Inés Pardo, <i>Composición</i>, óleo. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP; Escuela de Artes Plásticas 1939-1964. 25 aniversario. Exposición de exalumnos.</p>	<p>Rosa Vargas, óleo. Fuente: archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP; Escuela de Artes Plásticas 1939-1964. 25 aniversario. Exposición de exalumnos.</p>	

JUSTIFICACIÓN

La exposición permite desarrollar una primera etapa en la transición de la metodología de enseñanza artística de la FAD de la PUCP, desde su fundación como la Academia de Arte Católico su etapa posterior como Escuela de Artes Plásticas, y especificar la incorporación del lenguaje abstracto dentro de la propuesta formativa moderna concebida por su fundador Adolfo Winternitz.

La intención es ofrecer una visión poco conocida de una institución emblemática en la formación plástica del Perú, considerada por la historia del arte nacional como impulsora del lenguaje abstracto expresivo.

OBJETIVOS

- Redescubrir la primera etapa de funcionamiento de la Academia de Arte Católico, su posterior cambio de categoría como Escuela de Artes Plásticas de la PUCP y la incorporación del lenguaje abstracto en su metodología de enseñanza.
- Reconocer el protagonismo de los primeros egresados de la Academia de Arte Católico, entre quienes destaca la figura de la artista Susana Polac, familia política de Adolfo Winternitz.
- Presentar parte del archivo documental de la FAD e incorporar a la página web de la FAD un acceso a la información digitalizada.
- Presentar parte del archivo donado por los herederos de Adolfo Winternitz a la PUCP.
- Mostrar la vinculación del contexto de las décadas de 1940 y 1950 con los propios cambios de la propuesta de enseñanza de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP.

PÚBLICO OBJETIVO

El primer público objetivo de la exposición es la comunidad académica de docentes, estudiantes y egresados de la FAD, además de historiadores, curadores y críticos de arte que muestran interés por la incorporación del modernismo en el desarrollo cultural nacional.

POLÍTICA Y CONTEXTO

La exposición se inscribe en un espacio académico de formación superior: la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), comunidad académica que declara en su misión otorgar una formación humanista y promover la creación y difusión del

arte³⁷. La Sala Winternitz, espacio perteneciente a la FAD, cuenta con un reglamento que establece sus fines:

La Galería Adolfo Winternitz de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú es un espacio destinado a educar, investigar, fomentar y promover el desarrollo de expresiones artísticas y culturales que impulsen diversas disciplinas del arte, el diseño, la ciencia y la cultura en nuestro país.

La galería tiene como visión consolidarse como un espacio de formación integral y centro de convergencia para impulsar procesos de investigación cultural en diversas disciplinas del arte, el diseño, la ciencia y la tecnología convirtiéndose en un referente cultural tanto a nivel nacional como internacional³⁸.

La exposición documenta y relaciona, con el contexto cultural local, la fundación y primera etapa de consolidación de una de las actuales unidades de la PUCP: la Facultad de Arte y Diseño. Reconocida en la historia del arte nacional como institución donde se promovió la figuración expresiva y el arte abstracto, es poco conocido que, en una primera etapa, su plan de estudios no incluyó el lenguaje abstracto como parte de su programa formativo. La exposición trae una primera luz —sobre la base de la documentación del archivo de la FAD y el archivo Winternitz—, de la Academia de Arte Católico, fundada en 1939, cuyos fines fueron fomentar una cultura artística, otorgar una formación basada en lo espiritual y el recogimiento interior para lograr una interpretación del sentimiento colectivo del país.

La década de 1940 concuerda con los diez primeros años de funcionamiento de la Academia de Arte Católico. En este período se desarrolla la discusión de lo moderno conectado con lo nacional. Desde Roma, el movimiento de pastoral litúrgica fomenta la apertura de la Iglesia hacia los nuevos lenguajes y materiales en el arte cristiano,

³⁷ Para información detallada de la misión, visión y valores de la PUCP, ver <https://www.pucp.edu.pe/la-universidad/nuestra-universidad/mision-vision-y-valores/> (consultado el 4 de setiembre de 2021).

³⁸ Según el reglamento del uso de la Sala Winternitz 2016, de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

lo que tiene significativa repercusión en las propias convicciones de Adolfo Winternitz quien, a su regreso al Perú luego de casi dos años de estadía en Europa, inició, en la década de 1950, la incorporación de la abstracción como lenguaje en la enseñanza de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP.

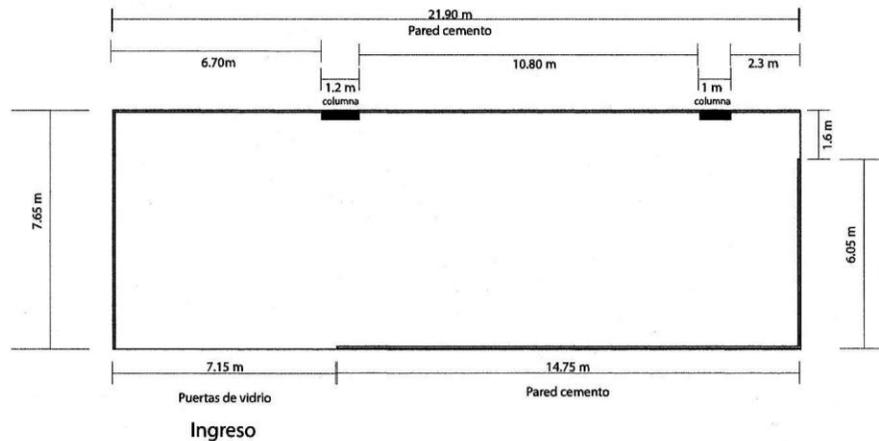
PERIODO DE DURACIÓN

La exposición tendrá una duración de dos semanas como mínimo y un máximo de tres, acorde a la programación de la Sala Winternitz.

LOCALIZACIÓN DEL ESPACIO EXPOSITIVO

El espacio expositivo sugerido es la Sala Winternitz, ubicada en el segundo nivel del pabellón "Y" de la FAD, en el campus de la PUCP, en San Miguel.

GALERIA ADOLFO WINTERNITZ



RECURSOS ECONÓMICOS Y MATERIALES DISPONIBLES

La FAD cuenta con un presupuesto subvencionado para usarse en la realización de actividades programadas acorde al Plan de Desarrollo de la Unidad (PDU), el cual tiene cuatro ejes: formación, investigación, gestión y relación con el entorno. En este último eje se tiene como objetivo: impulsar la interacción y el aprendizaje entre la Unidad de Arte y Diseño y la sociedad. Estos fondos que administra la FAD se asignan cada año y su programación se establece acorde a las actividades propuestas desde la gestión de la unidad, las siete direcciones de carrera y Formación General FAD. Entre las actividades que este presupuesto contempla, se encuentra la organización de *workshops*, la exposición anual de trabajos de estudiantes de la FAD, la exposición de egresados, la exposiciones de los proyectos de tesis sustentados y otras exposiciones realizadas en la Sala Winternitz.

- Tres mesas con urna de vidrio de medidas: 112 cm x 100 cm x 55 cm



- Televisor Led LG de 65 pulgadas, que pertenece a la sección de pintura de la FAD.
- Computadora PC con conexión al TV Led.
- Tablero de dibujo Wacom.
- Computadora PC con cámara y micrófono.
- Escritorio y silla.

REQUISITOS ESPECÍFICOS DE SEGURIDAD

Servicio de personal de seguridad en la Sala Winternitz durante los quince días de exhibición.

El pabellón Y de la Facultad de Arte y Diseño cuenta con un sistema de cámaras de vigilancia, una de las cuales monitorea el ingreso de la mampara de la Sala Winternitz.

CONSERVACIÓN: PAUTAS GENERALES SOBRE CONDICIONES MEDIOAMBIENTALES Y ESPECIFICACIONES CONCRETAS SOBRE LOS OBJETOS INDIVIDUALES

La naturaleza heterogénea de los materiales a exponerse y su valor documental requerirá del uso de urnas de vidrio y mesas que garanticen la no manipulación directa de material sensible, como discursos mecanografiados, folletos originales y fotografías.

Se debe tener en cuenta la alta incidencia de luz solar dentro de la galería, por lo cual el material sensible en papel deberá ubicarse en zonas con menor incidencia de luz exterior.

Las pinturas y dibujos expuestos requerirán de transporte especializado y limpieza en seco para su exhibición.

MANTENIMIENTO: RECURSOS DISPONIBLES Y NECESIDADES

La Facultad de Arte y Diseño cuenta con personal de limpieza para el mantenimiento y ventilación adecuada de la Sala Winternitz.

Se requerirá de la asesoría de un conservador para la evaluación del estado de conservación y toma de decisiones sobre el material que es posible exhibir, además de brindar la asesoría para el montaje de material de archivo, documental y fotográfico.

EVALUACIÓN

Criterios y procedimientos que serán aplicados en la evaluación del proyecto (estudio de públicos, cualitativos y/o cuantitativos, etc.):

- Asistencia a visitas guiadas de estudiantes.
- Asistencia a mesas redondas
- Grabaciones en el módulo de testimonios y memorias.

PROCEDIMIENTOS ADMINISTRATIVOS

En el caso de exposiciones temporales, documentos de gestión de colecciones (fichas de registro, inventario y catalogación), contratos, fichas de préstamos, seguros y obligaciones por parte de las entidades y honorarios de personal:

- Las obras pertenecientes a Adolfo Winternitz se encuentran bajo la custodia de sus hijos María Elena Winternitz y Andrés Winternitz, con quienes se registrará las obras previo traslado para garantizar su conservación durante el transporte y exhibición. Se realizará un convenio de préstamos de las obras. Todos los costos de conservación, embalaje y transporte corren por cuenta de la FAD.
- Las obras pertenecientes a Sara Santolalla se encuentran bajo la custodia de su sobrina Julia Santolalla Fernández, con quien se realizará un convenio de préstamo de las obras y un registro de su estado de conservación, embalaje y transporte a cuenta de la FAD.
- La PUCP está en estos momentos en la preparación del contrato a realizarse con los herederos de Adolfo Winternitz para la donación de parte del archivo documental de su propiedad. La cesión comprende los derechos patrimoniales de los bienes donados de autoría de Winternitz. Los documentos y fotografías de la presente muestra abarcan parte del donativo. Los costos del proceso de elaboración del contrato, el registro de los bienes, transporte y custodia se realiza con el trabajo del personal de la Oficina de Propiedad Intelectual de la PUCP, a la vez que la participación de la dirección del Sistema de Bibliotecas de la PUCP.
- Para los dos dibujos de César Moro, pertenecientes a la colección de E. W. Westphalen, se realizará un convenio de préstamos de las obras. Todos los costos de conservación, embalaje y transporte corren por cuenta de la FAD.

CRONOGRAMA DETALLADO

Calendario: jueves 10 agosto - jueves de 24 agosto de 2023																	
8 Mar	9 Mier	10 Jue	11 Vie	12 Sáb	13 Do	14 Lun	15 Mar	16 Mier	17 Jue	18 Vie	19 Sáb	20 Do	21 Lun	22 Mar	23 Mier	24 Jue	25 Vie

					m							m					
Montaje																	

	Inauguración
	Visita guiada
	Conversatorio
	Término

AGOSTO, 2023

7-9: montaje.

10: inauguración. Los eventos inaugurales en la Sala Winternitz se programan en el margen de horas de 12 m a 3:00 pm de los jueves culturales de la PUCP.

14-16-18: visitas guiadas.

17: conversatorio. Tema: "La enseñanza artística en la modalidad a distancia, retos y soluciones".

22: conversatorio-mesa redonda. Tema: "El modernismo en las escuelas de arte de Lima 1940 - 1950".

24: término de la muestra.

ANEXO 1: PRESUPUESTO DETALLADO

MONTAJE		
Descripción	Proveedor	Monto en soles.
Furgón grande para trasladar obras. 1. La Molina - PUCP 2. Rímac - PUCP 3. Surco - PUCP	Dante Villanueva	2000

1 rollo de burbupack de 15 m x 100 m		370
Personal para montaje para la instalación de <i>racks</i> , soporte para cuadros, panel, instalaciones diversas. Dos días.	Mamani	900
Materiales de montaje: Cinta Doble Contacto 4026 Scotch Mount 3 m (3/4 x 33 m) 3 Scotch adhesivo en espray 290 g 8 planchas de foam blanco de 1,22 x 2,44 m, 5 mm		200 92,70 120
Confección de un <i>banner</i> de 2 m x 4 m Exposición Sala Winternitz + Instalación en Pabellón Y FAD - PUCP	Roal	600
Conservación		
5 <i>pads</i> de limpieza en seco Staedler Mars 4 esponjas de limpieza en Seco Wishab	www.talasonline.com	600
Impresiones - Comunicación		
Servicio de publicidad por internet	Central Media	350
Retoque digital e impresión de fotos y documentos. 78 impresiones		5000
Inauguración		
20 botellas de Los Cardos, malbec, 750 ml 20 botellas de Los Cardos, sauvignon blanc, 750 ml	Mi Mar	1200
100 copas de vino y servicio de 2 mozos + descorche por botella, para la inauguración de la exposición, el jueves 10 agosto	Martina	500
Seguridad exposición		

Servicio de un personal vigilante para la muestra del 81 Expo. Anual, 2019, del día lunes 13 hasta el 30 de enero, en el horario de lunes a viernes de 9:00 am a 6:00 pm	Liderman	2200
Otros gastos		
Traslado en servicio de taxi para invitados a la mesa redonda. Domicilio-PUCP, ida y regreso		300
Presentes institucionales para invitados a la mesa redonda	Librería PUCP	1000
<i>Coffee break</i>	Lucet	300
TOTAL		15 732,70

ANEXO 2: ESQUEMA GENERAL DEL MONTAJE EN LA SALA WINTERNITZ



El recorrido de la muestra inicia con obras de Adolfo Winternitz, representativas del momento de su llegada a Lima en 1939, con pintura religiosa, paisaje y retrato. Las siguientes etapas muestran el énfasis hacia el expresionismo figurativo para llegar a las primeras pinturas abstractas realizadas en 1956.

Se continúa por la muestra documental de archivos de la FAD y de la familia Winternitz, con documentos relacionados a la fundación de la Academia de Arte

Católico con sus fines institucionales. En esta área se exhiben impresiones de material hemerográfico que dan cuenta de la producción de los estudiantes durante el período entre 1940 y 1950.

Los paneles centrales permitirán exhibir obras e impresiones de los trabajos ejecutados por las primeras egresadas de la Academia de Arte Católico: Susana Polac, Sara Santolalla y Tula de la Cruz.

Hacia el fondo de la sala, se ubica una pantalla Led de 65” conectada a una PC, que permitirá la interacción con una línea de tiempo publicada en la página web Timetoast: <https://www.timetoast.com/timelines/1501135>

En esta misma área, se realizará la instalación de un módulo de registro de memorias y testimonios, que contará con una PC instalada con cámara web y escritorio para la grabación de videos de los egresados visitantes de la muestra, con los relatos de sus experiencias de estudios.

El recorrido finaliza con fotografías de trabajos de estudiantes del período de 1957-1964, expuestas en las exposiciones anuales de la Escuela de Artes Plásticas, lo que evidenciará la incorporación del lenguaje abstracto en la metodología de enseñanza.

