

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;

Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.
CDD 700.71

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

COMPILADORA

Lucía Rodríguez Riva

CORRECTORAS

Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

ILUSTRACIONES

Facundo Marcos

DISEÑO

Soledad Sábato

COORDINACIÓN DE DISEÑO

Viviana Polo

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

EJE 2

**ARTES, INVESTIGACIÓN
Y PRODUCCIÓN DE SABERES**



EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.4: INSCRIPCIONES ARTÍSTICAS EN LOS PROCESOS DE RECUPERACIÓN DE LA CULTURA DEMOCRÁTICA

Principios productivos en la elaboración de vitrales

Carlos Servat (Universidad Nacional de las Artes, DAV)
Eugenia Castillo (Universidad Nacional de las Artes, DAV)
Eva Kolovcevic (Universidad Nacional de las Artes, DAV)
Marilina Panaccio (Universidad Nacional de las Artes, DAV)

RESUMEN: Entendemos por principios productivos aquellas dinámicas que se activan y articulan para generar la existencia de bienes culturales, precisamente de vitrales. Confluyen cuestiones relativas a la época, entendiéndose lo político, lo económico, lo cultural y lo geográfico en un tiempo determinado. De aquí surge el bien en su marco, en una relación similar a la que se da entre texto y contexto. Y esta relación se expresa en cómo el ser humano de cada cultura se vincula con aquello que lo rodea. Los vitrales se producen en un espacio-tiempo como la arquitectura que le da soporte.

En cuanto a su realización y a su técnica, la dinámica de la producción de vitrales responde a cuestiones iconográficas y productivas en lo que respecta a materiales y procedimiento. Conforman esto un programa de moderada complejidad que deriva y cristaliza en el entorno edilicio, el cual, a su vez, también es el resultado de una constelación de problemas y temas.

Palabras clave: Vitral; Producción; Prácticas colectivas; Contextos.

Introducción

La arquitectura, en tanto que sistema de comunicación, crea el entorno físico y expresivo en el que se desenvuelve la sociedad humana. Al hacerlo cumple, dentro de esta, una función designada como simbólica y lo hace asumiendo una estructura similar a la del lenguaje. Esta relación le permite funcionar sobre la base de códigos cuya comprensión y uso depende del contexto. Cada periodo histórico busca representarse a sí mismo con expresiones propias de lo que se deriva la movilidad de todo el sistema (Donoso Llanos, 2019, 413).

En este artículo presentamos algunas cuestiones que han caracterizado el gran corpus de vitrales en América Latina. Este tipo de bienes culturales existen por influencia europea, de allí provienen los valores materiales y simbólicos: la materia prima, la técnica, las personas y sus saberes que los llevó adelante. Incluso la tradición religiosa del catolicismo que lo implementa y desarrolla. Estos elementos conforman un complejo sistema que se integra y aloja en un partido arquitectónico que le dio asidero físico y valor simbólico. Todo esto consolidó un imbricado fenómeno que aconteció en nuestro continente. Podemos pensar esto como otro proceso de transculturación de los tantos acontecidos en la conformación de nuestra Latinoamérica.

Esta mirada del pasado pretende ayudarnos a comprender y construir un posicionamiento en nuestro tiempo. Como institución educativa, UNA, localizados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en Argentina, desde nuestro Departamento de Artes Visuales, en el Taller de Vidrio, trabajamos desde la técnica de vitral apoyándonos en su tradición y su valoración social para dar continuidad a su aplicación. Consideramos necesarios nuevos modos de vinculación que se apoyen en nuestras realidades, de modo de habilitar la concepción de políticas culturales propias para gestionar proyectos que impliquen abordajes, procesos colectivos, realización, producción en y de nuestra época.

Contexto

Por lo antes dicho, entendemos que, para desplegar cuestiones referentes a los vitrales, como a cualquier otro subsistema dentro de un sistema, se requiere un marco determinado, una gramática de la arquitectura ligada a condiciones históricas, sociales, geográficas y políticas. Los hechos no suelen producirse azarosa o aisladamente, sino por cadenas de sentido.

Visitar las primeras expresiones de la arquitectura como portadora de vitrales en el caso específico de nuestro país nos remonta al periodo histórico de la generación del 80. Las ideas motoras buscaban afanosamente diseñar un nuevo modelo de país, una Argentina moderna, que se apoyó en una política conservadora, una economía liberal, una educación laica y un contundente plan de inmigración. Este movimiento se conformó de políticos, militares e intelectuales. La práctica más significativa fue la denominada Campaña del Desierto, liderada por J. A. Roca. Consistió en un plan de conquista y anexión territorial que produjo exterminio y reducción de las comunidades originarias. Su objetivo fue erradicarlas para instalar en sus tierras el nuevo modelo, un país agroexportador, basado en el lema “orden y el progreso” o “paz y progreso”. Este plan fue conducido por la oligarquía de la época, que cimentaba el proceso de transformación regulando proyectos modernizadores, desarrollo de infraestructura, repoblamiento de territorios con inmigrantes, con el fin de lograr una integración social homogénea que permitiese la estabilidad del país, para que así este se integrase al circuito económico internacional.

La necesidad de construir hitos significativos es una práctica inherente a todas las culturas. Cada época o período histórico atravesó su tiempo dejando su legado material; lo político, lo religioso cobran forma en lo edilicio y lo urbano mostrando los modos de habitar el mundo. Cada construcción condensa una serie de valores que aparecen bajo los conceptos de forma y función. Sistemas y subsistemas generan una infinidad de obras en una línea de tiempo cada una de las cuales es única y testimonio de su propio tiempo.

El hecho de que Argentina apareciese en una agenda internacional favorecería la llegada de inversores y esto se leía como gesto de inclusión al deseado circuito económico. La posibilidad de mostrarse como un país próspero y confiable fue un sustrato fértil para el despliegue de diversos tipos de obras que representaban los valores de época: obras civiles, públicas y privadas. El desarrollo de la urbanización consolidó las ciudades mediante expresiones arquitectónicas edificios de gobierno, obras civiles, escuelas, museos, teatros, residencias y fábricas.

Estos edificios albergan sus funciones y dentro de sus proyectos figuran especialmente todos los recursos de enriquecimiento de los espacios interiores, así como de sus exteriores. Para ello incorporan los materiales nobles: piedra, madera, metales... Por nuestra especificidad tomaremos el caso del vidrio y los vitrales.

El ingreso del país al circuito internacional se dio por diversos intercambios, tanto comerciales como sociales: exportaciones/importaciones y el ingreso de inmigrantes, que portaban saberes y experiencia tanto para la vida agraria como para la urbana. Artesanos, pintores, grabadores, dibujantes, escultores, trabajadores de los distintos oficios, yeseros, escultores, carpinteros, vidrieros, herreros traían consigo el saber de la tarea, sus aspectos estéticos y materiales, y contaban con el dominio de los modelos hegemónicos europeos. De este modo se instalaron en nuestro país nuevas capacidades y saberes con expectativas de progreso. Se abrió un gran abanico de saberes en torno a la producción de los bienes culturales, que ahora se encontraban en un nuevo contexto. Así desembarcaron estas manifestaciones llamadas vitrales, conocidos en Europa, pero sin antecedentes de su uso en la Argentina de aquellos años.

La arquitectura como soporte

La Argentina, como otros países de nuestra América Latina entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, atravesó un período de gran desarrollo urbanístico y arquitectónico

de marcada influencia europea. Importantes edificios de variadas funciones utilizaron sistemas constructivos basados en subsistemas: piedra, madera, metal, vidrio, cerámica, cemento y yeso. El trabajo de estos materiales va a dar estructura y superficie a lo construido. El subsistema de los vitrales y el vidrio se encuentra en diálogo íntimo con el subsistema carpintería portante de hierro o madera, que va a resolver el aventanamiento, la apertura, del bloque edilicio. Los trabajos específicos sobre piedra, escayola, metal, madera y vidrio graficaban en los exteriores e interiores de las nuevas edificaciones el perfil de un nuevo modelo de país.

El subsistema vitrales acciona sobre el o los vanos de un edificio determinado, en el cual va a desplegar su propio discurso, las ventanas. Conjunto de varios componentes solidarios entre sí que modifican las propiedades prácticas del cerramiento. Para la mirada surge una impronta ineludible, un nuevo límite, translúcido, un filtro; en aquel espacio que era posible atravesar sin detenimiento, el vitral pone en superficie una visualidad diferente. Crea una nueva atmósfera en el espacio interior inmediato incorporando un valor al conjunto de locales del edificio y también al exterior de este, operando como una linterna que proyecta del interior al exterior.

Cuando hablamos de incorporar o agregar valor, hacemos referencia al vitral como una operación que realza el entorno que le da contexto. En su generalidad, el vitral ofrece a la arquitectura la incorporación de aspectos de carácter plástico, destinados a enriquecer sus espacios a través de la luz y el color, la transparencia, la captura de la luz, la evidencia de la atmósfera, las texturas que los paños ofrecen ante el traspaso de la luz. Estos aportes trasuntan el acto físico donde opera el material vítreo. Se expande y se despliega alcanzando las cuestiones temáticas, que pueden ser portadoras de composiciones figurativas o abstractas.

Factor social simbólico

En su origen comisionar una vidriera solía implicar aspectos del orden eclesiástico, político, gremial, vinculados siempre a los intereses del momento. Durante la Edad Media, la Iglesia católica ejercía una autoridad omnipresente. El programa iconográfico de los vitrales tenía un rol pedagógico sobre la vida y obra de Jesús con el fin de evangelizar, siendo una construcción simbólica del orden de lo divino.

Las producciones giraban en torno a temáticas cristianas y los comitentes no formaban parte del análisis visual de la obra. Lo hacían como gremio, grupo o persona de poder para apoyar una cofradía determinada. La vidriera contenía un carácter espiritual, tanto por la temática visual como por su carácter holístico. Al generar una atmósfera coloreada a través del vidrio translúcido, era una acción trascendente que satisfacía los intereses de comitentes.

Generalmente en los contratos constaba el acuerdo del costo de la vidriera, pero no su diseño, a veces solo se solicitaban temas del Antiguo o Nuevo Testamento, o algún santo en especial, pero sin detalles.

[...] contratos y documentos [eran] conservados en archivos públicos o eclesiásticos debido a que las vidrieras eran encargadas generalmente por petición de laicos o clérigos que los donaban a la Iglesia para la absolución de los pecados. Muy frecuentemente se encuentra a los donantes retratados en los vidrios junto a su santo patrono (Porfirio, 2018, p. 10).

Documentos históricos permiten saber que hay registros del siglo v con ordenanzas gremiales que con los siglos fueron progresando hacia una regulación de los saberes y sus prácticas. Alcanzando el siglo xv, “También se hacía constar que nadie podía abrir un taller y llamarse maestro sin ser autorizado por los inspectores” (Porfirio, 2018, p. 9).

Los estatutos de las vidrieras de París (1467) y de Lyon (1496) estipulaban controles para garantizar la calidad de las obras, la profesión y los materiales, a través de los cuales se establecían multas por abusos o engaños, o producciones que estuviesen por debajo del nivel correspondiente. Para ese entonces el poder y dominio que ejercía la Iglesia en este campo lentamente comenzaba a debilitarse. La flexibilización adquirida permitió que quienes producían aquellos bienes ampliaran su área de posibilidades temáticas de representación.

Hacia el siglo XIX las vidrieras dejan de ser un arte exclusivamente religioso y comienzan a desplegar el campo de su uso y aplicación en otros tipos de edificios, enriqueciéndolos con otros temas y de otros modos.

El gran desarrollo de las actividades humanas bajo las recientes concepciones de ideología liberal, sumado a los avances tecnológicos y de comunicación que acontecieron en el mundo, contribuyó a una expansión más allá de todas las fronteras alcanzadas y conocidas por estos tipos de bienes.

Sistema productivo

El panorama internacional había consolidado un sistema de producción de bienes a través de las denominadas empresas artísticas o establecimientos o ateliers. Eran las encargadas de proveer al mundo de servicios y productos para el equipamiento de la liturgia cristiana, para la cual elaboraban piezas de distintos tipos y materiales, dando lugar a un tipo de producción artística de masas de gran despliegue en el siglo XIX e inicios del siglo XX.

Entre las entidades activas en el mercado del arte y la artesanía católica predominaban las grandes empresas. Usaron nombres nobles, incluidos términos como Institut, Atelier, Établissement, empresas artísticas. Muchas empresas llevaron a cabo actividades supralocales e internacionales. En la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX la

masificación y mercantilización incluyó no solo la artesanía artística religiosa, sino también campos puramente artísticos como la pintura y la escultura. Por tanto, es imposible trazar una frontera clara entre la esfera de la producción católica en masa y el mundo del arte elevado religioso.

El origen de la hoy conocida Casa Mayer fue el Instituto de Arte Cristiano, creado en Alemania en 1847, al que en 1882 el rey Luis II le concedió el estatus de “establecimiento artístico real de Baviera”; diez años más tarde el papa León XIII lo nombró “Pontificio Instituto de Arte Cristiano”. La casa matriz estaba en Múnich y tenía sede en Londres. La conocida Casa Zettler, en el año 1870, surge como un desprendimiento de la Casa Mayer. Ambas casas alemanas, separadamente, continuaron cubriendo la demanda internacional de vitrales hasta el año 1939, cuando volvieron a integrarse fusionándose bajo la denominación Casa Mayer, que llega a nuestros días.

Otro caso es el de Casa Mauméjean. Su inicio fue en la ciudad francesa de Pau, en el año 1860. Jules Pierre Mauméjean fundó una tradición que fue continuada por sus hijos, Mauméjean Hermanos, quienes expandieron la capacidad productiva de vitrales por diferentes puntos de Europa. En las cercanías de la primera casa, en la zona conocida como La Villa, abrieron el establecimiento que denominaron “Los Vidrieros” en Pau, Biarritz, convirtiéndose en vidrieros oficiales de la Casa Real de Alfonso XII. El crecimiento los llevó a instalar una cantidad de talleres en Madrid, Barcelona, San Sebastián, París, Hendaya. La firma SA Mauméjean comprendió tres generaciones de la familia. Fueron muy destacados en los ámbitos nacional e internacional, y participaron de las exposiciones internacionales de Madrid (1894), París (1925 y 1937), Filadelfia y Pamplona (1926), Milán y Madrid (1927) y Sevilla (1930).

Los Talleres Lorin, en Chartres, en el francés valle de Loira, fueron inaugurados por Nicolas Lorin en el año 1863 y su desarrollo fue continuado por tres generaciones hasta el año 1973.

Al igual que las casas anteriores, el alcance de estas vidrieras fue de proyección nacional e internacional.

Otro de los casos es la Tiroler Glasmalerei. Se trata de una empresa austríaca de artesanías. Situada en Innsbruck, fue fundada en 1861 por Georg Mader, Josef von Stadl y Albert Neuhauser. Producían y restauraban ventanas de iglesias de vidrio emplomado. Sus producciones se ubican en más de cuatro mil iglesias y catedrales de todo el mundo. Bajo la dirección de Albert Jele (1874-1898), la empresa despegó y se fundaron sucursales en Viena y Nueva York. La empresa continúa funcionando bajo la dirección de nuestra contemporánea Natascha Mader, heredera de quinta generación.

Las mencionadas casas son algunas entre tantas otras que tuvieron desarrollos similares en tiempo y forma, tales como Vidriería Artística A. Bolinaga, en León, y Viuda e Hijos de León Quintana, en Zaragoza. Cataluña se destacó por la gran cantidad de talleres y artistas: Lluís Domenech i Montaner; Taller Amigó i Monteiro (1852-1925); Taller Rigalt, Granell y Cía. (1890-1984); Taller Espinagosa (1858-1922); Fábrica de Vidrieras dels Color Sres. Serra y Oriach (1879); Almacén de Vidrio Plano A. Bordalba (1900); Josep Pujol y Cía. (1894); Casa Sagales (1896); Vich i Coromina (1892-1914); Agustí Rigalt i Cortiella (1840-1899), pintor y dibujante; Antoni Aymat i Segimon, pintor y grabador (1851-1900), quien intervino en importantes vidrieras. Fueron numerosos los actores de este momento (personas y establecimientos) que, con sus valiosos y múltiples aportes, hicieron del Modernismo un movimiento que dejó un legado exquisito en Europa y en los países de influencia.

Una amplia red de nombres, relaciones familiares y societarias, locales, sociedades, edificios, ciudades, países, intereses expansivos y comerciales componen un panorama rico y complejo. Quedó armado en estos componentes un sistema productivo de alto rendimiento económico, con problemáticas empresariales, comerciales y, lógicamente, también del orden de lo laboral. El mencionado progreso basado en la producción de bienes suntuarios también era sostenido mediante índices de precariedad laboral. Hacia 1900 se

crea La Unión, Sociedad de Obreros Vidrieros de Barcelona y sus Contornos. Fue creada para mejorar las condiciones laborales, sociales y morales de sus trabajadores, mejorar los salarios y las horas de trabajo, y promover la solidaridad frente a accidentes y/o despidos como los emergentes más importantes.



Imagen 1 - Casa Mayer, archivo CM, <http://www.espaciotransparente.cl/wp-content/uploads/2021/11/SFV1-CP-1210x423.jpg>.

Hasta el momento no hemos encontrado documentos que cuantifiquen un volumen aproximado, sea en metros cuadrados de vidriera u otra unidad de medida, que refleje lo que implicó el enorme caudal de este tipo de productos y servicios dentro del sistema comercial. La recopilación de Joanna Lubos-Kosieł nos acerca datos significativos:

[...] la empresa fundada por Joseph Gabriel Mayer se describe como una empresa de considerable tamaño, que empleaba entre doscientas y trescientas personas y tenía una infraestructura bien desarrollada que constaba de varios talleres de arte especializados y salas de comercio. [...] Gracias al embalaje resistente no solo las imágenes, sino también muebles de iglesia completos o pinturas sobre vidrio, podían llegar intactos a los clientes de regiones lejanas, como se desprende de las críticas positivas publicadas por muchas empresas. El ejemplo de la celebración organizada por la Mayer Kunstanstalt en 1867 con motivo del envío de la caja número diez mil (la llamada fiesta de las cajas) muestra que el

embalaje también era un arte que tenía su lugar en la retórica del éxito de la empresa. No fueron solo los servicios postales eficientes y el bien desarrollado arte del embalaje los que promovieron la realización de negocios nacionales e internacionales. La táctica de establecer sucursales sirvió a este propósito (Lubos-Kosiel, 2019, p. 33).



4 – Katalog der Mayer'schen kgl. Hof-Kunstanstalt für kirchliche Arbeiten, Statuen, Altarbau und Glasmalerei in München, Umschlag, 1895. Brno, Bibliothek des Mährischen Landesmuseums



5 – Katalog der Mayer'schen kgl. Hof-Kunstanstalt für kirchliche Arbeiten, Statuen, Altarbau und Glasmalerei in München, Apostel-Statuen, 1895. Brno, Bibliothek des Mährischen Landesmuseums

Imagen 2 - Tapa e interior de catálogo de la Casa Mayer. Fuente: Lubos-Kosiel, 2019

Esta gran expansión de bienes culturales se basó en un eficiente sistema de producción, comercialización, difusión y comunicación, traslado y embalaje. Era necesario para la atención de cada uno de los comitentes iniciar, mantener y sostener una extensa serie de intercambios epistolares en los cuales se construían acuerdos y ajustes tanto en la

mercancía como en los valores y los sistemas de pago. Estos encargos en muchos casos llevaban años, ya que los trabajos debían ser etapabilizados por el monto de la inversión. Eran mecanismos que requerían muchos cuidados; incluso finalizado el trabajo, debía estar el servicio de restauración de los bienes que ya habían sido adquiridos. Para denominar ese modo de trabajo hoy utilizamos el término trazabilidad.

El otro factor fundamental de esta escena fueron los avances de la industria gráfica. El material editable volvió accesible este tipo de productos y servicios mediante anuncios, catálogos (Imagen 2), listas de precios y folletos, que acortaron la distancia entre los consumidores y los bienes. La mayoría de las casas mencionadas ofrecían sus servicios mediante las ilustraciones posibilitadas por las técnicas gráficas (litografías, xilografías, autotipias), para cuya impresión se utilizaron una, dos y hasta tres tintas.

Mientras tanto, los países de América Latina recibían favorablemente las tendencias. En el caso de Argentina, la clase dominante, la oligarquía, solía estar pendiente de aquello que ocurría en Europa. Esa predisposición a replicar y la distancia geográfica de las guerras hacía que Argentina fuese vista como una oportunidad en un mundo convulsionado. La fuerza del flujo de inmigrantes que dominaban aquellos saberes favoreció que especialistas en artes visuales, operarios y trabajadores pudieran responder a la demanda local sobre ese tipo de bienes. Lo comprobamos en muchos casos, en Buenos Aires, por ejemplo, la emblemática confitería Las Violetas, en la esquina de la avenida Rivadavia y Medrano, que hasta la fecha es un ícono de tradición. Los vitrales que visten las fachadas fueron diseñados y realizados por el pintor catalán radicado en Buenos Aires, Antonio Estruch i Bros (1873-1957).

Este proceso, que tuvo su auge al que asistieron varios países, tuvo su cúspide y también su descenso. El escenario europeo de producción de vidrieras artísticas y tantos otros bienes tuvo su declive progresivo. Hacia los años cincuenta, las motivaciones cambiaron, la lectura sobre la cultura y la política dio un giro y las tendencias de la arquitectura tomaron otro camino. La propuesta de una arquitectura racionalista y funcional que priorizó la sencillez y

con una valoración de los espacios diferentes hizo que aquel gran aparato internacional de producción de bienes ya no tuviese la demanda que lo sustentara.

Mientras en la Argentina el proceso fue similar, pero retardado, entrado el siglo XX las comunidades que se desarrollaron en torno a los vitrales replicaron los mismos circuitos de consumo implementados por los productos y servicios importados, las posibilidades se divulgaban bajo un sistema masivo de catálogos sobre los cuales se realizaban los encargos.

Una enorme cantidad de ventanas de nuestro país recibieron estas producciones, tanto de las mencionadas casas europeas como de producción local. Similares situaciones se dieron en otros países de nuestro continente.

Las vidrieras historicistas solían situarse en edificios religiosos, las modernas en edificios civiles, y los motivos heráldicos para familias o edificios públicos.

[...] Paloma Pastor nos describe cómo clasificaban los bocetos que ofrecían a sus clientes con una variada tipología: claraboyas, escudos y emblemas (heráldicos de segunda clase, comerciales y civiles), santos, cenefas, grisallas, faroles, animales, peces mar, paisajes color, flores y frutas. Mosaicos en vidrio. Escenas y figuras profanas y alegorías (David, 2010, p. 24).

A modo de conclusión

Nuestros tiempos, con otros componentes y problemas, establecen que la lógica de la producción vaya por otros derroteros. Habiendo observado factores y contexto que funcionaron como engranajes de un sistema destacado, sin duda es difícil pensar y concebir problemáticas productivas por fuera de un sistema tan contundente, aquel andamio que dio origen y soportó a una de las más grandes colecciones de bienes culturales que hoy integran el patrimonio de la humanidad. De bordes distinguibles y a la vez difusos: distinguibles, por

el estilo de dichos bienes, y difusos, por la dificultad de su conservación, ya que están atados a la arquitectura y esta, a su vez, amarrada a su función.

La política cultural en torno a la Conservación-Restauración de Bienes Culturales, a través de comunidades, documentos, cartas y manifestaciones internacionales, fundaciones, asociaciones, marca las directrices de trabajo y los modos de protección de nuestro patrimonio, acciones fundamentales indudablemente.

Pero también se nos plantea otro problema de gran importancia, que es el desafío de nuestro tiempo, este siglo XXI, en cómo habitamos nuestros espacios y cómo aplicamos en ellos las posibilidades que nos ofrecen las vidrieras, cómo nos apropiamos de nuestros lugares.

¿Qué acciones nos permiten consolidar el valor que trasunta todo lo que subyace al complejo tema de las vidrieras? Entendemos que hay allí una gran amplitud y riqueza por desarrollar. Por mencionar algunos puntos podemos hablar de vidrios, espacios, técnica, oficios, saberes, plástica, luz, autosuficiencia desde el relato propio de un vano, de su interacción con la luz, de la captura de luz variable, los efectos visuales, la luz transmitida, reflejada, proyectada, la atmósfera, la representación, el tiempo, la apropiación e identidad de los espacios. Esta constelación no puede quedar como patrimonio del tiempo pasado. Nos debemos su aprovechamiento.

Proponemos para esta reinterpretación de los recursos un reaprender, elaborar un proceso de resensibilización en el cual detectemos nuevos valores estéticos, productivos, colectivos, trazando una política cultural desde el propio hacer, sentir, pensar y compartir. Sabiendo que el producto ya no será de catálogo, el símbolo ya no será lo suntuario, sino lo necesario para habitar y apropiarnos de nuestros espacios.

Postulamos más preguntas que respuestas acerca de cuál es la continuidad que podemos trazar a través de las vidrieras, qué es lo que hoy emerge y podemos capturar, cómo son los recorridos de la plástica y la arquitectura.

Cuáles son nuestras posibilidades como sujeto de época, como educadores y transmisores de las técnicas y el trabajo que conforman nuestro patrimonio cultural tangible e intangible.

En este sentido presentamos tres casos de intervenciones en vidrieras producidos en Argentina, Perú y Venezuela en años recientes. Estos proponen otras maneras y recorridos ofreciendo una constelación de temas en los cuales podemos integrarnos. El principio básico es construir nuestro tiempo desde el reconocimiento de los demás, conocer, tomar contacto y divulgar su producción. Vemos en estos casos la oportunidad de conocer otras posibilidades técnicas, de representación, modos de gestión y producción.

Los tres partidos tienen un factor común: se encuentran en América del Sur, son bienes poco divulgados. La información en relación con sus procesos de producción y gestión es reducida. No hemos encontrado datos de sus pasos: proyecto, su evolución, ejecución, gestión, instalación, costos, etc. Es decir, falta todo aquello que hizo que hoy podamos ver estos vitrales. Como suele ocurrir, el bien perdura sin su historia.

Caso Los Cipreses (Imagen 3)

Ubicación: Capilla multiculto del cementerio privado Los Cipreses, partido de San Isidro, provincia de Buenos Aires, Argentina. El parque fue inaugurado en 1986.

El diseño del edificio y de los vitrales fue realizado por Carlos Páez Vilaró (1923-2014). Expresó allí su comprensión plástica donde representó: la galaxia, el universo, las cuatro estaciones, la trascendencia y la complejidad humana. La construcción del edificio estuvo a

cargo del arquitecto Franz Pernisek. Fueron mentores del proyecto: Eugenio Sangregorio, Carlos Páez Vilaró y Franz Pernisek.

La ejecución de los vitrales no se ha logrado establecer y esto no es un dato menor, siendo una característica común este tipo de omisión. Queda este punto para ser atendido en futuros trabajos. Menciona Pernisek que los realizó un vitralista de Santo Domingo. En 2015 fueron restaurados por el vitralista chaqueño Luciano Durante.



Imagen 3 - Detalle interior, vitrales y volúmenes escultóricos, Capilla Multiculto, Cementerio Los Cipreses, San Isidro. Fuente: Díaz de Vivar, 15/11/2018

Caso Catedral de Pucallpa (Imagen 4)

Ubicación: Catedral de Pucallpa o Catedral de la Inmaculada Concepción, Ucayali, Perú.

El edificio fue inaugurado el 8 de diciembre de 2005 (s/d, 8/2/2020). Ubicado junto a la municipalidad provincial y a la plaza de armas, es el centro de turismo local. La fachada tiene 20 m de altura por 16 m de base. La información es muy reducida, solo encontramos un blog aficionado que presentaba el caso.

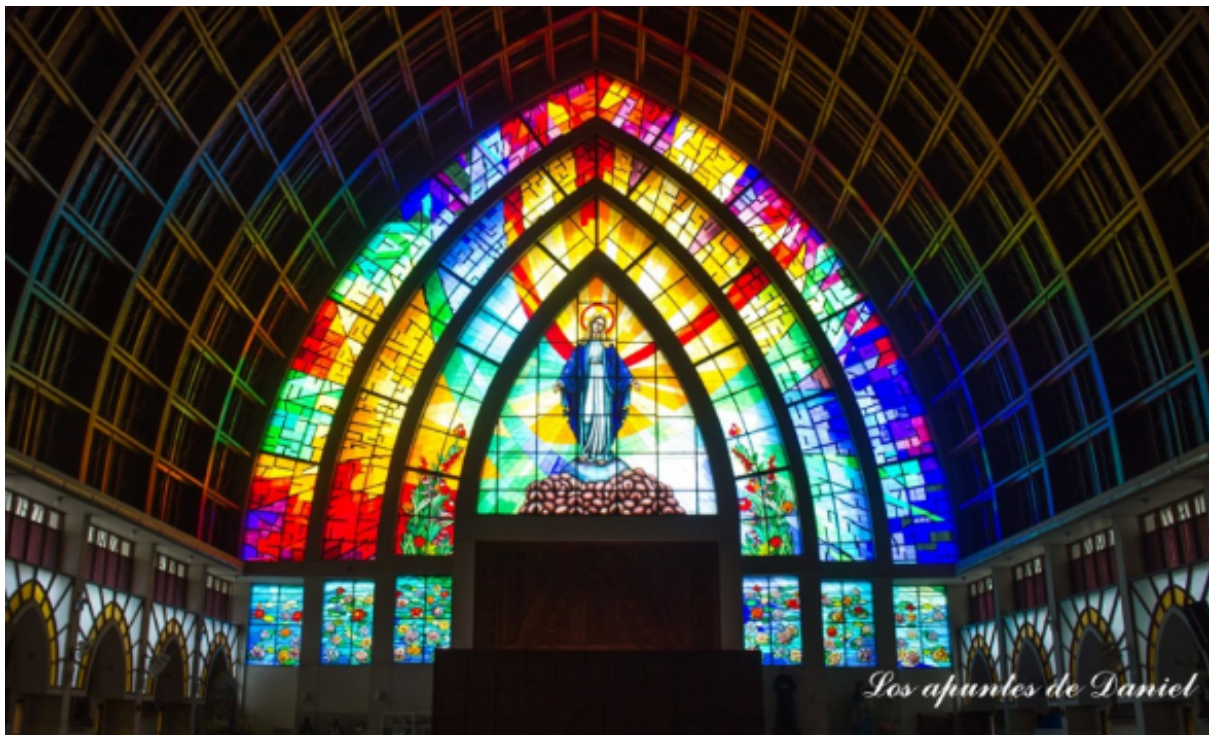


Imagen 4 - Catedral de Pucallpa. Fuente: s/d, 8/2/2020.

Caso Tribunal Supremo de Justicia (Imagen 5)

Ubicación: Corte Suprema de Caracas, Venezuela. El diseño fue realizado por el artista Alirio Rodríguez (1934-2018). Titulado Vitral de la Justicia, ocupa aproximadamente 750 m². Fue instalado en 1984. La supervisión de los vitrales estuvo a cargo de los vitralistas Jacques Juteau, Gérard Hermet, Jean-Pierre Rivière, Jean-Marie Braguy y Olivier Fournet.



Imagen 5 - Vitrail de la Justicia. Fuente: audiovisual documental producido por el Ministerio de Desarrollo Urbano de Venezuela <https://www.youtube.com/watch?v=ygPOytMSF7E>.

Referencias bibliográficas

David, N. (2010). *Socios Ilustres: José y Enrique Mauméjean Lalanne*. Casino de Madrid, N.º 61, 22-26. Recuperado el 4/12/2023 de <https://www.casinodemadrid.es/sp/revista/Revista61/PDF/22-32%20NH%20Socio%20ilustre.pdf>

Díaz de Vivar, M. E. (15 de noviembre de 2018). Cuando Páez Vilaró pintó con la luz. Objetos con vidrio. Recuperado el 4/12/2023 de <https://objetosconvidrio.com/cuando-paez-vilaro-pinto-con-la-luz/>

Donoso Llanos, M. L. (2019). Arquitectura, función simbólica y lenguaje. *Universidad y Sociedad*, 11(4), 409-413. Recuperado el 4/12/2023 de <http://rus.ucf.edu.cu/index.php/rus>

Gil Farré, N. (2000). *El taller de vitralls modernista Rigalt, Granell & Cia. (1890-1931)*. Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte.

Lubos-Kosieł, J. (2019). Der Markt für katholische künstlerische Massenproduktion in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und am Anfang des 20. Jahrhunderts. *Opuscula Historiae Artium*, 68(1): 22-39.

Porfirio, S. M. (2018). *El arte del vitral. Aspectos técnicos en tiempos histórico-específicos y aportes contextuales desde su circuito de producción*. Tesis de grado. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado el 4/12/2023 de [//http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/71154](http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/71154)

S/d. (8 de febrero de 2020). La catedral de Pucallpa. *Los apuntes de Daniel*. Recuperado el 4/12/2023 de <https://dtipian.wordpress.com/2020/02/08/la-catedral-de-pucallpa/>

S/d. (17 de junio de 2017) [sic]. Lo mejor de Páez Vilaró. *Geocaching*. Recuperado el 4/12/2023 de <https://www.geocaching.com/geocache/GC764QE>.