

Diálogo con el vitralista

Adolfo Winternitz

Carlos González V.

Ud. es profesor de Educación Artística e Integración de las Artes en la Universidad Católica de Lima. ¿Qué alcance tiene el término "integración" para Ud.? ¿La integración la ve a la manera wagneriana?

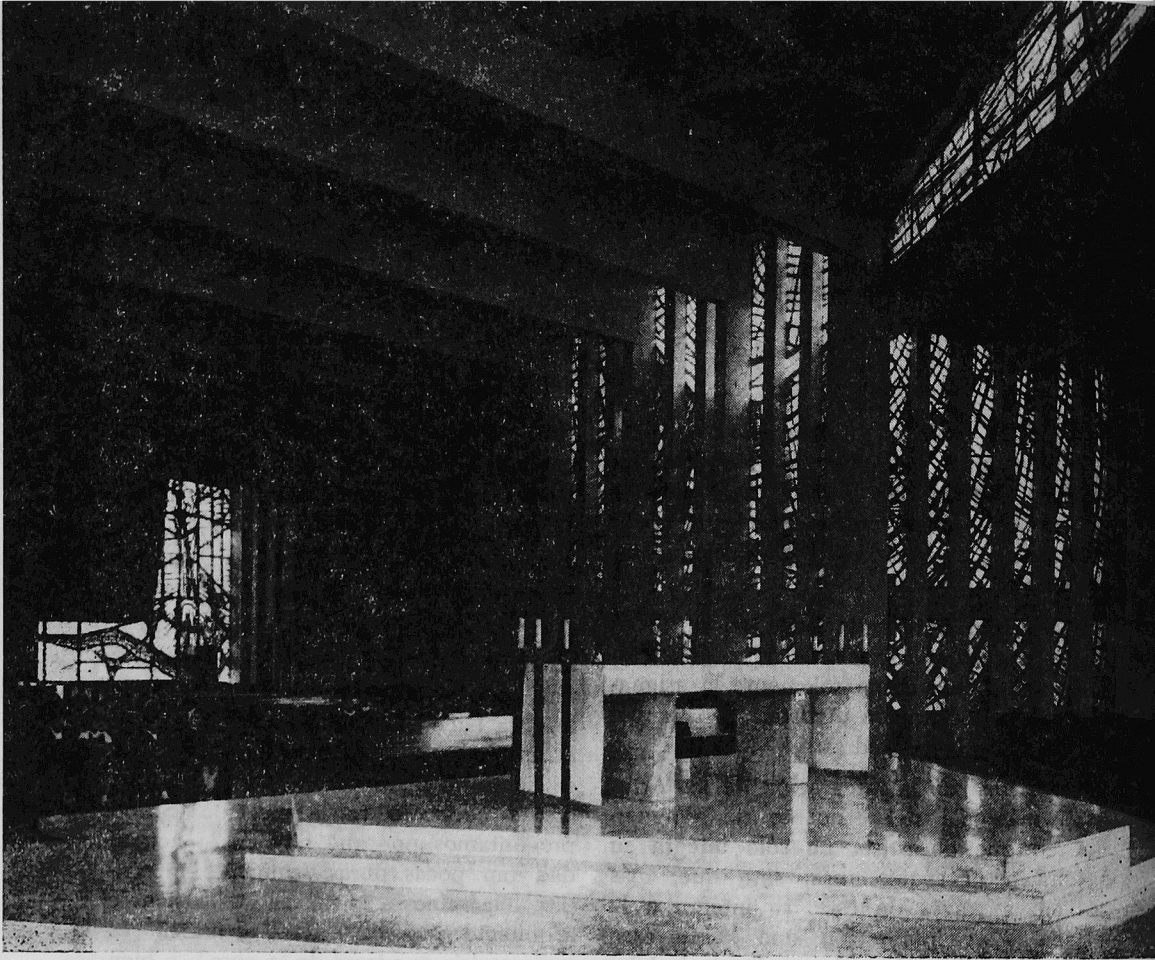
Soy profesor en la Facultad de Educación y en la Escuela de Artes Plásticas: en la primera tengo solamente la asignatura de Educación Artística; en la segunda, ambas cátedras.

Mi idea de la integración de las Artes va más allá del concepto de Wagner. Creo que el artista no sólo integra su obra a la arquitectura, sino que, más bien, a través de ésta, se integra a la vida. Esta integración que busco creo que la he logrado, sobre todo, en la iglesia: allí, a través del diálogo con el arquitecto, el párroco y los fieles (muchas veces desconocidos para mí) —el "ambiente" que necesita mi obra— surge la integración de la obra a la vida. Hoy la gente está desintegrada, de ahí el caos en que se debate el arte de hoy; falta comunidad. El artista necesita trabajar en una comunidad que lo entienda y para la cual trabaje; sin embargo, hoy sólo está en medio de un *público*, una masa inerte que lo rodea y que no lo entiende. De aquí se desprende nuevamente la

necesidad de la comunicación entre los hombres. Sólo así el arte se hace necesario.

¿Cómo integra Ud. el vitral en el conjunto arquitectónico? ¿Tiene autonomía o está subordinado a la Arquitectura?

La integración ideal se realiza cuando el artista es llamado *antes* de construir una obra arquitectónica. De este modo la obra nace del diálogo entre el cliente, el arquitecto y el artista. Este último no se siente un mero decorador, sino un elemento necesario en la creación. Si nos preguntamos por qué hay en la actualidad tan pocas obras realmente integradas, llegaremos a la misma conclusión: el arquitecto —a veces— teme al artista (éste se podría apoderar de la obra), o bien, el artista teme al arquitecto y a ser sólo decorador de algo ya hecho. Su obra aparecería como agregada y no integrada. La integración, entonces, se logra cuando el artista tiene una sólida preparación humana, que la facilita y permite. Por otra parte, está la tendencia del artista a ser "*divo*"; quiere cantar su propia melodía, separándose del conjunto, e incluso, rompiendo la armonía. Así no hay diálogo posible; quienes trabajan deben tener siempre presente que, a través de su obra, están "*al servicio de*" y



Adolfo Winternitz:

IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE, LIMA. (Vitales en vidrio cemento y vidrio emplomado).

Arquitecto: Jacques Granadino.

no a la inversa; el artista, pues, debe sentirse creador dentro del mundo, no encerrado en su mundo.

No hay exigencias negativas cuando hay —insisto— verdadero diálogo; en éste lo principal es saber escuchar. A veces sucede que ambos no dialogan, sino que tienen un intercambio de monólogos, olvidándose que el diálogo inspira. Para aclarar lo anterior puedo citar un ejemplo: con un arquitecto, en Lima, Perú, nos fue encomendada la creación de la primera iglesia serrana contemporánea. Durante el período en que el arquitecto hacía los proyectos, conversábamos sobre las peculiaridades del lugar; me describió el pueblo, las características de la sierra y de la gente para la cual se construía. Entre tanto planeábamos las cualidades de la luz interior. Al hablarme de la gente de la sierra, me dijo: “No debemos olvidar que van a la iglesia y allí se acompañan con música y bombo”. ¡El color!, me dije.

A la siguiente reunión llegué con los primeros bocetos en cartón: “¿Es esto lo que Ud. quiere?”, le pregunté. Me respondió que sí; que eso era justamente lo que esperaba.

Fue nada más que producto del diálogo. A la sola mención de música y bombo, en el ambiente serrano, surgió el color. Pero para esto hay que estar dispuesto a captar, abierto a toda sugerencia nacida del diálogo. Sólo así éste es fructífero. Debo hacer notar que lo anterior no resulta una imposición del arquitecto; el artista no subordina su obra a la del otro, sino que ambas se refuerzan en un diálogo interior.

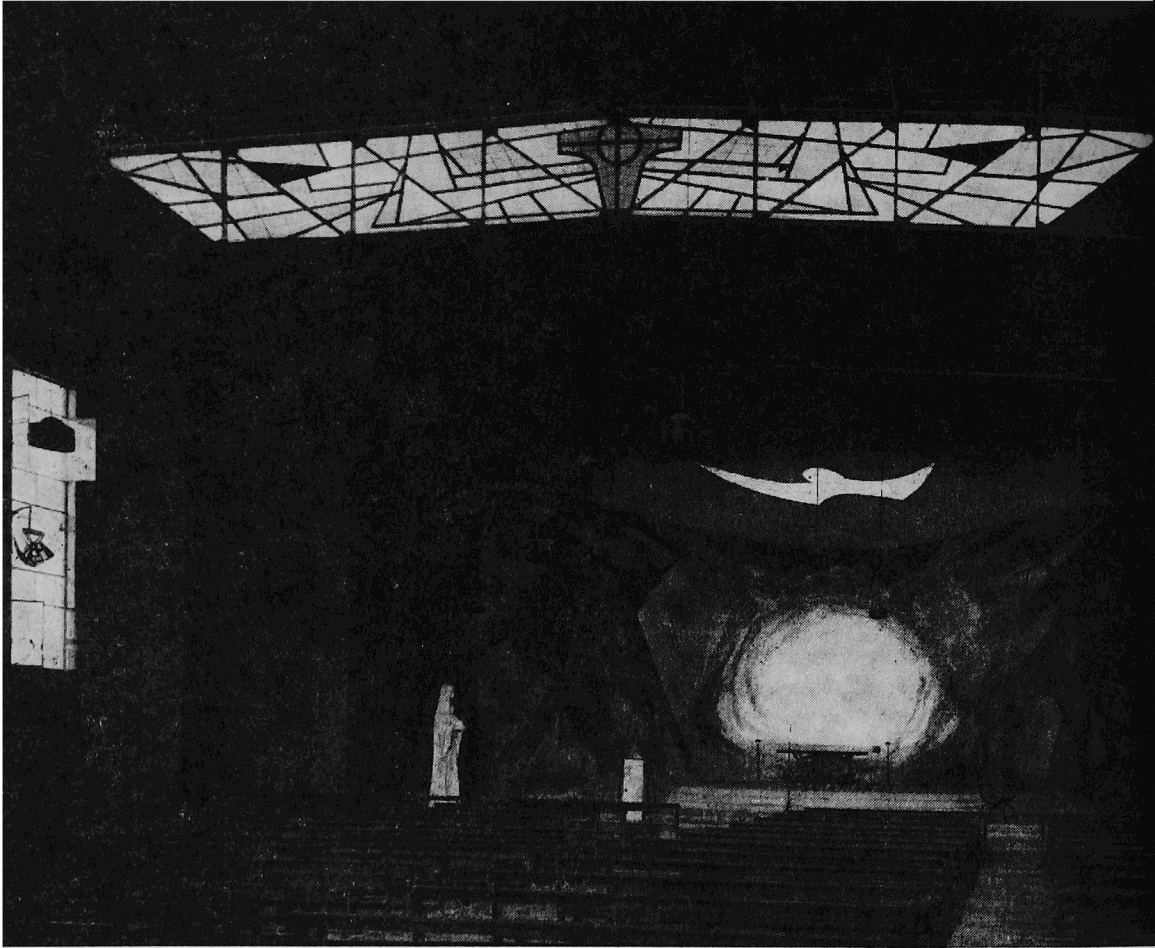
Así como esta actitud no es “ceder” ante el arquitecto, puedo poner otro ejemplo a la inversa, con el mismo arquitecto: me pidió un vitral para una

casa particular. La ventana quedaba detrás de una escalera. En el plano era posible hacer de todo el muro un vitral; sin embargo, juzgué que, dadas las características del espacio, había una parte perdida. Conversamos y le hice ver mis dudas. Para aclarar la situación fuimos al lugar, y frente a la construcción se dio cuenta de que yo tenía la razón. El vitral perdería unidad restándosela al conjunto. Convinimos, pues, en cambiar la forma del vitral sin destruir lo ideado por él. El rincón perdido se ganó mediante el uso de otros elementos arquitectónicos. La visión del arquitecto también puede ser corregida —a través del diálogo— por la visión del artista. Y para ambos esta corrección no es ceder ante el otro sino convenir lo mejor. Tampoco es “ceder”, por parte del artista, el que deba reflejar, en el color, la arquitectura; que el ritmo del vitral deba corresponder al ritmo arquitectónico.

¿Qué influencia ha ejercido sobre Ud. el vitral medieval? ¿Han influido sobre Ud. algunos pintores modernos, como Roualt o Léger?

No, no me considero influenciado por ellos ni por otros artistas. En cuanto a la primera parte de la pregunta debemos recordar varias cosas. La idea de que el gótico es religioso exclusivamente, como la idea de que el vitral está sólo en la iglesia, puede ser errada. El vitral actual no parte del gótico, como dependiendo en forma directa de él, sino que se dio en el siglo pasado un hecho de importancia en la arquitectura que, sumado a otros, hace surgir un nuevo vitral. Nuestra arquitectura moderna se parece mucho a la gótica, en cuanto es una arquitectura sin paredes (este hecho llega a nosotros a través del arquitecto Augusto Perret).

Ahora bien, el vitral gótico nace de la



Adolfo Winternitz:

IGLESIA PARROQUIAL "JESUS OBRERO", LIMA. (Pintura mural en blanco y negro —140 m²—, vitrales y objetos litúrgicos).

Arquitectos: Haaker y Velaochaga.

necesidad de pintar donde no hay un muro; la pintura románica se hace vitral, en el gótico, por la necesidad de crear un ambiente.

En el tránsito del románico al gótico, el vitral románico es solamente decorativo, porque persiste el muro. Cuando se quita al pintor el muro, nace el vitral con toda su fuerza expresiva. Así también, no hay duda de que el vitral ejerce una gran atracción sobre los pintores contemporáneos. Estos, aburridos de las técnicas conocidas —el óleo, por ejemplo— dan origen a la pintura informalista, donde usarán cualquier material que *no sea* pintura; de allí —sin darse cuenta— llegan a la pintura más noble, que es la luz y color: el vidrio. Y crean el nuevo vitral; éste se comporta como factor de integración del arte a través del uso del vidrio-cemento.

Personalmente conocí el vitral a los 15 años; mi maestro en la Escuela de Bellas Artes, don Karl Sterrer, ante todo un filósofo del arte y excelente educador, nos propuso el problema del vitral como primer paso en nuestros estudios de pintura. La razón de plantearlo primero es muy simple: el vitral exige el conocimiento cabal de dos elementos plásticos fundamentales: la línea y el color puro (desconoce el problema de la perspectiva, la forma plástica y otros que son posteriores a los dos primeros).

El problema que el vitral actual le plantea al artista tampoco deja de ser importante; si el vitralista gótico usa un vidrio imperfecto, al que le saca partido para crear su obra, el vitralista actual se encuentra ante un vidrio perfecto, al cual debe, en cierto modo, sacar de un estado inerte, dado por su perfección, a través de golpes de cincel, para que se enriquezca en expresividad luminosa.

El vitral siempre crea un ambiente; hasta ahora es la técnica mural más adecuada para la integración.

¿Cómo definiría el arte sagrado?

En primer lugar, no como un arte decorativo, sino vuelto a su función original: al servicio de la liturgia y del hombre.

En la historia del arte observamos siempre que, por razones externas, cuando se destruye una cultura o civilización, se vuelve poco después a un primitivismo. El arte primitivo, cristiano nace de esta pobreza. Hoy día, conscientemente, derrumbamos un arte pomposo, lleno de decorativismo y elementos agregados, para volver a un arte primitivo funcional, al verdadero arte sagrado, como el planteado por Guardini, un arte *sacro* y no sólo un arte religioso. Con esto se está logrando crear un ambiente que ayuda a la meditación y a la liturgia. Desafortunadamente hay quienes creen que debe quitarse el arte de la iglesia y su misterio. Sin embargo, éstos olvidan que el arte está llamado a devolver el misterio a la iglesia; así estará efectivamente al servicio de ella, cumpliendo su labor de integración.

¿Considera Ud. que algunas de sus obras expresan mejor que otras su visión de lo que es arte sagrado?

Sí. La iglesia de Jesús Obrero en Lima; creo que en ella se encuentra claramente lo que yo considero que debe ser el arte sacro. Ella nació justamente de un diálogo vivo entre la comunidad a quien sirve, a través de su párroco y mi persona. De este diálogo surgió, lentamente, el mural que cubre la parte que corresponde al fondo, tras el altar; quien llega allí a orar, lo hace sin ser distraído por lo que

allí “sucede”; al contrario, todo lo lleva a concentrarse en la celebración litúrgica; el templo se sacraliza adquiriendo toda su razón de ser en cuanto templo.

¿Qué opina Ud. sobre la arquitectura sagrada de nuestro tiempo? ¿A quién pondría Ud. como ejemplo?

En Santiago creo que hay dos iglesias dignas de mencionarse: la iglesia de los Benedictinos y la del Verbo Divino, en la cual trabajé.

En Lima he trabajado con los arquitectos Fernando Sánchez Griñán, Roberto Wakeham y Ricardo Sarria, a los que considero excelentes arquitectos y personas abiertas al diálogo.

En Europa he trabajado con el arquitecto Miguel Fisac, para la iglesia de los padres dominicos en Alcobendas (Madrid).

¿Cuáles han sido las principales dificultades con que se ha encontrado durante su vida en la realización de su vocación artística?

Creo que nunca me he encontrado ante dificultades insalvables; siempre hay un camino, un medio de superarlas. Lo que realmente importa es que me gusta trabajar con quien dialoga, con quien no trata de imponer su criterio, así como yo no trato de imponerle el mío. Incluso,

cuando me he hecho cargo de una obra en un edificio ya construido, como es el caso del Templo Votivo de Maipú, he tratado de integrar mi obra a la arquitectura, haciendo que los vitrales aumenten la acción de ella.

¿Qué consejo daría Ud. a los arquitectos, pintores o escultores que se dedican al arte sagrado?

Son varios. Lo primero es tener fe; sin ser beatos, deben creer en lo que van a hacer; vivir la religión como algo cotidiano, no tan sólo dominical.

El artista debe estar consciente de que su obra no la hace para sí, sino para todos; ella debe estar abierta a la comunidad.

Cuando se estudia el tema, si es figurativo, debe recrearse en sí a los personajes; de este modo se logrará volcar en la obra la interioridad de ellos y no sólo su aspecto externo.

Así es que, personalmente, prefiero la soledad, no una soledad inactiva o estática, sino dinámica y constructiva; el artista debe crear desde su ensoñación. No necesariamente ser teólogo. Sino, dada su apertura al diálogo, luego de estudiar la comunidad que recibirá su obra, tras un período de maduración —reflexión— crear a través de la plástica y no de la filosofía.