

# Sobresaltos de un cristiano ante el arte secularizado de hoy

por **D. Juan Plazaola Artola, S.I.**

*Conferencia pronunciada  
el 23 de noviembre de 2004*

Forum Deusto



# Sobresaltos de un cristiano ante el arte secularizado de hoy

Juan Plazaola Artola, S.I. \*

## Introducción

Supongo que el título que he puesto a mi charla no necesita una larga justificación.

Entre las personas que se declaran cristianas, son muchas las que se preguntan, primeramente, qué ha ocurrido en los últimos tiempos para que el arte contemporáneo se haya hecho ininteligible y, en segundo lugar, por qué razón ha desaparecido prácticamente un arte que pueda llamarse cristiano, al menos en el sentido que damos a este término cuando nos referimos al arte tradicional, ese arte que constituye nuestro patrimonio histórico de dieciocho siglos.

Este es el tema que voy a abordar en esta charla.

Tema importante, sin duda.

Es especialmente importante si, al hablar del arte nos referimos concretamente al arte cristiano, es decir, a un arte de contenido religioso, porque ese arte ha sido siempre espejo de la fe cristiana; y ha evo-

---

\* JUAN PLAZAOLA (San Sebastián, 1919) ingresó en la Compañía de Jesús en Bélgica en 1936. Fue ordenado sacerdote en 1951. Es doctor por la Universidad de París (Letras) y por la Complutense de Madrid (Filosofía). De 1964 a 1974 fue Profesor de Estética en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Deusto, Catedrático de Historia del Arte y Decano de la Facultad de Filosofía y Letras (San Sebastián 1974-77) y Rector de este Campus en dos periodos (1977-79 y 1985-89), superior de la Provincia Jesuítica de Loyola y Vicecanciller de la Universidad de Deusto (1979-85). Actualmente es Presidente del Instituto Ignacio de Loyola de la Universidad de Deusto. Ha publicado numerosos artículos, dirigido tesis, impartido conferencias y publicado casi una veintena de obras de investigación estética y artística.

lucionado estilísticamente al ritmo de eso que los teólogos han llamado «evolución del dogma».

El tema es importante también por razón de la estima que la Iglesia —especialmente el último Concilio y los últimos Papas al menos— han dado al arte como un valor cultural que la Iglesia ha estimado siempre y lo ha demostrado recientemente al fundar la Comisión Pontificia para los Bienes Culturales de la Iglesia.

Voy a ceñirme a las artes figurativas.

Vamos a intentar, primeramente, VER: ver el arte de hoy con calma y serenidad, y describirlo comparándolo con el arte de ayer. A ese momento, por decirlo así, FENOMENOLOGICO seguirá un momento CRITICO, y, finalmente, una mirada PRAGMATICA.

## Fenomenología

El contraste del arte de hoy con el de ayer descubre sin duda muchos aspectos novedosos del arte moderno; pero entre ellos, para no extraviarme en ese laberinto de las formas contemporáneas, me limitaré a elegir y comentar tres rasgos que considero fundamentales, de los más elocuentes para hacer ver el cambio producido en los últimos tiempo: el *subjetivismo*, la *aproximación a la materia* y el *gusto por lo efímero*.

### 1. *Subjetivismo*

El primero de ellos es el SUBJETIVISMO.

Soy consciente de que el uso de este término —*subjetivismo*— (como todas las palabras terminadas en *ismo*) es de una enorme ambigüedad. Es casi como no decir nada. Y, sin embargo, debo insistir en que, aplicado este término a la historia del arte, tal como ahora lo hago, es de una enorme trascendencia.

El arte tradicional, es decir, el arte hasta el siglo XIX, estuvo dominado por el *respeto al objeto*. Este respeto no era sólo un rasgo del arte religioso y cristiano. Era propio de todo arte, al menos en Occidente. La realidad, esa realidad que percibimos con los ojos, o más exactamente, como creemos percibirla, se imponía siempre como valor insustituible. Es verdad que la versión que la obra de arte daba de la realidad así percibida, como nos han hecho ver historiadores y estetas actuales, no era tanta como ordinariamente se creía. Precisamente, esa diversidad o, si

se quiere así llamarla, esa relativa infidelidad a la visión sensorial es la que nos permitía hablar de variantes estilísticas, tanto entre artistas contemporáneos como entre artistas de diferentes épocas. Pero, comparando todo ese arte de dieciocho siglos con el que ahora observamos en torno nuestro, la diferencia es evidente.

Este fenómeno se puede explicar de una manera más técnica y estética si concebimos la actividad artística como una síntesis de *Contenido* y *Forma*. De estos dos elementos puede decirse que, durante dieciocho siglos, ha dominado el contenido y por ello a la pintura y escultura se las llamaba también artes «figurativas». Pero, a finales del siglo XIX, se produjo un cambio sustancial: es la *Forma* la que exigió sus derechos y su primacía. Esta exigencia fue tal que condujo el arte a un estado en el que el contenido no sólo perdió su tradicional valor sino que incluso en muchos casos aparentemente desapareció y, al menos experimentalmente, se llegó a la total abstracción, a la no-figuración. Si el *Contenido* era lo que el artista tenía ante los ojos o ante su memoria, como cualquier otro artista, y la *Forma* era, por decirlo así, lo que su talento creativo y su temperamento ponían de su cosecha, la diferencia tenía que saltar a la vista. Podemos advertir ciertas diferencias entre un *Cristo Crucificado* de Rembrandt y otro de Velázquez, siendo ambos dos artistas geniales. Pues bien, esa diferencia resulta insignificante si la comparamos con la que inmediatamente echamos de ver entre un *Crucifijo* de Graham Sutherland y otro de William Congdon —artistas de hoy—.

En este primer momento de mi exposición, me limito a señalar un simple apunte de fenomenología del arte contemporáneo; pero podría ya invitar a una reflexión que en seguida vendrá. En lugar de limitarnos a señalar y quizá lamentar este cambio hacia un subjetivismo extremo ¿no sería más práctico y fecundo preguntarnos qué ocurrió para que la cultura europea pasara de aquel *objetivismo* (rasgo común a toda la cultura tradicional) a este *subjetivismo* que no ha hecho sino acentuarse en los dos últimos siglos?

## 2. *Aproximación a la materia*

Es evidente que desde Tiziano y Velázquez hasta los informalistas de hoy, la historia de las artes figurativas ha sido una carrera hacia la apreciación y la exhibición del material en su nuda textura. La materia pictórica de Tapies es frecuentemente pared, cemento, arpillera, cartón usado, jergón reventado. Incluso en cuadros figurativos, por ejemplo, en un Fautrier o en un Bacon, las figuras no presentan miembros hu-

manos, sino carne, materia proteínica, carne en el sentido más brutal de la palabra. En otros artistas la materia pura nos grita desde los detritus de la sociedad de consumo.

Y puesto que estamos en Euskalherria no estará fuera de lugar observar el mismo fenómeno en los artistas vascos. También en ellos se hace palpable esa tendencia a respetar y hacer visible el tejido del material empleado, y casi siempre a emplearlo como medio expresivo; e incluso —y esto sólo se percibe en los artistas más jóvenes— a hacer del material el objeto mismo de su empresa expresiva.

Cuando doy clases de iniciación estética, insisto en que la estructura de una obra de arte es un complejo de materia y forma que, organizado por la mente de un artista deviene un conjunto expresivo del Yo del artista y de la sociedad en la que vive. Empiezo dejando de lado el *Contenido* —es decir, ese haz de radiaciones expresivas de una persona y de la sociedad que lo alimenta— para que el alumno fije su atención en lo que constituye la base de la obra de arte: el *material* y la *forma* con la que el artista «conforma» ese material. Con ello logro que se contemple, se analice y se aprecie lo más esencial de una obra artística.

Acabo de notar que el subjetivismo de una época obligó, a principios del siglo xx, a casi todos los artistas a centrar su atención en la *Forma* artística. Pero ahora tengo que añadir que el cambio epocal ha sido tan enorme que, en pocos años, la atención de los artistas ha descendido de la Forma a la Materia.

Basta observar a nuestros artistas de Euskalherria.

Chillida ha ido recorriendo todos los materiales: hierro, madera, acero, piedra, alabastro, cemento, hormigón, tierras, etc., interrogándose en cada aventura creadora sobre su textura, su opacidad o su transparencia, su dureza o su fragilidad, su peso, su gravedad, su resistencia, con una economía tal de elaboraciones formales que —se diría— sólo le interesa la respuesta a esas preguntas.

El malogrado Remigio Mendiburu, en cualquiera de sus grandes obras, por ejemplo, en su *Ataria* o en las que exhibe el vestíbulo de la Kutxa de Donostia, ha cepillado bien la madera del árbol dejando las formas casi en su brutalidad originaria, procurando que su leñoso tejido natural quedase a la vista.

Oteiza montó su teoría sobre el cromlech porque se sentía fascinado por la piedra virgen, por el pedrusco sin labrar que debió de tener tanta fuerza simbólica para el hombre neolítico.

Alberdi, en su etapa de Inglaterra, observó de cerca en su quehacer a Henry Moore, y luego se preguntó en qué mundo de fantasía podría situar a ese *Héctor* de madera (que talló tantas veces), o qué ley impondría el bronce a un *Jaime I* de 5 m de altura, que decora una plaza de Denia.

En la Kutxa de Irún, Ricardo Ugarte de Zubiarráin intenta mostrar que, en unas planchas de hierro aplicadas a la limpia pared y mostrando cruda y honradamente sus soldaduras, su tuercas y sus tornillos, puede «aletear el espíritu».

El joven navarro Angel Garraza, perteneciente a la siguiente generación, está todavía absorto por las infinitas sugerencias que le ofrece el barro cocido, bien maridado con otro material. No hace mucho decía: «Hubo una etapa en la que trabajé mucho con módulos que entraban en el espacio que cortaban. Ahora me interesa la materia como expresión artística».

Como es obvio, en este descenso a los elementos primarios nada nos obliga ya a distinguir entre pintores y escultores, porque con el informalismo se funden la pintura y la escultura en ese *primum genus* que es la materia: materia presentada casi como extensión pura, exenta de estructura espacial o temporal, ofreciendo a la vista su tosquedad más elemental: materiales insólitos, corruptos, hierros herrumbrosos, chatarra, aleaciones sin figura, vegetaciones informes, concreciones de madera, grumosidades arcillosas, etc. Materia carente de todo brillo formal, en insólita e insolente desintegración, como en busca del máximo acercamiento a la aristotélica materia prima.

Y ahora, tras esta segunda nota fenomenológica, convendrá volver a la cuestión crítica que en seguida nos plantearemos. En vez de lanzarnos en seguida al rechazo de ese arte informalista y *matérico* ¿por qué no preguntarse qué está ocurriendo en nuestra cultura actual para que podamos hoy aguantar que Bacon desmonte la bella estructura del *Inocencio X* de Velázquez y lo convierta en un monstruo de materia proteínica?

### 3. *Gusto por lo efímero*

En el arte moderno se ha hecho evidente el gusto por la acción, por la génesis, más que por lo hecho y por lo generado. Se trata de un *accionismo* que, a veces, yo suelo denominar como «primacía del gerundio».

El tiempo parece sustituir al espacio. La duración se hace nervio de la existencia. El devenir ya estaba anunciado en la pintura de los impresionistas del siglo XIX en cuanto que el contenido de sus pinturas era el tiempo, el paso de las horas. Ahora es el mismo artista el que se convierte en movimiento. El tiempo se hace protagonista aun de obras que antes se consideraban plásticas y espaciales.

Hace ya muchos años que Pirandello pudo hacer un drama con «seis personajes en busca de autor». Ahora parece que se pretende lo mismo en las artes plásticas. No ha pasado un siglo desde Pirandello, y ya no se exige a algunos artistas que nos dejen obras terminadas. Se les pide que demuestren que las «están haciendo», que son capaces de hacerlas; y se espera que en la contemplación de ese proceso descanse ya nuestra admiración y nuestra aprobación.

La llamada *action painting*, hace algunos años, fue una de las manifestaciones y expresiones de esta tendencia. La música concreta se consideró también como una aventura válida por sí misma, no tanto por una obra que presentara finalmente una determinada estructura. Lo que fascinaba no era una composición objetivada, sino la percepción de múltiples ejecuciones diversas.

Gran parte del arte de hoy es la exaltación de lo efímero. El búlgaro Christo envuelve en lona el Reichstag de Berlín o el puente de una gran ciudad para que, durante unas horas una nube de curiosos lo contemplan así, como un objeto protegido de la intemperie; como un coche deportivo al que su dueño guarda y protege con una camisa de plástico. El artista hace lo mismo; luego lo desenvuelve y se va. Txomin Badiola coloca varios listones en una disposición determinada sobre el suelo de una sala; luego los recoge y se va. El mismo Tapies ha exhibido en algún caso unos tejidos gastados sobre una silla; al final de la exposición recoge todo y lo lleva a la lavandería. Algunos jóvenes de nuestras escuelas del País Vasco se ejercitan en «instalar» un cubo espacial iluminado con varios tubos de temblorosa luz de neón; luego la apagan y se van. Agustín Ibarrola se puso recientemente a pintarrajar troncos del bosque de Oma. No podemos juzgarle tan limitado de conocimientos como para ignorar que la naturaleza vegetal no necesitará mucho tiempo para borrar lo que el artista ha pintado. Verdaderamente el arte moderno es, en gran parte, una tentativa de consagrar lo efímero, de alzar un himno a la fugacidad.

El colmo de este gusto por lo efímero lo alcanzó el artista alemán Beuys y sus seguidores con sus *performances*, con sus escenografías en

las que el público es invitado a participar, en el que arte queda convertido en pura acción, y los espectadores se convierten en meros ejecutores de pretendidas obras de arte.

Pero lo que muchos de Uds. se están preguntando con razón es ¿qué significa todo esto? Porque lo interesante, lo educativo, lo que puede acabar con el sobresalto que nos produce ese vertiginoso cambio es responder a esa pregunta. Y voy a intentarlo.

## Crítica

Pasemos, pues, a la segunda parte de esta exposición. Intentemos dar una respuesta a los interrogantes que surgen en nosotros ante este panorama fenomenológico, tan diferente del que vemos si volvemos la mirada al arte del pasado, un arte cuya contemplación y cuya historia crítica sirvió para la educación humanística de gran parte de nosotros.

Son muchos los que dicen que no entienden el arte de hoy. Con ello quieren decir que no lo sienten, que no lo gozan. Y sin duda así es. Yo les suelo decir que para comprender una obra, para entender el sentido que tiene un artefacto, ayuda mucho el comprender su gestación, su historia. Los historiadores tienen mucho adelantado para comprender la cultura de hoy. Investigar y comprender el *por qué* de unos hechos ayuda a comprender el *qué* de lo sucedido y de lo hecho. Disertando sobre la belleza, el filósofo Jankélévich decía que, ante la belleza, comprendemos el *quod* pero no el *quid*. Aquí podría yo añadir que, para entender el *quid*, ayuda mucho comprender el *cur*, el *por qué* histórico.

Intentemos, por tanto, comprender la razón histórica de esta cultura nuestra en estos comienzos del siglo XXI.

### 1. *Subjetivismo y secularización*

Para reducirlo a una palabra digamos que los hombres de hoy somos hijos de la *Ilustración*, de ese tiempo que se llamó «el Siglo de las Luces».

Estamos viviendo las consecuencias de ese cambio cultural que se produjo en ese final del siglo XVIII: un cambio que se fue incubando desde el siglo XVI con el desarrollo de las ciencias —entre Galileo y Newton— y del que se fue tomando conciencia común mediante los filósofos de la Ilustración.

Fueron los filósofos franceses los que, entusiasmados por la cultura británica, y más concretamente por el pensamiento de Locke, inauguraron la era de la racionalidad. Mientras en Alemania surgía un idealismo que ponía entre paréntesis el objetivismo que había dominado el pensamiento anterior: El hombre sólo conoce el «fenómeno».

Al mismo tiempo en Inglaterra se empezaba a cultivar un prerromanticismo que privilegiaba el sentimiento subjetivo, mientras otros prevenían contra los excesos del «entusiasmo» bajo la vigilancia de la racionalidad.

El *Iluminismo* pretendió, a base del racionalismo y la experiencia, llegar a una visión del universo en que se sistematicen las soluciones de todos los problemas y se realice así una especie de metafísica de la ciencia y de la vida y una norma político-religiosa que asegure una perspectiva de pública felicidad. La creencia en el *Progreso* como base de la historia del hombre es una de sus características fundamentales. En él radica un optimismo racionalista; todas las cosas de la naturaleza y los mismos actos del hombre están dispuestos en un orden racional. No se necesitaba a la Iglesia. Voltaire sólo creía en el Ser Supremo; y sus admiradores enciclopedistas fueron aún más materialistas.

El anticlericalismo de la clase dirigente y una descristianización progresiva a nivel popular fueron llevando, en el ámbito social, a la *secularización*.

Una secularización que estaba en marcha ya desde el Renacimiento. Con la cultura del Renacimiento los valores llamados profanos ocuparon cada vez más espacios. Describiendo los caracteres del Renacimiento, el célebre historiador Jacob Burckhardt, tras señalar cómo despertó entonces el valor objetivo del Estado, advierte que entonces también «se yergue, con pleno poder, lo *subjetivo*: el hombre se convierte en *individuo espiritual*». Y añade: «El Renacimiento italiano, como actividad cultural y artística, manifiesta la insurgencia asombrosa del *individualismo espiritual* (frente al colectivismo medieval)».

Con la *Ilustración* se produjo la insurgencia del subjetivismo personal y del poder del Estado, mientras la Iglesia, además de prestigio, fue perdiendo poder. El emperador José II inauguró lo que se ha llamado el *Despotismo Ilustrado* que despojó a la Iglesia de su autoridad directa sobre las Ordenes, los monasterios, la liturgia, los seminarios, las peregrinaciones, etc., un Despotismo que fue imitado por otras monarquías. Es sabido que, en esos últimos decenios del siglo XVIII, la Iglesia tuvo que sufrir un contencioso permanente con la mayoría de los Estados europeos.

La secularización se aceleró con la Revolución Francesa, tomando el aspecto de una violenta descristianización. Tomemos esta palabra —*descristianización*— con cierta prudencia, pues hoy van apareciendo muchos estudios sobre nuestra historia sosteniendo que la llamada Cristiandad Medieval estaba, en realidad, muy lejos de ser cristiana.

En todo caso, con la Ilustración también a España fue llegando la secularización, aunque tardíamente y a un ritmo más lento que en Europa.

Advirtamos de paso que en la Europa protestante se inició la secularización dentro del mismo espacio religioso por la teología de Lutero, quien desde su personal interpretación de la Biblia, rechazó el establecimiento de una diferencia sacramental entre pastores y laicos. Es también determinante en ese ámbito protestante la teoría luterana de los *Dos Reinos* con la que el Reformador quiso sin duda hallar una respuesta al carácter utópico del Evangelio. Con la teoría de *los Dos Reinos* Lutero legitimaba la autonomía del Mundo con respecto a la Iglesia.

La *secularización* ha constituido, pues, —como ha escrito Jean De-lumeau— una de las dinámicas de la civilización occidental. Ella ha significado y sigue significando autonomías respectivas de lo religioso y de lo profano (mejor diríamos, de lo civil).

Huelga decir que la *secularización* no es el *secularismo*, que busca la eliminación de lo religioso a beneficio de lo civil. Igualmente no debemos confundir la «laicidad» con el «laicismo».

Vivimos, al menos en Occidente, en una sociedad laicizada que ha tomado a su cargo tareas que durante largo tiempo eran cumplidas por las Iglesias: enseñanza, asistencia pública, estado civil, etc. En la difunta cristiandad, religión y poder político se apoyaban mutuamente a todos los niveles y en todos los sectores de la Cristiandad. El cambio fue trascendental. Y nuestro posible sobresalto debiéramos de ponerlo allí.

Por tanto, aunque simplifiquemos en exceso el problema de sus orígenes y de sus causas, la *secularización* está aquí, y hay que contar con ella. La estamos viviendo diariamente y constatamos que va ganando terreno en el interior mismo del catolicismo donde un número creciente de tareas de la Iglesia están siendo hoy asumidas por laicos. No hay por qué «satanizar» este hecho ni entrar en disidencia respecto a él (P. Baladier). Basta recordar lo que sobre la «autonomía de las realidades terrestres» ha dicho el Concilio Vaticano II.

Todo esto viene a cuento porque, si abrimos bien los ojos y el entendimiento, lo tenemos que relacionar con ese aspecto de «profanidad» con el que se nos presenta el arte contemporáneo, con esa palpable ausencia de los temas cristianos, y con esa permanente dificultad que sentimos para calificar de sacro y de religioso el arte al que se pretende dar acceso en nuestras iglesias. Y si experimentamos algún sobresalto, pongámoslo, como serenos historiadores, allí donde están las causas de ese epifenómeno que es el arte de hoy, un arte que es espejo de una sociedad en su deriva de dos siglos.

## 2. *Materia y belleza*

He presentado a la *aproximación a la materia*, como uno de los rasgos más relevantes del arte contemporáneo. Ahora me toca aportar un poco de luz para ayudar a una recta interpretación sobre su significado histórico.

Este es, sin duda, uno de los caracteres que causan un impacto más ingrato y enigmático sobre el gran público. Pero esa atención a la materia ¿es un fenómeno privativo del arte? Al poner ante nuestros ojos descaradamente esos platos crudos de la realidad, despojados del condimento sabroso de la forma, los artistas nos están recordando que, en parte al menos, su esencial destino es reflejar una mentalidad propia de la sociedad coetánea.

El arte de hoy es la cara de ese hombre de hoy, apasionado por la investigación de los últimos elementos del mundo material en que vive. En la base de esta investigación científica está un descubrimiento trascendental que afecta a muy diversas zonas de la cultura: el descubrimiento de la bondad intrínseca de la materia. Hoy estamos en los antípodas del Gnosticismo y del Neoplatonismo, para los que la materia era «tinieblas». Ahora, a través de un largo proceso de *desintegración* del material artístico, que (con más tiempo disponible) podríamos aquí describir paso a paso, una desintegración que ha podido asustar y que ha sobresaltado sin duda a los aferrados a un próximo pasado, se pretende hallar en la materia, no tinieblas sino fuente de energía. No hace mucho al periodista que le recordaba la importancia de la masa como elemento decisivo de la materia, el Premio Nobel italiano Carlo Rubbia le replicaba: «La masa no; la energía».

Unidas hoy la ciencia nuclear, la biología, la antropología y la teología, nos están diciendo que la materia es sagrada, según la seductora visión de Teilhard de Chardin. Los teólogos cristianos del siglo VIII lo de-

cían de una manera más incisiva: «La materia es obra de Dios; por eso yo la declaro hermosa» (PG 94, 1298). Si el arte apareció un día a muchos, como Ortega y Gasset, un arte «deshumanizado» por haber abandonado el rostro visible del hombre, fue a beneficio de una especie de «humanización» de todo el cosmos. Teilhard recogió el guante de desafío lanzado a la ciencia cristiana por el positivismo materialista y lo volvió del revés, alzando contra un evolucionismo que rebajaba al nivel de la materia las operaciones más altas del espíritu un evolucionismo cósmico en el que todo, hasta la ínfima partícula de la materia, contiene un latido del espíritu.

Si somos conscientes de esa presencia ineludible de la materia en la investigación y en la mentalidad de nuestro tiempo ¿nos asombraremos de que su presencia se haga tan ostensible, al menos en el taller de algunos artistas?

### 3. *Efimericidad y banalidad*

La efimericidad del arte actual no es más que el reflejo del hombre contemporáneo, anunciado por la filosofía de Bergson para quien la existencia humana es *duración*. Y la duración es la única realidad, una duración en que se funden el pasado y el futuro.

«Existir consiste en cambiar, cambiar en madurar, y madurar en crearse indefinidamente a sí mismos» (Bergson).

Antes se miraba el arte como un medio para inmovilizar el flujo de la vida. Ahora el hombre se aferra a la sensación y parece instalarse sobre el constante flujo de un presente activo.

Son muchos los que prefieren vivir permanentemente, como esquiadores náuticos, como surfistas, sobre la ola del instante, pasando de sorpresa en sorpresa, en ese «estado estético» que tan certeramente describió Kierkegaard.

El hombre actual vive a un ritmo tal que, ante la belleza natural o artística, no espera los momentos del goce que, aunque precario, parecía detener, sublimar y «eternizar» nuestra existencia. Ahora, al artista parece bastarle el instante de la *sorpresa* y ha hecho de la «sorpresa» el *summum* de la obra estética.

No aspira a más. A mí me molesta y casi me aterra constatar lo poco que, tanto por escrito como oralmente, se habla hoy de la *fruição* estética.

En las crónicas periodísticas sobre exposiciones de uno de los más conocidos críticos actuales, leo frases como éstas: «hallo momentos de vitalidad siempre *sorprendentes*» o encuentro ahí «un momento particularmente interesante y divertido». En el periódico de hace pocos días, un pintor declaraba: «Pintas hasta que la obra logra *sorprenderte* a ti mismo». Siempre así: Basta la sorpresa. Como si del arte no hubiera que esperar más que el impacto de la *sorpresa*. Recuerdo que, hace muchos años, asistiendo a una defensa de tesis, escuché a un miembro del tribunal decirle al doctorando: «Ha hablado Ud. muy bien de los valores de esa obra; pero le ha faltado una cosa: le ha faltado decir simplemente: *este libro me gusta*».

¿Será que andamos siempre con tanta prisa que, hasta en ese espacio de ocio y de placer que debiera ser el restaurante del arte, se nos ha estropeado el paladar, hemos perdido el gusto? ¿Tendría que volver el filósofo Kant para darnos una lección sobre «el Juicio de Gusto»?

## Pragmática

Después de este brevísimo ensayo de interpretación, sólo nos queda sugerir algunas posiciones mentales y prácticas que podrían presentarse como una respuesta pragmática y lógica.

Todos sabemos que, tras los fervores de la Ilustración y después de la Revolución Francesa y por razón de sus excesos, se produjo en toda Europa un movimiento de restauración, al que se unió también la Iglesia, y con ella, casi todas las instancias sensatas de la sociedad. Jovellanos decía: «Porque ellos —los revolucionarios— sean frenéticos, nosotros no vamos a ser estúpidos». Fue un momento en el que, aun entre los mismos ilustrados y liberales, surgieron suspicacias respecto a los beneficios de la Ilustración.

La vuelta al Antiguo Régimen se perfiló como un hecho muy realizable y, en todo caso, deseable. Pero, desde la perspectiva con la que contemplamos hoy los dos siglos siguientes, apreciamos el error de aquel movimiento nostálgico que pretendía y esperaba marginar las conquistas de la Revolución —libertad, igualdad de derechos, emancipación del ciudadano, emancipación de la clase obrera, emancipación de la mujer...— para volver al antiguo Régimen de Cristiandad.

Lecciones de la Historia. En un error parecido caímos en la primera mitad del siglo xx; si es que no debemos decir más bien que en España

continuábamos en ese sopor de un Estado político-eclesiástico, merced a los famosos «cuarenta años». El hecho es que tuvo que venir el Concilio Vaticano II para ayudarnos a crearnos una nueva mentalidad y una nueva mirada sobre la Iglesia y sobre el mundo.

Ya hemos dejado de ser restauracionistas.

Pero, hechas estas reflexiones inspiradas por la Historia, uno se pregunta: ¿no hay restauracionistas en materia de cultura artística?

Vamos a verlo.

### 1. *Modernidad, personalización y socialización*

Se dice que la Ilustración trajo, o quizá precipitó, la cultura de la MODERNIDAD; y que esa cultura entró en crisis a mediados del siglo xx, al iniciarse la Postmodernidad.

No me voy a meter en el debate sobre la llamada crisis de la Modernidad y la posición de los llamados postmodernos. ¿Es otra cultura distinta o es, más bien, una secuela de la Modernidad? Los pensadores actuales no se han aclarado aún sobre esa cuestión.

Para los que trabajamos no en un terreno estrictamente filosófico sino en un plano menos metafísico, al nivel de las manifestaciones sensibles como es el terreno del arte, la división entre Modernidad y Postmodernidad en cuanto ésta se define por esa serie de rasgos —tantas veces enumerados— el desencanto, el manso hedonismo, el pensamiento débil, el desengaño de los metarrelatos, el pluralismo y la indiferencia, la fragmentación de la cultura, etc., no es muy relevante. Desde el punto de vista ético-estético, podríamos señalar una contemporaneidad con ciertos comportamientos de los años sesenta: el Pop-Art, la cultura cinematográfica, los happenings y las movidas de diverso tipo, los conciertos multitudinarios, el rock, la exaltación de los hippies, la contracultura, la droga y la protesta, etc. En una palabra: la exaltación del *Ego* frente al imperio modernista del *Todo*.

Según eso, la actitud que parece imponerse si nos atenemos al ensayo de interpretación que he apuntado, es la del reconocimiento y aceptación de ese SUBJETIVISMO estético que percibimos como algo generalizado.

Los que nos hemos especializado un poco en materia de arte religioso, hemos tenido que lamentar con cierta frecuencia el excesivo SUBJETIVISMO del arte sacro.

Con el tiempo he llegado a comprender que, en cierta medida y dentro de ciertos límites, tal subjetivismo personalista es algo inevitable. Lo cual no me impide clamar para que se respete algo que, si en algún terreno debe exigirse, es en el terreno de lo sacro: la «sumisión al objeto». Si algún objeto merece respeto, si en algún terreno debe mirarse con miedo a los excesos del subjetivismo es ahí, en el espacio sagrado, en el que se impone la verdad objetiva del misterio cristiano.

Y con todo, sigo sosteniendo que el artista no puede renunciar a la expresión de su Yo creativo.

¿Dónde estará la solución? En una conjunción mental, afectiva y social, del Yo del artista con la comunidad cristiana celebrante. Establezcamos puentes entre ambas fuentes de energía inspiradora y creadora.

El arte sacro y litúrgico debe ser lenguaje común, pero al mismo tiempo debe respetar la personalización.

Si no hay respeto a la personalidad, se cae en un arte estereotipado, como se ha visto en algunos recientes intentos de resucitar el arte bizantino.

¿No será posible una entente, una armonía entre Socialización y Personalización?

Ante este problema no puedo menos de recordar lo que, en el momento de describir los momentos finales en la deriva del *Fenómeno Humano*, escribe Teilhard de Chardin afirmando que finalmente se llegará a una conjugación de la máxima *personalización* con la máxima *socialización*. ¿Será una utopía nada más? ¿No será posible que, mediante una inmersión voluntaria, humilde y constante, de los artistas en la vida de la comunidad eclesial y litúrgica, lleguemos a tener y gozar de un arte personal y comunitario al mismo tiempo? En todo caso, eso es la meta a la que deberíamos aspirar: un arte personalizado, pero al mismo tiempo un arte solidario y socializado, que es el que echamos aún de menos en la liturgia de la Iglesia.

Dicho esto, me doy cuenta que ese es el norte hacia el que parece avanzar toda la cultura de hoy: El máximo de personalización unida al máximo de solidarización. En realidad, es lo que actualmente pretende —creo yo— esa tremenda insurgencia que se advierte en los opositores de la inminente globalización. Muchos ya lo están promoviendo: el máximo respeto a culturas personales y locales dentro de una inevitable globalización.

## 2. La efimericidad y el carisma artístico

Yo creo que el gusto por lo EFIMERO es una manifestación de la confusión entre el arte y la vida.

Mi impresión es que hoy el arte se ha profesionalizado demasiado, dando a esta palabra —profesionalización— un sentido negativo.

El que hoy cualquiera que sienta una cierta afición al arte encuentre fácilmente los medios para instruirse en su oficio y dominar una técnica, y que se sienta atraído a esa «carrera» a falta de que se le abran puertas para otra, es un hecho que, en cuanto contribución al desarrollo cultural, debe considerarse como venturoso para el país. Pero, junto a esa ventaja, una mirada serena e imparcial observa síntomas de un fenómeno alarmante: la masificación, el aumento cuantitativo que no garantiza la calidad, la adopción de una disciplina bajo el criterio del «qué más da?», etc. El resultado es que la práctica de las Bellas Artes está descendiendo al nivel de una banalidad deplorable. Se ha perdido el carisma frente a la profesionalización.

Hace algunos años un especialista en Estética hablaba ya de una «implosión» del arte en todos los órdenes de la vida, calificando el arte contemporáneo de «antipuritano». «Cada día —decía— son menos precisas las distinciones tradicionales entre arte y uso, arte y vida, arte y espectador, medio y mensaje». «Hoy resulta ofensivo —decía el mismo autor— mantener la concepción vacacional del arte. El arte deja de ser o de concebirse como algo extraordinario, debe liberarse de su definición (o represión) de emociones fuertes». Para este autor el arte tradicional ha estado transido de «puritanismo»: y aconsejaba ya entonces el acercamiento del arte a la vida, o mejor, de la vida al arte: llevar la imaginación a la vida práctica, diseminarla entre la religión, la indumentaria, la cosmética, la política, las relaciones sociales y sexuales. El arte no debe ser *mensaje* sino *masaje*.

Sospecho que esas apreciaciones están formuladas con una pizca de humor y de ironía más que como afirmaciones de un verdadero filósofo. Pero lo extraño es que en otros ámbitos de nuestra vida cultural se oyen y se leen expresiones incitantes del mismo tenor:

«No busquemos éxtasis fuera de la vida». «Acabemos con la concepción esotérica del arte y con toda visión elitista de la profesión artística». «Arte es todo lo que Ud. puede hacer», decía ya Marshall McLuhan. «Cualquiera puede ser artista, si quiere», decía Beuys. «Si alguien dice que es arte, entonces es arte», decía Donal Judd. «Si Mozart

viviera, sería roquero», etc., etc. Tales slogans se repiten y se airean hoy en nuestras Escuelas de Arte.

Han transcurrido suficientes siglos de creatividad artística y de doctrina estética para que tengamos que renunciar a un concepto de *actividad* artística como distinto del de *sensibilidad* estética. Si no es lo mismo dar que recibir, no podemos identificar las dotes creadoras de Händel o Mozart con la sensibilidad de miles de personas que han escuchado y aplaudido su música con lágrimas en los ojos. Debemos conservar esa claridad mental para reconocer que la sensibilidad estética que tienen los seres humanos y que quizá marca precisamente el umbral de la humanización paleolítica, no es el carisma que otorga el destino a determinados seres, cuyas obras hacen más grata y llevadera la vida terrenal de los humanos.

### 3. *La naturaleza y el sentido del misterio*

Es evidente que, desde los inicios de la secularización de la cultura occidental —progresiva desde la *Ilustración*— se ha producido un colapso del arte occidental cristiano. Para convencerse de ello basta recorrer las páginas de cualquier *Historia del Arte* en sus capítulos sobre los dos últimos siglos.

Pero la cuestión se presenta más problemática cuando se observa, en el mismo ámbito social cristiano —el de la gente que solemos llamar practicante— la ausencia de un arte que, en el lenguaje de los cristianos de a pie, pueda calificarse de arte cristiano y sagrado. ¿Qué ha ocurrido, qué está ocurriendo, para que haya tan pocas obras de arte auténtico, para que sean tan pocos los artistas creyentes en quienes la fe y la piedad cristianas sea una energía movilizadora de facultades creativas? Un ejemplo preclaro lo tenemos —y lo he podido recordar en una reciente conferencia— es Eduardo Chillida. Ante su obra, es obligado hablar de su amor al material empleado, su sentido del espacio y su búsqueda apasionada de los límites, su sensibilidad al enigma del laberinto, su interés por la ley de la gravitación, su afición última por las «gravitaciones de papel» («la culpa de mi escultura la tiene Newton», decía él). Pero, señor, si el arte brota, según creemos, de lo más profundo del alma del artista, ¿qué ocurre para que la fe no brille más explícitamente en las obras de un artista que se confiesa cristiano? ¿Será simplemente una cuestión de pudor, una necesidad de ocultar los sentimientos más íntimos? Es verdad que de Chillida decía su hijo Pedro: «Mi padre es probablemente el ser más pudoroso que conoz-

co». Mi amigo Chillida se me fue al cielo antes de que le planteara esta pregunta que me quemaba los labios: «¿Por qué será que, en tu obra, Newton está más presente que Cristo en el que crees?».

A nosotros nos toca atisbar por dónde puede ir la respuesta, aunque es probable que ni él mismo fuese consciente de ello. La respuesta tomaría un sesgo interrogante. ¿Es que la verdad cristiana está realmente ausente de la obra de Chillida, un artista de cuya sinceridad, nobleza y lealtad como persona nadie ha dudado? En su obra ¿no hay destellos de la gran verdad que, inconscientemente, está buscando la cultura actual de Occidente?

Porque las dos fuentes del gran arte occidental cristiano han sido la *naturaleza* y la *historia*, el espacio y el tiempo. Durante dieciocho siglos la Historia de la Salvación ha sido la gran inspiradora del arte. ¿Se ha agotado esa fuente? ¿No es, más bien, que en nuestra cultura la historia ha quedado relativizada? Los filósofos postmodernos han hablado mucho del desengaño de la historia, del abandono de los metarrelatos, esas leyendas del pasado que constituían el cimiento de nuestras culturas: las utopías del Progreso, del pensamiento único y totalizador, de todo lo que fuera relato sistematizador, etc. Podemos arrugar el ceño ante esas actitudes poco estimulantes de los ensayistas postmodernos; pero es que, aun entre los profesionales de nuestra Historia Sagrada ¿qué fuerte es la tendencia a la desmitologización? Los biblistas y teólogos cristianos, no solamente los «ilustrados» y los de la escuela liberal sino también los teólogos y exegetas de nuestro tiempo, han relativizado la historia, la han despojado de su rigor histórico, la han llevado al terreno de la experiencia subjetiva, e incluso en los relatos del Nuevo Testamento lo han revestido casi todo de simbolismo. ¿Qué tiene de extraño que los artistas hayan asimilado también esa actitud y casi ninguno se sienta movido a pintar una *Adoración de los Pastores* o una *Resurrección de Lázaro*?

El interés y la atención de los artistas ha pasado de la Historia a la Naturaleza. Y ante todo, a la naturaleza de la materia. Es en ese campo en el que el arte de hoy olfatea el misterio. «Yo no doy respuestas; yo pregunto», decía Chillida. Filósofos y poetas han sentido una enigmática elocuencia en las obras de Chillida. Y es en ese campo en el que habrá que indagar ahora, en este largo postconcilio en el que se nos invita a entrar por los caminos del ecumenismo y del diálogo con otras religiones, dotadas de una especial sensibilidad para el misterio de la naturaleza. Y es en ese campo en el que nosotros, nostálgicos de nuestro gran arte del pasado, deberíamos aguzar nuestra mirada y curar, sin

sobresaltos, la presbicia de nuestros ojos. De Chillida es la advertencia llena de sentido: «No debe olvidarse que el futuro y el pasado son contemporáneos».

Y una sensibilidad semejante debió de tener Jorge de Oteiza quien, en algún momento de su juvenil aventura hispanoamericana, tuvo la ocurrencia de imaginar un don pretendidamente «artístico» (él lo llamaría *Encontrismo*) que se reduciría a sentir la belleza expresiva de cualquier objeto que podría encontrarse en un paseo por la naturaleza. Pero, años después, ya con mayor madurez y mayor acierto, escribía: «La profesión del arte —jóvenes pintores, debo recordaros— es vocación heroica. Significa la lucha contra la muerte, a través de una difícil y costosa preparación para la vida espiritual. Los que no os sintáis movidos en vuestro corazón por este metafísico negocio de la salvación, no sigáis pintando. Sin instinto de conocimiento, sin pasión de vida eterna, todas las otras motivaciones de la obra artística la hacen irreligiosa, insuficiente y deshonesta».

Es muy probable que el arte cristiano del siglo XXI sea más una pregunta que una respuesta; que esta preferencia por la materia sea la pregunta por ese misterio de la naturaleza que, a su nivel, se plantean igualmente los científicos.

Permitidme que os lo recuerde en estos últimos minutos. Son palabras de Einstein: «La experiencia más bella y profunda que puede tener el hombre es el sentido de lo misterioso. Yo he percibido que, tras lo que podemos experimentar, se oculta algo inalcanzable a nuestros sentidos, algo cuya belleza y sublimidad se alcanza solo indirectamente y a modo de pálido reflejo; y que es religión»... «Antes se creía que el espacio y el tiempo eran independientes de la materia. Pero la teoría de la relatividad afirma que, si hiciésemos desaparecer toda la materia, el espacio y el tiempo, desaparecerían con ella».

Carlo Rubbia, Premio Nobel, ha dicho: «Cuando observamos la naturaleza quedamos siempre impresionados por su belleza, su orden, su coherencia... Para mí está claro que esto no puede ser consecuencia de la casualidad, una combinación del azar. Hay evidentemente algo o Alguien haciendo las cosas como son. Vemos los efectos de esa presencia, pero no la presencia misma».

Lo mismo pensaba Max Planck: «La ciencia es incapaz de resolver el misterio último de la naturaleza... La ciencia descubre un nuevo misterio cada vez que resuelve una cuestión fundamental». Y añade: «La pregunta une a los hombres; la respuesta los separa».

Y por eso preguntan los artistas. Por eso creía Chillida que su obra era una constante pregunta sobre el misterio. Y por eso, no hay que pretender ver en su obra —como en la de otros artistas de hoy— respuestas y afirmaciones explícitas sobre lo religioso. Dejémoslo a ese nivel de un «cristianismo anónimo».

Así lo ven también los poetas. Como escribía el gran poeta romántico alemán, Eichendorff:

«Schläft ein Lied in allen Dingen...»

«Duerme un canto en todas las cosas  
que están soñando aquí y allá  
y el mundo se pone a cantar  
cuando hallas la palabra mágica».

La palabra mágica de los poetas o la mano mágica de los artistas. Es ella la que logra hacer cantar a la naturaleza, y en ese canto nos hace escuchar un nombre... Nosotros ya lo conocemos... Es el nombre de Dios.

