

FACULTAD DE TEOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

«Simposios Internacionales de Teología»

31

La celebración del XXXI Simposio Internacional así como la publicación de las actas ha sido posible gracias a la ayuda del *Centro Académico Romano Fundación (CARF)*

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, total o parcial, de esta obra sin contar con autorización escrita de los titulares del *Copyright*. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Artículos 270 y ss. del Código Penal).

Primera edición: Mayo 2011

© Copyright 2011. Juan Alonso y J. José Alviar (Eds.)
Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (Eunsa)
Plaza de los Sauces, 1 y 2. 31010 Barañáin (Navarra) - España
Teléfono: +34 948 25 68 50 - Fax: +34 948 25 68 54
e-mail: info@eunsa.es

ISBN: 978-84-313-2785-9
Depósito legal: NA 1.482-2011

Diseño cubierta: KEN
Tratamiento: NovaText. Mutilva (Navarra)
Imprime: Gráficas Alzate, S.L. Pol. Comarca 2. Esparza de Galar (Navarra)

Printed in Spain – Impreso en España

CONVERSIÓN CRISTIANA Y EVANGELIZACIÓN

Edición dirigida por:

Juan ALONSO y J. José ALVIAR

EUNSA

EDICIONES UNIVERSIDAD DE NAVARRA, S.A.
PAMPLONA

LA CONVERSIÓN EN LAS ARTES PLÁSTICAS

El buen arte en general, aunque no sea conscientemente religioso, tiene mucho de sagrado, de ventana abierta a la trascendencia. En este sentido, Simone Weil escribía: «En todo aquello que suscita en nosotros el sentimiento puro y auténtico de lo bello, está realmente la presencia de Dios. Hay casi una especie de encarnación de Dios en el mundo, del cual la belleza es un signo. Lo bello es la prueba experimental de que la encarnación es posible. Por esto, cada arte de primer orden es, por su esencia, religioso»¹. Estas palabras fueron recogidas por Benedicto XVI durante el encuentro con artistas que tuvo lugar en la Capilla Sixtina el 21 de noviembre de 2009. Como ya hizo Juan Pablo II en su *Carta a los artistas*, también Benedicto XVI habló de belleza y esperanza; y habló de ambos aspectos a la vez con la conciencia clara de que la llamada de lo bello, como estudió Platón, invita a seguir un camino que no siempre es fácil de recorrer. Prosigamos con las palabras del Pontífice:

«Una función esencial de la verdadera belleza, de hecho, consiste en provocar en el hombre una saludable “sacudida”, que le haga salir de sí mismo, le arranque de la resignación, de la comodidad de lo cotidiano, le haga también sufrir, como un dardo que lo hiere pero que le “despierta”, abriéndole nuevamente los ojos del corazón y de la mente, poniéndole alas, empujándolo hacia lo alto. Con demasiada frecuencia, sin embargo, la belleza de la que se hace propaganda es ilusoria y falaz, superficial y cegadora hasta el aturdimiento y, en lugar de sacar a los hombres de sí y abrirles horizontes de verdadera libertad, empujándolos hacia lo alto, los encarcela en sí mismos y los hace ser todavía más esclavos, quitándoles la esperanza y la alegría. Se trata de una belleza seductora pero hipócrita, que estimula el apetito, la voluntad de poder, de poseer, de prepotencia sobre el otro y que se transforma, rápidamente, en lo contrario, asumiendo los rostros de la obscenidad, de la transgresión o de la provocación en sí misma»².

1. WEIL, S., *La pesanteur et la grâce*, Paris: Plon, 1947, 198.

2. Encuentro con los artistas. Discurso del Santo Padre Benedicto XVI, Capilla Sixtina, 21 de noviembre de 2009. http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti_sp.html.

En otras ocasiones, Joseph Ratzinger se ha pronunciado también sobre la difícil posición que ocupa el artista cristiano entre estos dos frentes opuestos de belleza: el de la banalización del concepto clásico de belleza en el ámbito de la comunicación de masas al servicio del hedonismo consumista, con fines más utilitarios que contemplativos; y el del culto a la fealdad –entendido como autenticidad y compromiso acusador– de una buena parte del arte moderno³. En su famosa *Historia del arte*, Ernst H. Gombrich describió muy bien las causas de esta situación de rechazo a la noción tradicional de belleza en nuestro tiempo:

«Existe la idea de autoexpresión, que se remonta a la época romántica; y la profunda impresión causada por los descubrimientos de Freud, por los que se imputó una vinculación muy próxima entre el arte y los desórdenes mentales, mucho más de lo que el propio Freud habría aceptado. Combinadas con la creencia cada vez más extendida de que el arte es la expresión de su tiempo, estas convicciones podrían conducir a la conclusión de que el artista tiene no solo el derecho, sino hasta el deber de abandonar todo autocontrol. Si los arranques resultantes no son bonitos de contemplar, es porque nuestra época no es bonita en absoluto. Lo importante es hacer frente a estas crudas realidades para así, al enfrentarlas, poder establecer la severidad de nuestra enfermedad. La idea opuesta, de que solamente el arte es capaz de proporcionarnos un atisbo de perfección en este mundo tan imperfecto, se suele descartar por escapista»⁴.

Pero el arte cristiano no es escapista, sino que tiene mucho que aportar al panorama actual del arte contemporáneo y a su paradójica noción de belleza como verdad. La «Belleza que salva» sobre la que hablaba Dostoievsky, simbolizada en el gesto amoroso y sufriente de Cristo en la cruz, es una belleza profundamente moderna, pues habla profunda y comprometidamente sobre el problema del mal al hombre de hoy y a la sociedad que nos ha tocado vivir, también cuando el concepto clásico de belleza resulta insuficiente⁵.

3. Cfr. por ejemplo, encuentro en Rímíni, 21 agosto 2002. (Cfr. <http://www.zenit.org/article-6475?l=spanish>).

4. GOMBRICH, E. H., *La Historia del Arte contada por E. H. Gombrich*, Madrid: Debate, 1997, 611 (en las sucesivas reediciones fue incorporando nuevos capítulos, y estas precisiones aparecen ya en las ediciones más recientes, por lo que debió escribirlas en los 80). Cfr. también GOMBRICH, E. H., *Temas de Nuestro Tiempo: propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*, Madrid: Debate, 1997.

5. «En todas las atrocidades de la historia, un concepto meramente armonioso de la belleza no es suficiente. De hecho, en la pasión de Cristo la estética griega –tan digna de admiración– es superada. Desde entonces, la experiencia de la belleza ha recibido una nueva profundidad y un nuevo realismo. Quien es la belleza misma se ha dejado golpear el rostro, escupir a la cara, coronar de espinas –la Sábana Santa de Turín puede hacernos imaginar todo esto de manera impactante–. Pero precisamente en este rostro tan desfigurado aparece la auténtica belleza: la belleza del amor que llega “hasta el final” y que se revela más fuerte que la mentira y la violencia». Encuentro en Rímíni, 21 agosto 2002, o.c.

Sin embargo, es evidente que una buena parte de arte religioso contemporáneo se ha dejado contagiar o bien por los excesos *feistas* del existencialismo desesperanzado o por la degradación hedonista del concepto clásico de belleza según los aspectos más banales y sentimentales de la cultura publicitaria. Una degradación que está presente, por ejemplo, en las imágenes de escayola (algunas con efectos especiales de luz y movimiento, como la televisión) que llenan muchas de nuestras iglesias. En ambos casos extremos, tanto del feísmo como del mal gusto o *kitsch*, el arte religioso deja de ser una ayuda para la conversión personal. Pero en el segundo caso, además, estas imágenes alejan a los artistas modernos de los espacios de culto, y del interés general por hacer arte religioso.

No es algo reciente; ya el escritor converso K. H. Huysmans criticaba en su obra *Les fables de Lourdes* (1906) las amaneradas figuras de la Virgen de catálogo y fabricación en serie que propagaba el comercio artístico de la época, que son, según sus propias palabras, una revancha del demonio contra el triunfo de María Inmaculada⁶. Paul Claudel escribía en los tempranos años veinte que estas imágenes amaneradas del gusto popular, más que un camino a la trascendencia, son «el espejo de los defectos y pecados del ser humano: debilidad, indigencia y timidez de la fe y del sentimiento, sequedad del corazón, asco de lo sobrenatural, predominio de las convenciones y de las fórmulas, exageración de las prácticas individuales y desordenadas, lujo mundano, avaricia, jactancia, chabacanería, hinchazón y fariseísmo»⁷. Desgraciadamente, pese a los consejos de la Iglesia de evitar tanto esos excesos academicistas como los «feistas», no se ha logrado superar la brecha abierta entre el pietismo sensiblero dominante en la cultura popular y el gusto artístico más refinado.

Ciertamente, esta ruptura entre un arte religioso de minorías y la cultura visual dominante en la sociedad de masas, entre alta y baja culturas, etc., es un problema que no se da solamente en el arte religioso sino que afecta a todos los ámbitos del arte moderno (como estudió Ortega en *La Deshumanización del arte*⁸). Pero es un problema que se hace especialmente grave en el ámbito de la iconografía religiosa, que ha quedado al margen de los intereses mayoritarios de los artistas mo-

6. HUYSMANS, K. H., «Sobre la fealdad de las imágenes de la Virgen», *Les fables de Lourdes*, París: 1907, cit. por AZANZA, J. J. y URRICELQUI, I., «¿Utopía o realidad? Reflexiones en torno al arte religioso de la primera mitad del siglo XX», *Boletín de Arte* (Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga), 23 (2002) 412.

7. CLAUDEL, P., «Lette a Alexandre Cingria sur les causes de la décadence de l'art sacré», *Positions et propositions*, t. II, París: Gallimard, 1934, 223.

8. Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., «La deshumanización del arte; Ideas sobre la novela», *Revisita de Occidente*, Madrid: 1925.

ernos. Pablo VI definió este divorcio entre arte y fe como «el drama de nuestra época»⁹; y también Juan Pablo II, en la *Carta a los artistas*, se lamentaba de esta dramática separación: «Es cierto, sin embargo, que en la edad moderna, junto a este humanismo cristiano que ha seguido produciendo significativas obras de cultura y arte, se ha ido también afirmando progresivamente una forma de humanismo caracterizado por la ausencia de Dios y con frecuencia por la oposición a Él. Este clima ha llevado a veces a una cierta separación entre el mundo del arte y el de la fe, al menos en el sentido de un menor interés en muchos artistas por los temas religiosos»¹⁰.

Son muy complejas y variadas las causas del divorcio que se produjo a comienzos del siglo XX entre el arte contemporáneo y la Iglesia, y tratarlas adecuadamente exigiría mucho más espacio que el de esta presentación. Me remito a los trabajos de Álvarez Lopera, Azanza y Urricelqui, o a mis propios escritos¹¹. Sirva por ahora, en relación con el tema que nos ocupa, la afirmación dolorosa de que, con la pérdida del interés de los artistas más influyentes por los temas religiosos, el arte moderno solo excepcionalmente se concibe como una vía de acercamiento a la Fe cristiana.

No quiere esto decir que el interés por lo sagrado haya disminuido en el arte contemporáneo. De hecho, frecuentemente las artes plásticas contemporáneas se convierten en un sustituto de la religión, en una especie de gnosticismo estético, que reclama para sí las promesas redentoras de la Iglesia sin ninguno de sus compromisos —y frutos— sacramentales. En una conferencia impartida en la Universidad de Navarra, Robert Spaemann, defendió esta idea en referencia a algunas obras famosas de Land Art. Por ejemplo, el embalaje de edificios por el matrimonio Christo, en los que la conciencia de la realidad se pretende despertar a través del hecho de volver invisible una cosa (como en el rito cristiano de cubrir los crucifijos con paños morados durante la Semana Santa); o el conejo de Pascua de oro de la Galería Estatal de Stuttgart, fundido por Beuys desde una corona imperial que había sido fabricada

9. PABLO VI, Exhort. Apost. *Evangelii nuntiandi*, 20; cfr. CONCILIO VATICANO II, Const. Past. *Gaudium et spes*, nn. 57-59.

10. JUAN PABLO II, *Carta a los artistas*, 10.

11. Un exhaustivo análisis de la decadencia del arte religioso en el siglo XIX y sus causas es realizado por ÁLVAREZ LOPERA, J., «La crisis de la pintura religiosa en el siglo XIX», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, n. 1, 1988, 81-120. Cfr. también AZANZA LÓPEZ, J. J. y URRICELQUI PACHO, I. J., o.c.; LATORRE IZQUIERDO, J., «La Belleza que Salva. Una lectura de la Vanguardia a la luz de la Carta del Papa a los artistas», *Comprender la religión*, II Simposio Internacional *Fe Cristiana y Cultura Contemporánea*, Pamplona: Eunsa, 2001, 123-140; o «El primitivismo en el arte contemporáneo: no tanto superación de la cultura occidental como vuelta al origen», *Il Ritorno a casa* (Rafael Jiménez Castaño, edit.), Roma: Edizioni Università della Santa Croce, 2006, 291-304.

ex profeso (y que habla de lo que no se ve, sino que hay que creerlo, como la presencia de Cristo en la Eucaristía); o la vara de acero inoxidable que Walter de María hundió cientos de metros en el suelo con ocasión de una Documenta de Kassel, que solo se muestra en la superficie en forma de disco (pero nos habla, por fe, de la profundidad de la tierra bajo nuestros pies). «Lo que muestra este arte es solo un lado visible insignificante de aquello de lo que se trata realmente. Uno podría ver en esto la vuelta al *ethos* artístico que hizo surgir las figuras en las catedrales medievales. El saber lo que uno no ve es lo que importa»¹².

Podríamos mencionar también la espiritualidad anhelada por la corriente de arte abstracto que parte de Kandinsky y Malevich y pasa por Rothko, etc.; o esa otra tradición simbólica que se inspira en el icono como imagen que no solo remite al referente sino que lo incluye en su propia realidad material de modo conceptual. Por poner el ejemplo de un artista cercano que aún ambas corrientes, Jorge Oteiza afirmaba que sus cajas metafísicas abstractas trataban de llevar al terreno de la escultura vacía —o más bien vaciada— el camino de depuración ascética que Malevich había realizado en su pintura suprematística (abstracción geométrica mística rusa) hasta culminar en su famoso *Blanco sobre Blanco* de 1916. No se trataba de minimalismo sino de la máxima afirmación conceptual con la máxima depuración de medios (posible en pintura); y así, concluía Oteiza, ocurre con la Eucaristía: la máxima afirmación —de la divinidad— se manifiesta en el mayor despojamiento; la humildad absoluta de materiales y de conceptos¹³. Y se trata de intuiciones muy luminosas, pues ¿Cabe mayor abstracción conceptual que la que se produce teológicamente en esa concreción sacramental de la Eucaristía?

Menciono estas ideas para poder subrayar que si los artistas más influyentes hoy han dejado de hacer un arte al servicio de la Iglesia no se debe tanto a su falta de interés por el tema religioso, como a las dificultades que encuentran muchas veces para poder hacer un arte religioso adaptado a las necesidades de nuestro tiempo. Incluso artistas profundamente comprometidos como Maurice Denis y Georges Rouault tuvieron serios problemas para ser entendidos en su tiempo por la jerarquía eclesiástica (y por el pueblo llano), a pesar de su profunda fe y ortodoxia demostrada¹⁴. Por el contrario, cuando se ha dado

12. SPAEMANN, R., «¿Qué significa que el arte imita a la naturaleza?», *Revisión* (Revista de crítica cultural, Cátedra Huarte, Universidad de Navarra), 2, septiembre 2006, 71.

13. Cfr. Carta de Oteiza, archivo del Museo Oteiza, Alzuza, Navarra.

14. Estos dos artistas buscaban poner el arte al servicio de Dios y proyectaron los «Ateliers d'Art Sacré». Defienden que para hacer verdadero arte sacro hay que ser un verdadero convencido, ser un cristiano apasionado, pero no necesariamente hacer academicismo. Cfr. AZANZA y URRICELQUI, o.c.

una apertura a la colaboración con artistas (como en los casos de Alemania y Francia), los resultados de conversiones llamativas de artistas no se han hecho esperar¹⁵. Quisiera poner el ejemplo de la conversión de algunas figuras destacadas en el arte contemporáneo, para demostrar que el buen arte sigue siendo una vía de acercamiento a la fe, especialmente para aquellos que lo realizan.

No hay tantos testimonios de conversos entre los artistas como en el caso de los escritores. Son sus obras la prueba de su conversión. Excepcionalmente, como es el caso de Henri Matisse (1869-1954), junto con Picasso uno de los grandes exponentes de la Vanguardia, contamos además con varios testimonios escritos al respecto¹⁶. El contexto en el que se produjo esta vuelta a casa de uno de los artistas más influyentes del siglo XX es el de la Segunda posguerra, en un momento de crisis del humanismo ateo que hizo que muchos artistas se interesaran de nuevo por las enseñanzas de la Iglesia, como es el caso de los famosos «líricos» franceses, discípulos de Roger Bissière en la academia Ranson. Manessier, Le Moal, Bertholle y Bazaine eran pintores que buscaban en la abstracción alejarse tanto del uso propagandístico que hicieron del «realismo» los regímenes totalitarios como del nihilismo individualista y deshumanizado. Su arte estaba concebido como medio de expresión de las profundidades espirituales para las que un tipo de pintura figurativa, excesivamente materialista, se mostraba ineficaz, pero preferían no llamarse informalistas –según las corrientes del existencialismo entonces en boga–. Aunque no es algo exclusivo, las exigencias interiores y «supramateriales» derivaron en muchos de estos pintores hacia la pintura religiosa, concebida no como propaganda sino como vehículo de expresión de un añorado conocimiento ascético¹⁷.

Es también en este momento cuando culmina en el arte religioso el impulso de renovación alentado por los dominicos y su revista *L'art Sa-*

15. LELOTTE, F. (S.J.), *Convertidos del siglo XX*, Madrid: Studium, 1966 (3ª ed.). En la p. 99, se narra la conversión del pintor Dom Wilibrord Verkade, que influyó en Los Nabis y otros escritores y filósofos; y en la p. 175, la del académico Desvalieres, que colaboró con Rouault y Denis en «Los talleres de arte sacro». Cfr. también BÜHREN, R. V., *Kunst und Kirche im 20. Jahrhundert: die Rezeption des Zweiten Vatikanischen Konzils*, Schöningh, Paderborn [etc.]: 2008.

16. MATISSE, H., *Escritos y opiniones sobre el arte* (texto y notas establecidos por Dominique Fourcade), Madrid: Debate, 1993.

17. Manessier hablaba de sí mismo como un pintor religioso, pero decía que gran parte de las obras de arte sacro en su tiempo estaban desprovistas de una dimensión religiosa que sí tenían, por ejemplo, las vistas de Camille Corot. «L'art sacré n'a plus pour vocation d'instruire le peuple chrétien. Il s'agit de communier dans l'espérance, de manifester la foi dans le triomphe de la vie» RAYNAL, G., *Les Offrandes d'Alfred Manessier*, France: Soleluna Films, 1992 (documental de 52 minutos ganador del Grand Prix de la V Bienal Internacional de cine sobre arte). Cfr. También BOURDAIS, J.-P., *Alfred Manessier, mon ami*, Nantes et Laval: Editions Siloë, 2004.

cré, vigente desde 1935. Estos religiosos llegaron a contagiar de su fervor a materialistas como Léger (que trabajó en la iglesia de Assy), judíos como Chagall (también en Assy y en Metz), y también a Matisse que, además de trabajar en Assy, consagró sus últimos años a la decoración de la capilla de Vence, una pequeña joya de arte moderno, esencial en sus formas, y a la vez modelo de buen gusto para un espacio contemplativo adaptado a nuestro tiempo. Con este proyecto de 1947, Matisse quería agradecer a las dominicas que le atendieron durante una operación; y la ocasión se presentó cuando la hermana Jacques-Marie, que había sido antes su modelo, le pidió consejo para algunos diseños suyos en la ampliación de la Residencia Lacordaire. Matisse le planteó entonces hacer un nuevo edificio, y diseñar en él todos los motivos decorativos, y también el concepto mismo de luz y espacio. Asistido por fray Ayssiguier y Auguste Perret, asumió todos los presupuestos del proyecto:

«Con el mismo entusiasmo que Miquen Ángel en la Capilla Sixtina, Matisse dedicó cuatro años a la realización de lo que consideraba su obra maestra. Trabajó primero en las vidrieras de la nave y el coro, y realizó diversos estudios del retablo *La Crucifixión*, de Grünewald. Con cristales azules, verdes y amarillos, elaboró la serie de *El árbol de la vida*, en la que todo transmite energía y vitalidad. Con no menos fuerza, grandes paneles hechos con baldosas de terracota esmaltada en blanco sirvieron de soporte a dibujos negros filiformes que representaron La Virgen y el Niño, El camino de la cruz y Santo Domingo»¹⁸.

Interesa señalar que fue en la práctica artística como alguien que se consideraba agnóstico volvió a la fe de su infancia, recuperó sus raíces cristianas. Y no sin problemas: cuando comentó con Picasso que iba a hacer la iglesia, éste intentó disuadirlo y, medio en serio, medio en broma, le propuso a cambio que construyera un mercado. «Podrías pintar frutas, verduras...». La respuesta de Matisse fue al principio irónica: «Mis verdes son más verdes que las peras y mis anaranjados más que las calabazas. Entonces, ¿para qué un mercado?»¹⁹. Pero un poco después, sería Matisse el que escribiera a Picasso diciéndole lo siguiente: «En el fondo, amigo Picasso, no vale la pena que nos hagamos los astutos. Usted es como yo: lo que todos nosotros queremos encontrar en el arte es el clima de nuestra primera comunión»²⁰.

18. CONTRERAS, J., *Matisse* (Colección «Grandes maestros de la pintura»), Barcelona: Sol, 1990, 22, o.c.

19. *Ibid.*

20. Carta de abril de 1950, en MATISSE, H., *Escritos y opiniones sobre el arte* (texto y notas establecidos por Dominique Fourcade), Madrid: Debate, 1993, 229-230.

Otro caso paradigmático de la época fue el del famoso arquitecto suizo Charles Édouard Jeanneret, más conocido como Le Corbusier (1887-1965). Aunque ateo confeso, Le Corbusier aceptó inesperadamente el encargo de reconstruir totalmente la pequeña iglesia de Nuestra Señora de lo Alto, cerca de Ronchamp, en los Vosgos franceses. Esto le valió críticas de los sectores eclesiásticos y también de sus propios adeptos, a los que, como estudia Coombs, había ofendido al aceptar un encargo de la Iglesia, que para el pensamiento de la izquierda socialista que dominaba en los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, liderados por Le Corbusier), «representaba una fuerza anacrónica y reaccionaria en el *Brave new World of scientific rationalism and progress*»²¹.

Le Corbusier vivió este trabajo de casi dos años como una oportunidad de retirarse, y poder reflexionar también sobre sus propias raíces cristianas²². El resultado fue una obra original que contradecía los mismos principios puristas y funcionales que había defendido en obras suyas anteriores como *Cuando las catedrales eran blancas*. Se trata de una iglesia de gruesos muros iluminada con vidrieras, en una curiosa conjunción entre el espíritu medieval y la modernidad. La cubierta se eleva como si quisiera levitar, desafiar las leyes de la gravedad, por razones simbólicas que tienen que ver con el tema titular de la iglesia, la Asunción de María. Como estudia Coombs, lo hace no solo contra nuestras expectativas –puesto que la cubierta está sujeta a los fuertes muros de la iglesia– sino también contra los prejuicios racionalistas, que exigían un modelo opuesto de arquitectura, con techo plano y muros transparentes. Son dos los milagros que se operan entonces; el efecto sobrenatural, de elevación, de una enorme masa de hormigón, y el de la libertad de un artista que decide ir a contracorriente, incluso de la corriente que él había impulsado²³.

Un ejemplo de pintor de vanguardia converso es el de William Congdon, al que la cátedra Huarte dedicó un Congreso Internacional²⁴. Como otros muchos artistas de su tiempo, el Congdon artista nace tras la dura experiencia de la Guerra, en Bergen Belsen. Al volver al

21. Cfr. COOMBS, R., *Mystical Themes in Le Corbusier's Architecture in the Chapel Notre-Dame-Du-Haut at Ronchamp: The Ronchamp Riddle*, New York: Edwin Mellen Press, 2000, 6.

22. Se conservan en los apuntes del arquitecto unas oraciones a la Virgen y unas reflexiones que han sido publicados con el título *Textos y dibujos para Ronchamp* (selección realizada en 1965 por Jean Petit algunos meses antes de la muerte del arquitecto), edición española de 1997 (Association Œuvre de Notre Dame du Haut de Ronchamp), Talleres de la COOPI, Ginebra.

23. COOMBS, R., o.c., p. 35.

24. LIZARRAGA, P. y ACEDO, N., *William Congdon y la revisión del Expresionismo Abstracto*, Pamplona: Eunsa, 2010.

Bowery de Nueva York se convierte en un *action painter* (término forjado por Harold Rosenberg en 1952), puesto que la pintura es para él un lugar donde actuar, donde dejar sus huellas, sus gestos; y también un camino de búsqueda de la verdad que le llevará a la conversión y a refugiarse después en Italia, y alejarse así voluntariamente de la escena más vanguardista. Su conversión hacía incompatible su pintura con el existencialismo dominante entonces en la famosa Escuela de Nueva York de la Segunda posguerra, de la que él mismo había sido pionero. Por eso su obra no ha sido considerada por la reciente historiografía como la de otros pintores norteamericanos de su generación.

Es éste otro factor que hay que tener en cuenta a la hora de explicar por qué no hay muchos artistas conversos: se trata siempre de dar un difícil paso, a contracorriente, que puede ocasionar la pérdida de prestigio y fama, y por tanto de trabajo. No es algo exclusivo ni nuevo en el fenómeno de la conversión –que siempre implica ir a contracorriente– del que trata este Simposio. Pero sí me parece oportuno señalar que, si no lo han hecho los propios artistas conversos, al menos la reciente historiografía ha ocultado o evitado tratar con la profundidad que merece (no es políticamente correcto, al menos en España) las raíces cristianas del arte de importantes artistas del siglo XX, como por ejemplo Dalí, Gaudí, Chillida, etc.²⁵

Quisiera terminar con el ejemplo de un artista navarro de reconocida reputación nacional, que comparte con los anteriores el haberse acercado a la fe a través de su misma actividad artística, Juan José Aquerreta²⁶. Entre sus galardones destacan el Premio Nacional de Artes Plásticas 2001, el Grand Prix de S.A.S. Le Prince Rainier III (2001), además del Premio Príncipe de Viana 2003. Fue considerado el mejor representante de la denominada por Moreno Galván «escuela de Pamplona». Su estilo inconfundible ha sido muy imitado en Navarra por toda una generación de pintores «del silencio» (una especial manera de tratar el paisaje, retrato y bodegón), aunque no es fácil imitar –ni clasificar– a un artista que se enfrenta a los temas y géneros tradicionales con una mirada nueva, absolutamente personal. En una mesa redonda

25. Estudio este tema en el caso de Chillida en «Una revisión dentro del Expresionismo abstracto: el caso de Chillida», en *ibid.*, 269-288.

26. El Gobierno de Navarra ha editado recientemente el catálogo de la obra completa de Juan José Aquerreta, y un documental, titulados ambos *Últimamente*, que recogen además de varias entrevistas y artículos de los críticos e historiadores del arte más influyentes en España, las motivaciones artísticas de los recientes trabajos de Aquerreta, entre los que destaca el monumento conmemorativo a las víctimas del terrorismo, situado en la Plaza del Baluarte o un díptico sobre el Martirio de San Esteban, que servirá como retablo para la moderna iglesia de Gorraiz. Cfr. *Últimamente: Juan José Aquerreta* (colección video-documentos con artistas navarros), 2 DVD, Príncipe de Viana, Pamplona 2009.

con otros artistas que tuvo lugar el día *Expresarte* del certamen 2008, Aquerreta dijo que su obra se da entre los dos términos radicales que definen la disposición hacia la totalidad de un artista, «lo que sería para un creyente el amor de Dios: el uno se llama simpatía y otro compasión. El uno hablaría de la alegría en la vida, y de comunicar esta alegría a los demás y el otro de la atención, el cuidado, y la caridad o el amor de Dios hecho real, con sacrificio y a veces con sufrimiento»²⁷.

Pero no siempre ha pensado así, como él mismo cuenta en una entrevista para la revista *Arte y Parte*. De hecho, su actual interés por los iconos surgió por casualidad, por las necesidades de las clases de utilizar óxidos de hierro y composiciones simples; y poco a poco cayó en la cuenta de que siempre había estado interesado por el arte religioso, que le acompañaba como artista sin saberlo²⁸. Por todo esto, su obra de arte reciente es un ejemplo no solo de buen hacer que inspira al que la contempla, sino también de testimonio valiente, pues va muy saludablemente a contracorriente en el panorama actual del arte contemporáneo. Estos ejemplos de artistas que vuelven a la casa del Padre y a la madre Iglesia o se acercan a la fe por un trabajo al servicio de la Iglesia, o en relación con temas religiosos, deberían hacernos reflexionar sobre la responsabilidad que tienen también los eclesiásticos en la promoción de un arte de calidad al servicio de la fe en la sociedad que nos ha tocado vivir.

Me refiero, claro está, a un arte vivo, en marcha, y no anclado en los grandes logros del pasado; o actual pero mediocre, alejado de los focos punteros de creatividad. Se trata, por supuesto, de una apuesta difícil, siempre arriesgada, pues ha de respetar la creatividad de los artistas más inquietos e inconformistas a la vez que se les anima también a ellos a respetar e inspirarse en el tesoro de la Liturgia y de la Tradición. Es éste un riesgo que vale la pena asumir, pues es un reto que ha hecho a la Iglesia estimulante no solo del mejor arte religioso sino del mejor arte en general.

Jorge Latorre
Facultad de Comunicación
Universidad de Navarra
Pamplona (España)