

CONVERSA
CIONES
CON...

Friedhelm Mennekes *Un buscador en la frontera entre arte y religión*

José A. Zamora. Instituto de Filosofía (CSIC). Madrid

Friedhelm Mennekes se unió a los jesuitas en 1961, es doctor en Filosofía, estudió además Ciencias Políticas y Teología en las universidades de Bonn, Múnich y Fráncfort. Fue director del *Centro de Exposiciones en la Estación Ferroviaria de Fráncfort* y de 1987 a 2007 dirigió la *Estación de Arte Sankt Peter: Centro de Arte Contemporáneo y Música Moderna* en Colonia, Alemania. Ha sido profesor ordinario en el Centro de Sankt Georgen en Fráncfort y profesor invitado de las universidades alemanas y estadounidenses de Maguncia, Bonn y Worcester MA. Mennekes ha puesto de manifiesto en innumerables entrevistas a artistas, en exposiciones y en conferencias la evidencia de una relación viva entre dos fuerzas culturales como son la religión y el arte en la actualidad. Frecuentemente se trata de evidencias en lo oculto, pero que ejemplifican las quiebras espirituales en el mundo de hoy. De ello dan testimonio sus publicaciones sobre Siegfried Anzinger, Donald Baechler, Francis Bacon, Joseph Beuys, James Brown, James Lee Byars, Eduardo Chillida, Marlene Dumas, Damian Hirst, Jenny Holzer, Anish Kapoor, Barbara Kruger, Arnulf Rainer, David Salle, Gregor Schneider, Cindy Sherman, Andreas Slominski, Antoni Tàpies, Rosemarie Trockel, Bill Viola, Günther Uecker y otros muchos.

I. Estaciones de una vida

Me gustaría que los lectores conocieran algo de los comienzos de su vida, si tuvo una socialización religiosa y cómo llegó a la decisión de ser jesuita.

Nací a comienzos de la II Guerra Mundial en Westfalia, pero pasé el tiempo de la guerra en Silesia, en una situación relativamente tranquila con mi madre. Después de la guerra retornamos a Bottrop, donde había nacido. Mi padre regentaba un bar y todos teníamos que echar una mano. Yo crecí en ese ambiente, en relación con la gente. Recibí una educación religiosa convencional, pero pronto en la pubertad comenzó un alejamiento de la iglesia en el que se articulaba mi rebelión contra el mundo de los adultos. Con quince años me consideraba un ateo y sentía un rechazo contra todo lo católico. Mi vida se desarrolló lejos del entorno eclesial. Y eso es para mí un tesoro. No superar la prueba de acceso al Instituto me permitió aprender un oficio. Eso me llevó a trabajar con un fabricante de ropa amigo de mi padre. Era cortador, es decir, me encargaba de trasladar los diseños de moda a patrones de fabricación en masa. Después del aprendizaje del oficio estaba previsto realizar una nueva capacitación en una Escuela de Ingeniería, pero entonces se produjo una crisis espiritual que sería decisiva para mí. Durante el estudio preparatorio que era necesario empecé a confrontarme con la literatura y con los idiomas. Leí a Camus y Sartre, conocí la protesta contra lo establecido, también el profundo cuestionamiento de la religión. Pero cuanto más profundo es ese cuestionamiento, tanto más próximo se encuentra uno de la religión. Y en algún momento, en el tranvía, lo recuerdo perfectamente, tuve una vivencia interior decisiva. ¿Qué ocurriría si Dios en verdad existe? Esa sospecha o, quizás mejor, esa pregunta es el ancla a la que se agarra mi vida, hasta el día de hoy. Lo decisivo de la religión para mí es la pregunta, es dejarse cuestionar. Y si Dios existe, me dije, entonces yo quiero vivir para Él. Hice el bachiller nocturno en corto tiempo y empecé a frecuentar la iglesia. Como un convertido. En esos momentos no sabía por qué decirme. Si estudiar Física o Teología. No me sentía atraído por el entorno burgués de los párrocos alemanes. Pensé en ser benedictino y visité algún monasterio para informarme. Entonces empecé a oír hablar de los jesuitas. En ese momento no sabía ni siquiera si eran católicos. En Alemania se solía decir que eran "agentes", lo que yo asociaba con una idea romántica, gente no convencional y no identificada con lo establecido. Entonces empecé a tener una experiencia religiosa y de oración. Una experiencia que tiene que ver más con las preguntas existenciales que con instituciones. La institución nunca ha sido algo que me intere-

sara. Nunca he dejado que me quebrara o me hiciera sufrir. Es curioso, pero busqué en un diccionario la palabra “jesuita” y tomé contacto con ellos. Leí un libro escrito por un judío sobre *Poder y misterio de los jesuitas*, que aunque era crítico, me dio un primer acceso. Después leí a Ignacio, pero con él nunca me he sentido especialmente identificado.

¿Cuál fue su experiencia inicial con los jesuitas?

Al poco tiempo de entrar en contacto con ellos, entré en el noviciado, que realicé con gran entusiasmo. A continuación empecé el estudio de la filosofía. Y aquí llego mi primer desencanto. Me sentí estafado por la mezquindad de los planteamientos, el encasillamiento del saber, la forma de sentenciar y juzgar sin entrar a fondo. Kant es importante, pero... Hegel es interesante, pero... Y todo era Tomás, Tomás y Tomás de Aquino. Como mi actitud interior era de protesta, se produjo una gran crisis. Era el tiempo del cambio en la iglesia y yo me sentía engañado. Esa protesta despertó en mí el interés por la cultura. Por eso me decidí por un estudio que tuviera que ver con la protesta: ciencias políticas. Dos años antes del 68. Casi todos mis compañeros de curso jesuitas se marcharon. Yo me decidí por continuar. Trabajé en un colegio y empecé con el doctorado.

¿Cuál fue su experiencia de estudio en ciencias políticas en un tiempo de revueltas y cambios profundos?

Hice el doctorado en Bonn sobre el rechazo católico de la democracia en la República de Weimar, es decir, sobre los problemas que la Iglesia católica tiene con la democracia. En el ambiente, sobre todo en el movimiento estudiantil, era perceptible una fuerte presencia del neomarxismo. La reacción de los miembros de la Orden era de carácter autoritario, intentaban reprimir esa forma de pensamiento. Yo sabía que esa forma de reaccionar es equivocada. Había que dejarse interrogar y buscar un camino de renovación. Sin embargo, mi experiencia durante el estudio de la filosofía y la decepción vivida en ese momento me protegían contra cualquier entusiasmo ingenuo. Esto me llevó a buscar el encuentro y procurar plantear a los estudiantes cuestiones y preguntas que ellos no se planteaban. Fue un momento en que se produjo en mí un giro hacia la cultura, hacia el teatro, la música, el cine,... y todo esto lo pude llevar a la educación. También me permitió desarrollar un espíritu crítico entre los estudiantes.

Pero junto a la vocación intelectual, también tenía una vocación pastoral...

Aunque mi interés intelectual después del doctorado se orientó hacia la sociología del conocimiento, yo vivía al mismo tiempo dentro de la

amplia corriente de renovación eclesial desencadenada por el Concilio Vaticano II. Me daba cuenta de que dicha renovación sólo era posible si se producía en las comunidades parroquiales. También me di cuenta, en un mezcla de protesta e interés, de que lo que yo soy no se agotaba en la pura ciencia, que aunque esas cuestiones son relevantes, no era lo que me afectaba de verdad, que quería participar en el proceso de renovación de la iglesia. La renovación nunca viene de la docencia. Naturalmente ahí estaban las grandes figuras como K. Rahner o H. de Lubac, también las que formaron la segunda generación, por ejemplo Metz. Pero lo que más me llamaba la atención de este último era la combinación de mística y política. Yo no había tenido una socialización dentro de la iglesia, pero poseía una disposición hacia la mística, que había sido potenciada por mi maestro de noviciado. La lectura sobre todo de las grandes místicas me había llevado hasta Teresa de Ávila y ésta a Juan de la Cruz, que fue el primer santo que me entusiasmó verdaderamente, incluso más que Ignacio de Loyola, si exceptuamos su Ejercicios y su aplicación de la fe a una praxis radical. Pero la mística decisiva para mí fue la de San Juan de Cruz, que luego me conectaría con Chillida. Naturalmente Ignacio articula la emergencia del sujeto y su entrega a la institución, pero mi espiritualidad bebe más de San Juan de la Cruz. La única incondicionalidad está en la entrega arrodillada a Dios: libre, independiente y entregada al *pathos* del servicio. La otra dimensión era la política. Para mí esta dimensión no se desplegaba en las manifestaciones y movilizaciones, sino que tenía que ver con la creatividad, con dar forma y configurar la realidad. Y eso en ese momento me empujaba a ser párroco. La parroquia era el espacio para la renovación. Cosa que me costó llevar a delante en la Orden, puesto que mi trayectoria parecía marcada hacia el trabajo académico. Entones llegué a un compromiso con mi provincial. Seguir en la Facultad de Teología de Sankt Georgen en Frankfurt dedicándome a la Teología Pastoral y trabajar en una parroquia al mismo tiempo

¿Cómo fue ir a la parroquia de San Marcos en el barrio obrero de Nied y cómo fue comenzar allí la comunicación con el arte?

Yo viví mi infancia y adolescencia en un barrio obrero de Bottrop. Ese era el entorno de donde yo procedía. En el vecindario vivían muchos emigrantes polacos. Y lo normal entre ellos era que las mujeres fueran a la iglesia y que los hombres fueran comunistas. Yo crecí contemplando la coexistencia del comunismo o el socialismo radical con el catolicismo. De ese entorno procedo. Siempre he querido evitar los entornos burgueses. De ir a una parroquia, no quería ir a una de jesuitas, sino a una parroquia obrera. Una vez en San Marcos mi dedicación se orientó hacia

el trabajo con los jóvenes. Puse en marcha un centro para jóvenes roqueros. Los jóvenes, a veces en su desesperación y en su protesta, intuyen mejor por dónde hay que agarrar a la sociedad. Pero todavía en aquel tiempo me deja llevar por una idea romántica de reconciliación, de unidad entre las clases. Hoy pienso de otra manera. Entonces organizamos una ópera rock, en la que trabajaron conjuntamente jóvenes de estratos sociales más favorecidos y jóvenes en paro de los estratos más bajos. En algún momento nos planteamos la confección del cartel. Había que buscar un diseñador. Nos decidimos por un artista que trabajaba en la frontera entre arte contemporáneo y arte religioso. En ese momento pude darme cuenta que ese artista era capaz de establecer una comunicación con los jóvenes muy superior a la que yo podía llevar a cabo, que un artista estaba mejor cualificado para aquello que yo quería realizar con los jóvenes, porque era capaz de alcanzar de manera más intuitiva y profunda el alma de la gente. Como agradecimiento a su trabajo organicé una exposición suya en la iglesia. Aquello fue un gran éxito. En un barrio obrero la gente alejada venía a la iglesia a ver la exposición y comenzaba a hablar de su vida, lo que yo siempre había buscado y nunca conseguido. Me di cuenta de que el arte lo consigue, que el arte tiene ese poder. En ese momento se produjo en mí una conversión hacia el arte. Aprendí a ver en el arte esa otra gran fuerza junto a la religión, una fuerza capaz de interpelar y vincular en todas las dimensiones, desde la espiritual a la sexual. Me decidí por transformar mi compromiso con la Iglesia en un compromiso con la Iglesia y con el arte. Quería seguir haciendo exposiciones. Bien entendido que no se trataba de instrumentalizar el arte, cosa que en buena medida es lo que ha pretendido siempre la Iglesia. El arte es algo que subsiste en sí mismo. Tenía, pues, que internalizar el arte y apropiarme de las dos almas, la artística y la religiosa. El arte no puede usarse, tiene que admirarse. Al mismo tiempo también percibía que entre el arte y la religión existe un antagonismo. Se trata de una relación dialéctica. En el centro está la negación. Yo no quería reconciliar el arte y la religión.

¿Cómo se produce entonces el salto hacia un trabajo con el arte en espacios civiles y qué significado le das a ese trabajo desde el punto de vista religioso?

Desde el punto de vista sociológico la gente en el barrio de Nied podría calificarse de clase obrera no cualificada. La mitad trabajaba en la industria química y la otra mitad en la empresa estatal de ferrocarriles. Pero, como digo, se trataba de trabajadores de los estratos más bajos. Entonces algunos de los superiores de los trabajadores de los ferrocarriles, que habían tenido noticia de las exposiciones en la parroquia y

conocían mi relación con el arte, me preguntaron si podía organizar una exposición en las salas del comité de dirección de la empresa, que se encontraba en Fráncfort. Se me ocurrió poner como condición que me permitieran negociar la puesta en marcha de una sala de exposiciones en la Estación Principal de Fráncfort. Veía en esto una oportunidad de llevar el arte a otros espacios sociales. Entre otras cosas, porque yo siempre había visto la iglesia también como un espacio social. Con todo, creía que mi propuesta sería rechazada. Cuál no fue mi sorpresa cuando la Empresa Estatal de Ferrocarriles puso a mi disposición un espacio en el Estación Principal. Los obreros colaboraron para hacer realidad el proyecto y cuatro meses más tarde se inauguró la primera exposición. Yo lo vivía como un movimiento de ida y vuelta. La comunidad parroquial como una realidad en la que se vive un compromiso hacia la sociedad y convoca a aquellos que quieren comprometerse con la sociedad a trabajar en ella. De ahí el impulso a actuar fuera, también por medio del arte. No se trata de grandes cosas, lo que yo busco entre el arte y la iglesia es el pequeño tráfico entre fronteras. Hay que buscar los agujeros que nos permitan traspasar las fronteras establecidas, como hacen los contrabandistas. Los artistas buscan esos agujeros, también en relación con la religión. La pregunta es si la Iglesia conserva todavía la capacidad para comunicarse.

Usted ha tenido muchos contactos con artistas, creyentes y no creyentes. Ha realizado innumerables entrevistas. ¿Cuál ha sido su experiencia? ¿Qué significado atribuye a estos encuentros?

El primer artista que conocí trabaja en la frontera entre arte y religión y sobrevivía gracias a los encargos que recibía del entorno eclesial. Pero era un artista de los pies a la cabeza, con espinas y agujijones, que padecía por los problemas del mundo y por la iglesia, con su fe y sus dudas, para el que arte era una fuerza incomparable para enfrentarse a esas vivencias. Esa experiencia fue para mí muy importante. Descubrí que merecía la pena abrirse a los artistas como personas, porque viven más abiertos, despiertos, exaltados. Por otro lado, yo procedo de la cuenca minera del Ruhr, no soy un tipo cultivado. No sabía nada de arte. Me apropiaba como podía los datos que necesitaba en cada momento y lograba dar el pego, pero no sabía nada. Por eso comprendí que aquello en lo que me podía apoyar era el encuentro con la persona del artista. Pronto percibí que en esos encuentros mi desconocimiento, mi no saber, era mi verdadero capital. Porque cuando crees que sabes algo de arte, ya has perdido, en todo caso has perdido el arte. Con el arte siempre tienes que correr detrás. Siempre tiene que esforzarte por comprender. Por eso me decidí a hacer entrevistas del modo más concienzudo. Esa ha sido mi tarea. Hacer entrevistas y exposiciones. He publicado más de doscientas entrevistas. Pero siempre me

he dejado aconsejar. He tenido muchos colaboradores y he pretendido mantenerme siempre abierto, siempre buscando y aprendiendo de los otros. Sobre todo de gente del ámbito del arte. Pero a pesar de toda la preparación, siempre he procurado preguntar de la manera más elemental, buscando comprender. Y los artistas se han visto honrados por la posibilidad de dar razón de su arte, de sus obras, de sus planteamientos. Lo importante es lo que los artistas puedan decir, no las preguntas. No se trata de demostrar lo que uno sabe ante el artista, sino conseguir que él se exprese. De esta manera fui conociendo verdaderas personalidades del arte, con su dimensión personal y su obra. Y para los artistas, que revisaban mis entrevistas antes de mandarlas a imprenta, resultaba ser una experiencia muy bonita. Yo no pregunto como un entendido en historia del arte, no pretende ser un interlocutor a la altura del artista, sino ser un aprendiz, que además es un sacerdote. Y esto le gusta a los artistas, alguien que no se presenta como el que lo sabe todo y mejor que el entrevistado. Esta actitud de escucha es un aprendizaje realizado en el entorno eclesial, pero también es una forma de humanismo ilustrado.

Me gustaría que me hablara ahora de su traslado a Colonia, a la iglesia de San Pedro regentada por los jesuitas, de la apertura en ella de una Estación de Arte. ¿Cómo fue esa experiencia? ¿No pasó el trabajo pastoral a un segundo plano, mientras que la mediación del arte se convertía en tu principal tarea?

Mira, en realidad todo lo que soy tiene que ver con la experiencia en el barrio obrero de Nied. Yo soy un "prolet". Mi forma de hablar lo delata. Nunca he querido perder ese origen. En Nied, en la parroquia de San Marcos, pude desplegar mi creatividad reconociendo y afirmando mis raíces. El traslado a Colonia, a una parroquia del centro de la ciudad, con más de ochocientos años de historia, que había sido reconstruida después de la guerra y entregada a los jesuitas, pero en la que ya sólo quedaban después de la guerra cuatrocientos feligreses, era como arrancarme de raíz y trasplantarme. Yo no había querido nunca ir a una iglesia de los jesuitas. Estos habían perdido su tempo en Colonia cuando la disolución del Orden y recibido la iglesia parroquial de San Pedro ya después de la guerra. Cuando llegué no venían a la iglesia más de treinta personas. Pero mi identidad era claramente pastoral. Quería ser párroco, dirigir mi palabra a las personas, interpellarla, encontrar eco en ellas. Naturalmente también llegaba al trabajo pastoral cargado con mis cuadros y obras de arte. Pero los artistas buscaban tener delante alguien que trabaja con la gente, no simplemente un organizador de exposiciones. Aunque fueran ateos, sólo te tomaban en serio si eras un buen párroco. Entonces empecé a trabajar con los niños y las familias, también con los jóvenes. Y la parroquia empezó a llenarse de vida. El

trabajo con los niños es algo que me apasiona, vivir con ellos la fiesta, experimentar la alegría. También ofrecía ejercicios de fin de semana. En la predicación yo nunca hablaba de arte. No se trataba de mezclar ambos mundos. Lo que hacía era instalar las obras de arte en el templo. Para hacer espacio al arte contemporáneo, retiré todo el arte antiguo. Al terminar la liturgia, hacía de guía por la exposición que había en el templo. Era otro mundo. Había que aprender a mirar y comprender, a tratar con algo que uno no comprende.

¿Qué momentos, aspectos, personas, etc. resaltaría hoy de aquella experiencia? ¿Cuáles fueron los momentos más positivos y cuáles los negativos por los que pasó?

De entrada te diría que en la primera etapa de Nied tuve que realizar un duro aprendizaje, que me llevó a la convicción que trabajar con el arte exige siempre elegir el mejor arte. Si se ha de trabajar con el arte, entonces sólo con el mejor. Por otro lado, yo tenía al comienzo una orientación cristiana existencialista. La imagen de Cristo es la imagen del hombre, y por cierto la imagen del hombre en un momento de desgarros, de violencia, de guerras, de opresión y explotación. Cristo toma esos rasgos hoy. Además pensaba el arte desde la estructura de las imágenes. Hasta que recibí una prohibición de exponer por parte del cardenal. Ya no me permitía exponer imágenes de arte moderno en el altar. Estuve a punto de arrojar la toalla. Pero había que continuar. Era un tiempo en el que cada semana inauguraba una exposición. Organizaba exposiciones en tres lugares distintos, en la parroquia, en la facultad de Sankt Georgen y en un centro formativo de la iglesia. Además las clases de la universidad. Luego llegó el traslado a Colonia. Era una iglesia gótica. Inmediatamente me vinieron a la mente los innumerables trípticos que había contemplado en las iglesias góticas y pensé en desarrollar esa idea con exponentes del arte contemporáneo. El ábside de la iglesia era fantástico. Las vidrieras son de las mejores en Alemania. Debajo de las vidrieras estaba el muro alto donde inicialmente se encontraba un tríptico. Con posterioridad ocupaba ese muro del altar la *Crucifixión de San Pedro* de Rubens. Yo se lo ofrecí a los artistas: sólo tenían que colocar tres imágenes. No habría otra cosa en el altar. Era algo muy seductor. Francis Bacon, el ateo, ofreció el tríptico dedicado a su amigo fallecido. Ese fue uno de los hitos. Pero también Antonio Saura, pintó expresamente un tríptico para la ocasión después de convivir un año con una reproducción de la crucifixión de Rubens. Chillida no hacía trípticos, pero hizo uno para ese lugar y es uno de sus mejores obras. Este programa se prolongó durante quince años. Entonces debido a la colocación de un crucificado de Alfred Hrdlicka que mostraba

los genitales me denunciaron ante el cardenal de Colonia, que me obligó a abandonar ese proyecto.

¿No fue esto una gran decepción? ¿No se ponía de manifiesto una vez más la cerrazón de la Iglesia?

Lejos de ser un fracaso, eso me obligó a repensar las cosas. Alguien me dijo que era mejor así. Que el arte hoy no hace trípticos. Ésta no es una expresión genuina del arte actual. En ese momento, el arte que me interesaba no poseía un "temática" religiosa. Con todo, me di cuenta que la opción por la pintura había sido un error. El arte no está para recubrir muros. Eso lo hace la pintura, pero la pintura no es el arte. Por eso me moví hacia la escultura y la instalación. Pasé de la pintura al espacio. Fue un camino que tuve que hacer: del arte temáticamente religioso a la pintura abstracta en las paredes y de ahí al espacio. En el momento en el que había descubierto el espacio como realidad artística, resulta que se constataron daños estructurales en el templo que amenazaba ruina. Había que sanearlo. Y esto suponía al menos un año de obras. Comprendí que era una oportunidad para hacer un cambio radical. Había que retirar todo. Buscar el vacío: quitar los bancos, los escalones, las ventanas. Y Chillida llegaba en el momento oportuno. Fuera con el altar. Había que poner una escultura que se pudiera utilizar puntualmente de altar. Lo decisivo era esa doble estructura. Entonces construimos un nuevo órgano. El más moderno de ese momento. Fuera Bach, fuera las viejas canciones. Todo tenía que ser nuevo. Había que abandonar la idea religiosa del arte. El arte no es ilustración. Las imágenes nos vuelven idiotas. Fuera las imágenes. Todo fuera. Un ejemplo que puede ilustrar lo que digo es lo que pasó con la imagen de la *Crucifixión de San Pedro* de Rubens. Como es sabido, dicha crucifixión es cabeza abajo. El gran artista Anish Kapoor me propuso dar la vuelta al cuadro y poner a San Pedro crucificado boca arriba. A pesar de las resistencias del consejo parroquial y de los entendidos, lo hicimos. ¿Y qué pasó? Nadie se dio cuenta, ni las personas piadosas que acudían a la iglesia ni los snobs del arte. ¿Por qué? Si eres una persona piadosa, sabes que allí hay una imagen, pero no le prestas atención. Y los snobs del arte ni se enteran. Ellos ya conocen la imagen, saben de qué va y ni siquiera miran con atención. Van buscando lo nuevo. El arte que se conoce, no se ve. En realidad lo que debería importar en la Iglesia es precisamente ese "ver nuevo", un ver nuevo propio, pero eso es lo que no se quiere en la Iglesia. Ella lo que quiere es fijar y controlar la mirada. Por eso hace un uso ideológico del arte. Quiere mostrar lo que tiene. Pero lo que habría que hacer es trasladar las obras de arte al sótano y mostrarlas sólo de vez en cuando. Lo revolucionario del arte aparece en

la nueva música, en su exigencia de producir siempre algo nuevo, lo diferente. Ese es el sentido de la espiritualidad: Dios quiere algo de mí que yo todavía no tengo en la cabeza, que no es lo ya conocido y fijado. Y he de buscarlo.

Sería interesante que nos dijera cuáles son los hitos más importantes de todo este periplo.

Es difícil de responder, pero en Fráncfort lo más significativo para mí fueron las exposiciones de Josef Albers y Joseph Beuys. Ya en Colonia, en la serie de trípticos quizás los que resaltaría serían los de Francis Bacon, Antonio Saura y Rosemarie Trockel. En la tercera fase, centrada en el espacio, podría resaltar los trabajos de James Lee Byars, Barbara Kruger, Anish Kapoor y, sobre todo, Chillida. Con él he podido entender mucho sobre la significación del espacio.

II. La mediación entre arte y religión

Me gustaría conocer ahora su opinión sobre una serie de cuestiones referidas a la mediación entre arte y religión. Y para ello quiero empezar con una afirmación que me gustaría que comentara. Desde la quiebra de la modernidad ya no existe ningún arte "religioso" o "cristiano" o, dicho de otra manera, ya no es posible definir claramente el carácter religioso de una obra de arte. ¿Qué dice al respecto?

Aunque el arte no es fácilmente definible, es tras-racional o pre-racional, pero estoy completamente de acuerdo. Es más, el contexto de uso o la temática nunca ha sido lo determinante del arte. Con todo, hay que partir de una conmoción, un terremoto, que ha desbaratado la anterior alianza. Por más que la institución religiosa pueda disponer que se sigan haciendo y colgando las imágenes de siempre, ya no puede imponer la forma de entenderlas.

Es importante, sin embargo, señalar que esto no significa el final del diálogo. ¿Qué es lo que hacer relevante para la fe, para la religión y para la Iglesia el diálogo con el arte moderno y contemporáneo?

Quizás es importante primero tomar conciencia de la problemática del arte en cuanto tal. El arte siempre fue cuestionado y problemático. El arte no existe para servir de ilustración. Pero aquí lo decisivo quizás sea la pérdida del sentido para lo problemático y controvertido que se ha producido en la Iglesia. Sin embargo, ya desde el Antiguo Testamento, las imágenes estaban cuestionadas y despertaban controversia. Cierta-

mente, la prohibición de imágenes afecta sobre todo a Dios y en el cristianismo la fe en la encarnación abre otras posibilidades. Pero no por ello la forma deja de ser controvertida. Siempre lo ha sido. ¿Cuál era la forma apropiada? ¿Cuál era su origen? ¿Son necesarias realmente las imágenes o reflejan una incapacidad para soportar el vacío? Siempre han existido entusiastas y piadosos dispuestos a eliminar el apoyo de las imágenes, gentes que buscaban concentrar la religión en lo esencial. Para ellos las imágenes estorban. Entre tanto, tengo que reconocer que, después de una ocupación de muchos años con el arte, yo mismo me he vuelto un iconoclasta. Las imágenes siempre fueron problemáticas para la religión, la fe o la Iglesia. Incluso estaría dispuesto a prescindir de la Cruz. En la iglesia lo único necesario es la mesa o el lugar en el que reunirse. En cierto sentido, lo cristiano sólo se puede pensar de manera radical en el protestantismo. No se pueden usar signos artísticos como elementos de identificación política. Esto es instrumentalización de la religión y del arte. Pero, por otro lado, yo soy jesuita y, como tal, me siento portador de la herencia cultural hispánica. No soy barroco, soy hispánico. Ignacio, enraizado en esa cultura, comenzó a jugar con las imágenes. Un juego muy en serio. Las imágenes son importantes para mi imaginación, para mi yo, para mis relaciones. De esta manera es como se produce en mí el conflicto. Todas las imágenes son posibles. El catolicismo debe su permanencia en Europa a esa apuesta por las imágenes. Pero esto no quiere decir otra cosa sino que hay que pensar y asimilar las quiebras y las rupturas, los procesos y los conflictos. La cultura se mueve en ese proceso. El arte existe para hacer morir el arte. El arte sólo hace arte para destruirlo. De nuevo, todas las imágenes son posibles. La fe necesita ver. El ver es la cuna del amor. Todas las imágenes son posibles, pero como estación de paso, no para siempre. El lugar del arte no es la pared donde cuelgan las imágenes, no es el museo. Su lugar es el sótano, de donde las saco para volver a llevarlas después. Lo decisivo es que pongan en movimiento la fe a través de la confrontación con el arte. Puedo mover la fe a través de la oración, de la eucaristía, la lectura de la biblia, despertando el amor, etc., pero también puedo moverla a través de la confrontación con el arte, con la imagen. La imagen es sorpresa. Y si la imagen no sorprende, quizás es por la falta de vitalidad, de mística, de apertura y de búsqueda de los que formamos la Iglesia. El problema es la dejadez y la supresión de la tensión. Por eso necesitamos el *pathos* de la crítica. Las imágenes pueden ser instrumentalizadas y pueden idiotizar. Sin embargo, las necesitamos y necesitamos desconfiar de ellas al mismo tiempo. Lo mismo se puede decir del arte.

Si he comprendido bien su posición, podríamos decir que la religión puede desafiar al arte a ser él mismo y, en sentido contrario, el arte tiene el poder de retar a la religión a ser ella misma. Esto sería plantear una relación más allá y contra la instrumentalización mutua.

El arte en la Iglesia no podía ser él mismo. Tenía un cierto valor artístico, pero era algo que le pertenecía a la religión. Tenemos arte, lo poseemos y lo mostramos. ¡Nosotros! La autonomía rompe con esta posesión. Naturalmente esto no quiere decir que el arte no se encuentre en un entramado de relaciones, en el que la religión no es la única realidad. Hay muchas y diferentes referencias, que cambian con los cambios sociales. Lo decisivo en cada caso es qué puede el arte. El encuentro y la relación más radicales del arte quizás sean, a pesar de todo, con la religión. Porque sus fundamentos están muy próximos. Pero incluso en la época en la que arte tenía como contenido una temática religiosa, esto no quiere decir que estuviera completamente subordinado a ella. Lo decisivo es mantener la dialéctica. Y el arte siempre ha desafiado a la religión, ha aportado una mirada crítica. Ha obligado a mirar y ha enseñado a mirar, y a hacerlo de una manera nueva. Y la mirada del arte apunta a la realidad material y carnal, compromete a la religión con esa realidad, que es concreta, cambiante, singular. Al mismo tiempo el arte se ve desafiado a expresar lo inexpressable, a hacer visible y perceptible aquello que no lo es en esa realidad. De este modo también se ve retado por la religión.

Usted ha citado una vez la frase de Anish Kapoor: "arte y religión coinciden en poner del revés el mundo tal como lo ve el hombre". Parece generalmente aceptado que el arte no puede existir sin provocación. Pero en la religión se percibe y resalta sobre todo su capacidad de consolar, de crear armonía, de dar sostén. ¿Se separan aquí el arte y la religión? ¿O debe la religión también ser provocadora?

La fe es esencialmente provocación y tiene que ver con el valor de mirar el mundo de manera diferente. Pero provocación es más que provocación. Existen "pequeños escándalos", también en el arte. Pero el escándalo habla en primer lugar de la mirada y la comprensión de los que se escandalizan. Por ejemplo, cuando se tapan con posterioridad desnudos completos de la figura de Cristo, cosa que hemos conocido en la historia del arte y de la Iglesia. Pensemos en Max Ernst, en su juventud en Renania un apasionado católico, que tras pasar por la escuela del surrealismo y abjurar de su fe pinta un cuadro como *La Virgen María castigando al niño Jesús*, en la que María tiene al niño sobre sus rodillas y le golpea en las nalgas. Mucha gente piadosa puede que se escandalice ante esta obra, pero también quien vea planteada de manera

magistral la cuestión de hasta qué punto nos tomamos en serio la humanidad de Jesús. Por eso la cuestión es si la religión no se ha convertido en ideología, en ideología misántropa, que más que despertar la capacidad crítica, lo que hace es idiotizar a la gente. Por otro lado, en el arte también la forma puede ser una provocación. El arte no existe sin innovación formal, sin ir más allá de lo heredado. El receptor del arte ha de abrirse a esa innovación provocadora. Pero en la experiencia religiosa cristiana también es así. Siempre hay un encuentro y un roce con lo nuevo, lo sorprendente, lo transformador. En el mensaje de Jesús te topas continuamente con una revolución de lo existente. Por eso habría que abandonar cualquier competición entre el arte y la religión sobre cuál tiene la mejor provocación. Este punto de vista tiene que ver con la confianza, el respeto y el diálogo, pero también con la experiencia de que el otro tiene algo que decirme, algo que me interpela, me provoca, algo que yo no tengo, que puedo recibir del otro. Yo he podido comprobar hasta qué punto este planteamiento puede ser fructífero.

El desafío mutuo entre arte y religión se puede realizar de muchas maneras. Tengo la impresión de que privilegia la interioridad, la búsqueda de sentido y la vivencia individual, cuando de lo que se trata es de la mediación en las personas. ¿Tiene esto que ver con experiencias concretas o es una cuestión de principios?

Cuando se dice que el arte es para una élite, en realidad no debe confundirse ese concepto con los ricos, los poderosos, los coleccionistas, ni siquiera los artistas mismos. Yo he traído a la parroquia de San Pedro de Colonia el arte actual de mayor calidad, pero al mismo tiempo me he preguntado cómo llega ese arte hasta los niños de la catequesis. Por eso he organizado con ellos talleres de arte y de música. Hemos hecho teatro y hemos pintado. También hemos tenido exposiciones de pinturas hechas por los niños. Por otro lado, las cuestiones sociales siempre han estado presentes en las exposiciones y las actividades que he organizado. Nunca me he desvinculado del entorno social del que provengo. La experiencia de la sala de exposiciones en la estación de ferrocarril de Fráncfort estaba guiada justamente por ese planteamiento. En medio del ajetreo diario del ir y venir de personas, en principio no familiarizadas con el arte, ofrecer una oportunidad para el encuentro. Siempre me he visto como alguien que acerca al arte otro tipo de personas, las que pertenecen a las capas sociales más sencillas. Y al contrario.

Decía en algún momento de la conversación que su trayectoria le ha llevado a conceder al espacio una significación cada vez mayor para la

expresión artística. Esto tiene que ver con el templo como lugar de exposición del arte. Por otro lado, cuando se ha ofrecido la oportunidad, lo que ha hecho ha sido vaciar ese espacio, eliminar todos los puntos de apoyo con los que el espacio (sacral) ofrece una especie de protección y sensación de confortabilidad. El cristianismo no tiene una relación pacífica y sin conflicto con los espacios sagrados. ¿Cómo afecta el arte a esta relación?

¿Qué es un espacio sacral? No lo sé. Hay espacios ideológicos y hay espacios cargados de significación cuasi sacral. Lo que carga un espacio de significación sacral es la acción que se desarrolla en él y durante el tiempo en que ésta se desarrolla. Pero también hay algo así como preliminares de lo sagrado. Y esto tiene que ver también con la cualidad del espacio, que está determinada por el vacío y por la luz. Y por una arquitectura que sabe combinarlos. Naturalmente, son las personas las que hacen sagrado el espacio. Lo esencial del espacio cristiano es la celebración de los misterios en él. Y para esto hay que hacer el vacío. Tengo la impresión que en la Iglesia hemos sido víctimas de una burocracia, la de los sacristanes, que lo que quieren es ahorrar tiempo. Nada se debe mover y todo debe quedar puesto al terminar para el día siguiente. Pero con la pretensión de llevar el arte al espacio eclesial, mi primera obsesión era vaciar ese espacio. Todos los elementos materiales para las celebraciones litúrgicas se introducían y mostraban en el momento de las celebraciones. Nada estaba preparado previamente. Y al terminar se volvía a hacer el vacío (incluyendo los asientos, las sillas y los bancos). De esa manera es cómo es posible percibir el espacio, tomar conciencia de él. El vacío transmite una percepción de la experiencia de libertad. Es una dialéctica de vacío y presencia que da origen a una experiencia espiritual, una experiencia estética (visual) y una experiencia existencial. Chillida es quien me ha hecho experimentar esto. Él se apoya en Heidegger y yo no soy muy amigo de Heidegger, pero Chillida es el que me ha hecho comprender esa relación entre espacio, presencia y vacío.

Sin el movimiento de trascender lo existente no es posible entender ni el arte ni la religión. Para ambos lo fáctico no coincide con lo real. Pero lo trascendente puede entenderse como lo otro del mundo o como las posibilidades de otro mundo en éste. En el cristianismo ambas cosas van juntas. ¿Cómo ve este movimiento de trascender en el arte y la religión?

La religión y el arte, y habría que mencionar especialmente la música, son tres fenómenos que se relacionan de manera crítica con la realidad. Articulan una protesta contra la realidad o, mejor, contra su reducción a lo fáctico. De entrada esto constituye su dimensión crítica, su "no" con-

tra la conciencia ordinaria. Esto tiene que ver con la experiencia de los límites. Pero, al mismo tiempo, religión, arte y música intentan ofrecer un soporte en ese espacio fronterizo, sin poder conseguirlo. ¿Cómo dar soporte a lo que carece de él? Cada una lo hace a su manera. Pero las tres son “especialistas del límite”. La religión es una atalaya y el arte también. Construyen puntos de observación en la frontera. La música quizás vaya más allá. Al final de mi trayectoria en Colonia lo único que organizaba era música.

La vida encuentra su seriedad ante la muerte. Y el arte, la religión y la música, en su dimensión crítica, se enfrentan a ese punto fijo que es la muerte. Y para ello intentan dar a la vida una cualidad creadora, capacidad para dar forma a la realidad y a la existencia. Como decía Joseph Beuys, introducir en mi vida una cualidad creadora. Todo debe ser cuestionado en relación a esa cualidad creadora. Trascender es inseparable de esa praxis del preguntar. La religión es colocada por el arte en la posición del preguntar. Se trata de una comunicación entre formas del preguntar. Naturalmente no se trata de preguntas para la que tenemos una respuesta. Lo importante es mantener la actitud del preguntar: la pregunta que se mantiene como pregunta. Y esto, de nuevo, tiene que ver con la espiritualidad del preguntar. Ante Dios las personas permanecemos siendo siempre buscadores, interrogadores, preguntadores. En toda duda, en toda pregunta hay un impulso que apunta más allá de ella, más allá del límite. Verdaderamente es la única fuerza que trasciende el límite. Para ello el preguntar se ha de convertir en mi propia identidad. Sólo en la interrogación puedo encontrarme con Dios. En esa humildad del preguntar es donde se encuentran también arte y religión.

III. Relación con artistas españoles

Me gustaría para terminar conocer algunos aspectos de su relación con artistas españoles. Uno de ellos es Antoni Tàpies. ¿Cómo fue entrar en contacto con él?

Preparábamos una exposición sobre “Abstracción-Contemplación”. Para acompañar la exposición planificamos también un libro con un par de ensayos y con entrevistas con los artistas. Entre los artistas seleccionados estaba Antoni Tàpies.

¿Qué resulta más significativo del arte de Tàpies para un planteamiento de diálogo entre arte y religión como propone usted? Pues si bien los elementos de una espiritualidad, quizás oriental, están muy presentes

en su obra, también nos encontramos con una centralidad de la materialidad, del uso de materiales muy diversos,...

Tàpies es uno de los primeros en incorporar nuevos materiales a la producción artística, quizás en paralelo con Joseph Beuys, pero al mismo tiempo sus obras tienen una fuerza poética de una belleza increíble. Se trataba de una nueva iconografía. Sus obras poseen para mí, desde el comienzo, algo que quizás pueda describirse como una atmósfera espiritual. Densa como un poema, como un verso de la Biblia. Luego pude comprobar que existía un gran influjo asiático. Esto se expresaba en una levedad completamente diferente. Su arte había eliminado la dramática del Nuevo Testamento y del Antiguo. Estaba ante una fenomenología religiosa completamente diferente, no cristiana. En esa desdramatización muchos se sentían atraídos liberadoramente por la poesía y la imaginación asiáticas. Al mismo tiempo poseía una increíble densidad y un arte de formulación bajo el signo de lo eterno. El tiempo juega un papel fundamental aquí. Todo esto se presentaba como un contrapunto a lo cristiano, dominado por lo dramático (la cruz) y por lo dogmático o definitorio. La dogmática había destruido en el cristianismo la poesía. Para mí esto fue muy importante. También liberador, por más que suponía un contraste con mi propia tradición. Los encuentros que tuve con Tàpies fueron muy impresionantes, aunque me habían advertido que su rechazo a los sacerdotes, pero la relación siempre fue muy cordial y pude hacer varias entrevistas sobre temas espirituales a los que siempre estuvo muy receptivo. Desde luego su actitud hacia la iglesia católica en España era muy crítica. Pero esto no significaba en absoluto falta de reconocimiento de la dimensión espiritual de la existencia y consideración hacia lo religioso.

¿Qué nos puede contar de su relación con Antonio Saura?

El galerista Stadler propició el encuentro en París y la posibilidad de la entrevista. Antonio Saura no era cristiano, pero se mostró muy receptivo y respetuoso. Su actitud crítica frente a la Iglesia en España no era impedimento para absorber la herencia cultural en la que había sido socializado. Esto es lo que le permitía expresar la brutalidad humana a través del signo de la cruz. A mí lo que más me impresionaba era su transformación de la crucifixión. Cualquiera de sus crucifixiones es como una revelación para mí. Por ejemplo, la transformación con el perro de Goya o con el pene eyaculando, todo esto son cosas que la religión institucionalizada ha reprimido, pero es rescatado por el *pathos* creativo del artista español, un golpe de liberación religiosa. Vuelve a traer a la religión por medio del arte algo que el arte domesticado había expulsado. *Pathos* como *Ethos*. Un sentido para corporalidad, naturalmente también para el sufri-

miento y la muerte. Para la futilidad. Saura acierta a expresar de manera incomparable la combinación de religión y nihilismo en la cruz.

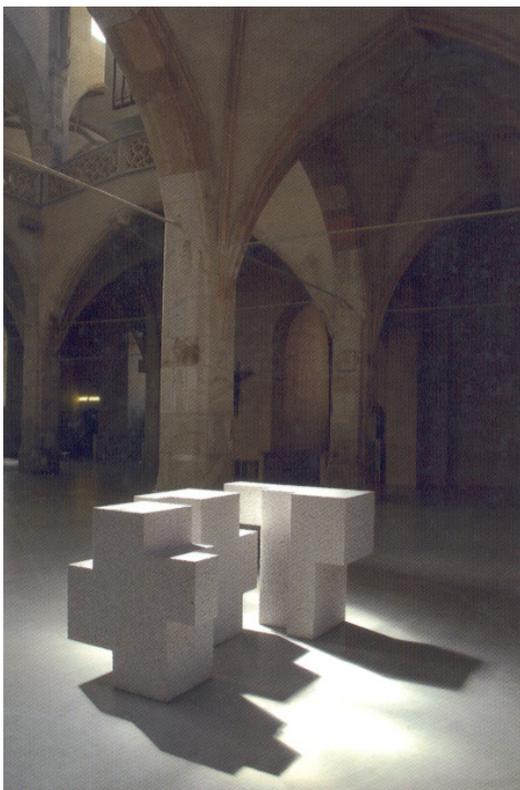
Saura estuvo señalado buena parte de su vida por la enfermedad y el dolor. Y a la hora expresarlo recurrió a la iconografía cristiana. Esa iconografía, sea mejor o peor, más o menos apropiada, se crea en ella o no, siempre planea la perspectiva de la salvación. Yo nunca viví con Saura la sensación de encontrarme ante un ateísmo chato. Después estuvo en Colonia, cuando se expuso su crucifixión en el ábside de San Pedro. Fueron momentos de gran emoción para él, que, en cuanto exiliado con el trasfondo de las dos España, vivía de alguna manera un reencuentro con sus raíces culturales en un país extraño. No quiero decir con esto que fuera una especie de católico anónimo. De ninguna manera. Sólo puedo decir que se trataba de una persona con un enorme respeto, que consideraba como posible lo otro de sus convicciones. Y que cuando se encontraba con alguien que de modo abierto y respetuoso representaba eso otro, no tenía ningún tipo de miedo al contacto. Quizás sea interesante contar una anécdota al respecto. Cuando se estaba colocando la crucifixión en el altar de San Pedro, Saura me pidió colocar dos velas. Yo no quería de ninguna manera. Pero él insistió. Pensé, las pongo para la inauguración y después las quito. Pero Saura me llamó después de la inauguración desde París para insistirme que las velas encendidas debían estar allí. Al parecer, para él era importante que su imagen pudiera ser contemplada y venerada de manera religiosa, y lo quería. Aunque no creyera en ello. Más allá de la expresión del dolor, en esa imagen había personas capaces de reconocer una dimensión salvadora y consoladora. Y eso era importante para Saura. Desde mi percepción ninguno ha estado tan cerca de lo religioso como él.

Por fin, usted suele decir que Eduardo Chillida es quien más ha influido en su concepción del espacio. Por favor, puede hablarnos de su larga amistad y colaboración con él.

El arte de Chillida posee un grado de abstracción mucho mayor que el de Tàpies y Saura. Su arte se ocupa además con metales pesados y con la tierra, es un arte macizo y, al mismo tiempo, es un arte que juega con la proximidad y la distancia, con la libre suspensión y con la masiva gravedad. En San Pedro expuso antes y después de la reforma de la iglesia. Y ha existido un relación muy estrecha de afecto y colaboración. La espiritualización del espacio era su tema, en el que jugaba un importante papel la filosofía de Heidegger, y ese tema concordaba con mis intereses en relación con la reforma del templo, lo que me llevó a escribir un ensayo sobre la forma de cruz del espacio interior. La idea de Chillida es que el arte existe para suspender la ley de la gravedad –todo

tiene que estar suspendido— y para hacer saltar el espacio euclidiano. Teniendo en cuenta que el concepto de espacio es una categoría fundamental de lo humano que se expresa como el espacio del amor, de la fe, de la voluntad, etc.

En un momento en San Sebastián me habló de su proyecto de altar que no había podido realizar. Yo buscaba una escultura y de esa manera se produjo la decisión de dar cumplimiento al proyecto de Chillida. Originalmente se trata de un sillar cuboide de cuatro brazos, que el escultor pretendía operar a la búsqueda del espacio vacío, es decir, del alma.



Los cuatro elementos de tres metros de altura se separaban lo suficiente como para permitir experimentar el interior en una cierta estrechez. Este primer proyecto se transformó posteriormente en un proyecto de altar para Aranzazu, que no terminó de cuajar y fue sufriendo otras variaciones. Cuando finalmente se materializó la escultura-altar para San Pedro, esta tenía tres piezas separadas de granito que juegan con el espacio y la masividad. Colocada en el espacio del altar señala el punto central en el confluye la edificación. Para la consagración el sacerdote tiene que entrar en espacio interior del altar y, para continuar con la celebración, abandonarlo. Lo santo queda vacío. Este movimiento que juega con la ocupación y abandono del lugar del misterio

es uno de los indudables logros de la escultura. De este modo se puede hacer la experiencia real de que el ser humano es espacio, para encontrar el punto en que las cosas son suspendidas, donde lo imposible recibe la gravedad de lo posible.