

La condición sacra del desacralizado arte contemporáneo

The Sacred Nature of the Desacralized Contemporary Art

María Jesús Godoy Domínguez

Departamento de Estética e Historia de la Filosofía, Universidad de Sevilla.

Sevilla, España.

godoydom@us.es

Resumen

Este trabajo pretende explicar una paradoja característica de nuestro tiempo: que el arte contemporáneo, aunque desacralizado por obra del laicismo moderno y la extensión de la razón ilustrada a todos los ámbitos de la vida, sigue conservando muchos de sus antiguos fundamentos sacros. Esta sacralidad es analizada aquí desde tres puntos de vista distintos, cada uno de los cuales se corresponde con un elemento del proceso artístico entendido como proceso comunicativo: el artista, la obra propiamente dicha y la experiencia estética. La conclusión es la misma en los tres casos analizados: la pervivencia de *lo sagrado* en la dimensión artística, a pesar de su debilitamiento o completa desaparición en la dimensión ideológica general dentro de la cultura occidental.

Palabras clave: arte contemporáneo, desacralización, sacralidad, laicismo moderno.

Abstract

This article tries to explain a current typical paradox: contemporary art, although desacralized by modern secularism and the application of Enlightenment reason to every field of life, still keeps many of its former sacred features. This sacrality is analyzed from three different points of view tied to three main elements of art, understanding the latter as a communication process: the artist, the artwork itself and the aesthetic experience. The conclusion is the same in all three cases: the survival of sacred nature in the artistic field in contrast to its weakening or full vanishing in the ideological general field of western culture.

Keywords: Contemporary Art, Desacralization, Sacrality, Modern Secularism.

Antecedentes

Es un hecho comúnmente aceptado que el arte contemporáneo es un arte *desacralizado*. En realidad, es como si no pudiera ser de otro modo, como si hubiera estado predestinado a serlo, al igual que todos los demás aspectos de la cultura occidental, una vez puesto en marcha el proceso de ascendencia ilustrada y corte racionalista que sentó las bases de la modernidad hace casi dos siglos y medio. Porque es otro lugar común entender modernidad y laicismo como dos fenómenos indisolubles, de manera que el retroceso de la religión es considerado signo inequívoco del progreso humano, del paso de una sociedad primitiva y supersticiosa a otra superior y desarrollada y, por ende, de un estado inicial de sujeción a otro posterior de libertad (Taylor 2, 131). La evanescencia de *lo sacro* o “lo salvo”, en palabras de Heidegger (71)¹, de la relación del hombre con Dios a fin de cuentas, ha sido el alto precio a pagar por aquello que este mismo pensador ha definido como rasgo característico de nuestra era: el despliegue planetario de la técnica. Por lo tanto, como arte desacralizado, el arte contemporáneo sería el correlato lógico de un mundo asimismo desacralizado, extremadamente tecnificado de acuerdo con Heidegger o “desencantado”, según el calificativo de Weber en su famoso diagnóstico sobre la civilización occidental como civilización racional que, conforme a sus propias leyes internas, estableció un sistema de valores que no permaneció al margen de los supuestos religiosos, sino que más bien los rechazó de pleno (527-62).

No obstante y aunque discurriendo en paralelo a la social, la desacralización del arte tiene sus propias particularidades. De ese modo, que la cultura moderna sea una cultura secular significa que ha perdido el antiguo ordenamiento característico de la religión y, de paso, los referentes generales de sentido que unificaban antaño la experiencia, favoreciendo con ello un pensamiento más lúcido y plural, pero también una vida más descarnada. Es lo que estaría tras la conocida proclama de Nietzsche de la “muerte de Dios”². Pero cuando se habla del arte contemporáneo como de un arte desacralizado, no es ya un alejamiento de las viejas creencias lo que se pone de relieve. La expresión sugiere aquí una importante inversión de tendencia respecto al proceso de sacralización iniciado en la segunda mitad del siglo XVIII –apurando, incluso en el Renacimiento–, fruto del cual se llegó durante el Romanticismo a la mitificación de la figura del artista, quien fue elevado así a la condición de genio, y a una sobrevaloración de su obra, que en tanto creación (en el sentido más bíblico, es decir, como creación de

1 En el sentido estricto de *redención y salvación* –siguiendo la nota al pie de los traductores en la edición aquí empleada de la *Carta sobre el humanismo*–, de las que no habría quedado nada según Heidegger, debido a la actual hegemonía de la técnica y la disciplina emergente a ella asociada, la cibernética, como plantea en otra obra suya, *La pregunta por la técnica*.

2 Ver especialmente, secciones 108, “Nuevas luchas”; 125, “El hombre loco”, y 343, “Como está nuestra alegría”, de *La gaya ciencia*.

la nada o *ex nihilo*) fue declarada única vía de acceso a la Verdad con mayúsculas³. Por eso, en el arte, a diferencia de lo ocurrido en la sociedad, la sacralización no supuso dependencia, sino todo lo contrario, libertad, alcanzada en ese mismo siglo XVIII al delimitar un territorio propio frente a la religión, en primer lugar, y también frente al conocimiento, y erigirse de ese modo como un reino independiente y soberano, superior a todo lo demás. Así, desacralizarse, como le ha ocurrido al arte a partir de las vanguardias, ha supuesto la pérdida de ese distinguido reconocimiento y el descenso del elevado estatus donde, en otro tiempo, había logrado instalarse.

En cuanto a los factores responsables de esa secularización, pueden señalarse básicamente tres. Uno es la irrupción de la técnica, con la que fueron desmanteladas la “autenticidad” y “originalidad” de la obra que Benjamin identificó con el concepto de *aura*; concepto, por cierto, con el cual la connotación sacra del arte es especialmente acusada. Pues el *aura*, más allá de las tesis benjaminianas, alude a esa especie de halo que, acompañando a una persona u objeto, lo hace digno del máximo respeto o portador de un prestigio especial o “resplandor” que en el arte religioso occidental fue tradicionalmente escenificado como aureola o nimbo dorado⁴. Conforme con ello, Benjamin dejó asentado que arte con *aura* –o arte sacro– era el que desde su condición apartada invitaba a salir a su encuentro para dejarse llevar por el placer y el sentido que él mismo, de manera inefable, revelaba; el que, enclavado en una tradición y un contexto, en un “aquí y ahora” (21), era único e irreplicable en su género, auténtico y original en definitiva, y devenía por ello objeto de culto. Eso ni más ni menos es lo que se habría ido al traste con la técnica reproductiva, que sometiendo el arte a la multiplicación de sí mismo, ha propiciado su banalización, su secularización o, por qué no, *desauratización*, según se desprende de la siguiente cita: “En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el *aura*” (Benjamin 22). Dicho de otro modo, dejando de ser único y adaptándose al contexto mudable de sus múltiples destinatarios, el arte ha perdido su antigua autoridad, el carácter sacro que dimanaba de su distancia e irrepitibilidad. Arte desacralizado y arte *desauratizado* se han vuelto entonces prácticamente equivalentes: la secularización ha resultado ser un efecto del atrofiamiento del *aura*, de la aniquilación de esa irreplicable lejanía que para Benjamin se daba, por muy cercana que la obra pudiera estar físicamente (24).

Un segundo factor han sido los *ready-mades* de Duchamp o lo que se ha dado en llamar arte *desestetizado*, al hilo de los comentarios del crítico de arte Harold Rosenberg, vertidos en el marco de una tendencia más general del arte a *desdefinirse*

3 Es obligado referirse aquí a toda la teorización de la figura del genio artístico en la *Crítica del juicio* de Kant, esto es, del artista que, convertido en dueño absoluto de su obra, no solo no admite más reglas que las establecidas por él mismo en el ejercicio pleno de su libertad, sino que detenta la capacidad creativa o facultad de producir ideas estéticas de la que emanaría desde ese momento la obra de arte.

4 Ver al respecto sobre todo el capítulo 6 de *El objeto y el aura: (des)orden visual del arte moderno* de Juan Antonio Ramírez.

(28-38). Solo hay que echarle un vistazo a algunos de estos artefactos –el urinario puesto del revés, la pala quitanieve colgando del techo, el secabotellas industrial o la rueda de bicicleta sobre un taburete– para entender el alcance de esa *desdefinición* o *desestetización* del arte: el objeto artístico se desposee de su seña de identidad habitual, la belleza, y se vuelve un objeto como cualquier otro, de manera que resulta realmente difícil distinguir lo que es arte de lo que no. A ello contribuye el propio nombre escogido por Duchamp para estas piezas, *ready-mades*, pues se trata, ciertamente, de objetos “ya hechos”, objetos de la vida corriente y, en ese sentido, con una utilidad específica; “listos” por eso mismo para ser manipulados por el artista o para ser descontextualizados y convertidos así en objetos artísticos. Esta conversión de una cosa en otra es lo que permite deducir que la belleza no tiene aquí cabida, pues son objetos que no buscan ser contemplados, sino hacer reflexionar. El desmantelamiento de la condición sacra del arte se produce en este caso por una doble vía: por extensión arbitraria de lo que puede ser arte a todo tipo de objeto, anulando así toda jerarquía entre el objeto común y el específicamente artístico; y por equiparación del artista con el receptor, porque si el primero ya no crea la obra y deja de ser el artífice de la misma al limitarse a escoger un objeto entre los muchos que le rodean, el segundo pasa, por el contrario, a participar activamente en ella y a realizar un trabajo mental insoslayable, el de desentrañar la idea que la desposesión de la utilidad del objeto origina. La secularización del arte por *desestetización* ocurre entonces aquí tanto por rebajamiento de lo extraordinario como por enaltecimiento de lo ordinario.

Hay aun un tercer factor que desacraliza el arte por *desartización*, de acuerdo con el término acuñado por Adorno en los años cincuenta para referirse al proceso en virtud del cual el arte empezaba a perder entonces su esencia y se volvía algo diferente, bien un producto de la industria cultural, bien una mercancía al servicio del mercado, sorda en todo caso a la reflexión elemental sobre el mundo que en otro tiempo comportaba (Adorno 30-1; Vilar 13-23). Consecuencia de ello ha sido la extensión del concepto de “arte” a objetos distintos de los genuinamente artísticos por apropiación de su belleza, seña de identidad artística tradicional. Este fenómeno sería complementario del anterior, de la *desestetización* artística, porque si el arte renuncia aquí a ser bello, al igualarse a un objeto cualquiera, allí es el objeto cualquiera el que, aprovechando esta circunstancia, se inviste de la belleza inherente al arte, pero siendo el resultado el mismo: la homologación del arte al no arte. No obstante, hay un matiz que los distingue: en Adorno, el arte *desartizado* es inescindible del mercado, cosa que no ocurre en el *desestetizado*. Tres son los agentes principales de esa *desartización* (Jiménez 185 y ss.) o *estetización* de la vida, como la ha denominado Vattimo (49-59); todos, ni qué decir tiene, de clara impronta comercial: los *mass media*, la publicidad y el diseño industrial. Los tres han *desartizado* el arte al dejar en suspenso la noción kantiana de desinterés estético que exigía del objeto bello carencia de utilidad, esto es, que fuera desinteresado o portador de una “finalidad sin fin”, según la expresión

utilizada por el propio Kant para indicar que el fin del objeto era él mismo (par. 15); situación esta que lo investía de autonomía porque lo desvinculaba de todo lo demás. La secularización se produce esta vez al sustituir la “finalidad sin fin” kantiana justo por lo contrario, por una “finalidad con fin”, ya que el objeto, aparte de cumplir una función específica y ser, en ese sentido, totalmente interesado, se vuelve dependiente de algo ajeno y queda al servicio por entero del consumo.

Discusión

Todo ello es cierto, pero son muchos los indicios que invitan a suponer, en cambio, que por muy extremo que haya sido el proceso moderno de secularización, no ha conseguido socavar los cimientos religiosos de la cultura occidental; menos aun en el caso del arte, y no solo el heterónimo, con su razón de ser fuera de sí mismo, en el culto por ejemplo –especialmente relevante para nosotros–, sino también el autónomo o el propiamente “arte”, al decir de Belting⁵, que debiéndose únicamente a sus principios constitutivos internos, conserva, aun así, muchos de sus antiguos supuestos. No era fácil desterrar un rasgo tan arraigado en nuestra cultura como para que haya sido de él precisamente de donde haya emanado su contrario; o sea, para que haya sido de la comprensión trascendente del mundo de donde haya arrancado la deriva laica de nuestro tiempo, siguiendo a Mark Taylor. Para este autor, en efecto, religión y secularismo, lejos de ser mutuamente excluyentes, como se tiende a creer, están íntimamente unidos, al haber sido en el seno de la tradición judeo-cristiana donde surgió el Protestantismo, que tanta influencia habría de tener en la configuración moderna posterior, privatizando y descentralizando la relación entre el creyente y Dios, o trasladando simplemente la religión del plano social al individual. Lutero inició así una revolución basada en nociones tan familiares al arte moderno como la autonomía y la autorreferencialidad, que acabaron irradiando, desde la esfera religiosa, a la política, la economía y a todas en general (Taylor 4).

Partiendo de este argumento, procedemos a explicar los indicios que hacen sospechar que lo sagrado sigue estando aún muy vivo, aunque de manera irreconocible, como escribe Mircea Eliade (139-44) o *in oblicuo*, según Aurelio Carbajosa (93), en algo tan aparentemente desacralizado como es el arte de hoy en día. Para ello, organizaremos nuestro discurso en torno a tres ejes principales, los de los tres componentes básicos del proceso artístico tomado como proceso comunicativo: el artista –o polo emisor–, la obra propiamente dicha –mensaje– y la experiencia estética –polo receptor–, elementos que abordaremos tanto desde la reflexión estética como desde la misma práctica artística.

5 Tesis de partida de su texto *Imagen y culto*.

El artista

Desde el punto de vista del artista, conviene retomar el proceso, antes referido, por el que su figura experimentó un agigantamiento progresivo o se sacralizó sin más; proceso empezado en el Renacimiento, cuando por primera vez fue investido del estatuto de creador –lo que le reportaría, aparte de libertad para trabajar individualmente frente a la sujeción anterior a los gremios, ser considerado un privilegiado, alguien con la capacidad de conocer la belleza suprema–, y culminado en el Romanticismo, periodo en que, creando de la nada como Dios, acabó asumiendo inequívocos rasgos divinos. Si al inicio del proceso fue decisivo Marsilio Ficino, haciendo de la creación artística un momento de iluminación del principio racional del alma, de sacudida, por medio de la cual Dios atraía hacia sí el alma del artista (Jiménez 120), al final del mismo lo fueron por igual la teoría kantiana del genio, según la cual las fuerzas naturales, frente a la intervención extramundana anterior, se avivaban dentro del sujeto y le hacían crear (par. 49), y las tesis hegelianas, en que la genialidad, residiendo exclusivamente en el espíritu humano, y no en la naturaleza, dio poder absoluto al artista sobre su obra⁶. Pero lo realmente interesante para nosotros es que, ascendiendo desde su humilde condición de artesano, que es a lo que había quedado reducido en la sociedad antigua y medieval, logró ser tenido por un ser excepcional que hacía cosas que los demás no podían, que llevaba a la existencia cosas inexistentes o hacía ver lo que otros no veían, por lo que fue asimilado, en última instancia, con una especie de profeta o vidente.

La llegada de las vanguardias representó, sin embargo, la deslegitimación de su figura, ya que, por primera vez en mucho tiempo, el artista parecía imposibilitado para crear cosas nuevas. De hecho, en casos como el del Dadá, no solo no se trató ya de crear, sino de destruir, de atentar contra las creencias, instituciones, costumbres y lógica de funcionamiento de la cultura occidental, que habían conducido al desastre de la Gran Guerra; y, de paso, contra las formas artísticas tradicionales, que sustentando y en connivencia con aquel perverso sistema habían contribuido también a la catástrofe (De Micheli 135-52). Duchamp fue uno de los que más directamente arremetió contra ellas, a través de sus *ready-mades*, en los que la crítica contra la capacidad creativa del artista era furibunda; al fin y al cabo, los *ready-mades* eran cachivaches al alcance de todo el mundo, cuya elaboración no requería ni de talento ni de destreza, entre otras cosas porque eran objetos ya elaborados. Por su parte, el surrealismo, el modelo creativo del “automatismo psíquico puro”, conforme al cual el pensamiento actuaba sin la intervención reguladora de la razón, despojaba al artista de sus derechos adquiridos sobre la obra, pues dejaba de crear conscientemente y según un plan preestablecido que hacía patente su dominio sobre lo que producía. Así lo expresó Breton al desvelar la concepción del poema surrealista: “Prescindí

6 Algo que se aprecia ya desde las primeras páginas de las *Lecciones de estética*.

de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y talento de los demás (...) escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito” (cit. en De Micheli 293).

Lo que en la modernidad fue deslegitimación es hoy desacralización, de manera que, como dice José Jiménez, seguir viendo al “artista” como un tipo humano específico, distinto a los restantes hombres o cuasi divino, no es sino permanecer en el terreno de la fábula (116). Sumamente devaluado, el artista ha devenido en nuestro tiempo un ser corriente, uno de tantos, máxime considerando la desaparición del estilo, sello personal y marca inconfundible del creador, con la estética actual del *pastiche*. Abordada teóricamente por Fredric Jameson, esta consiste en imitar uno o varios estilos particulares, estilos ya existentes, razón por la cual nada nuevo aporta desde la óptica de la innovación y la creación artística, tan caras a la consideración sacra del artista (Jameson 37). Es lo que explica una práctica artística –muy extendida hoy en día– como la apropiacionista, en que el recurso a la cita, a la alusión, incluso al plagio, es la única consigna creativa a seguir; eso sí, no como reproducción acrítica de un lenguaje pretérito o mero reciclaje de la historia del arte y sus vestigios, según el reproche de Baudrillard (11), sino como reubicación contextual a través de la cual orientar la reflexión sobre el arte implícita en sus obras hacia las esferas de lo político y lo social, como ha sabido ver Juan Martín Prada. Otro testimonio de la baja cotización del artista es que su labor creativa parece haber quedado reducida a un simple gesto, cuyo desempeño no entraña ninguna dificultad. Por ejemplo, en la pieza ya emblemática de John Cage, *4’33’*, el título alude al tiempo en que el artista permanece inactivo ante un piano cerrado, con lo que orienta toda la atención hacia el ruido ambiental, que se convierte en el verdadero objeto artístico. No es de extrañar, por tanto, que la idea foucaultiana de la muerte del sujeto, formulada bajo presupuestos estructuralistas, haya sido reconducida al terreno artístico e interpretada como “muerte del autor” (Barthes 69), o sea, como ausencia del sujeto autónomo y constituyente, pilar esencial del concepto moderno de autoría y originalidad.

Con todo, hay evidencias suficientes de que el carácter divino del artista está lejos de haberse desvanecido; de que el artista sería en el presente algo así como un “santo laico”, en expresión de Ramírez (186), al seguir recubierta su persona de un halo especial y un misterio tan difícil de explicar como inaccesible para el común de los mortales⁷. El precedente está en las mismas vanguardias, en las que habiendo empezado ya su desmitificación, se constata, sin embargo –en su carácter irreductiblemente contradictorio–, la pervivencia de su alta estima e incluso su intensificación, sobre todo en los movimientos comprometidos de un modo u otro con la abstracción; aquellos, como dijera Greenberg, que en su renuncia a la experiencia común y

7 Según la caracterización kantiana o romántica del genio artístico, ya explicada, que dotó al artista de unos “superpoderes” o capacidad única para crear a partir de un tipo particular de ideas, las ideas estéticas, exclusivas por supuesto del artista.

al mundo de los asuntos prácticos fueron desentendiéndose del referente de fuera, intrínseco a su tradicional condición mimética, y volviéndose su propio referente, según demostraría en el terreno pictórico la evolución de Picasso a Pollock o Rothko, del cubismo al expresionismo abstracto. Es lógico que la gestación de un arte así, que en su tendencia a la introversión asumía el pensamiento y la crítica dentro de sí porque lo que hacía realmente era indagar en sus propias posibilidades como medio, se atribuyera a alguien igual de reflexivo y analítico, igual de extraordinario y fuera de lo común. De hecho, asociándose desde temprano *arte abstracto* a *dificultad* y, de ese modo, a *razón e intelecto* por la opacidad que entrañaban sus formas –frente a la transparencia y la sencillez de las que hacía gala, por el contrario, el arte representativo–, se daba por hecho que la mente que las alumbraba era una mente portentosa, capaz de plantear escenas tan simples e irreductibles, tan encriptadas y exclusivas como las que se estaban conociendo por aquel entonces.

Por si fuera poco, esa misma abstracción pictórica, hallando dos caminos para mantenerse en una lógica puramente inmanente, no hizo sino reforzar más el papel del artista, por cuanto la realidad gestada artísticamente remitía, en última instancia, al pensar y actuar humanos, por encima de los cuales se pensaba que no había nada más. Uno de esos caminos fue el misticismo, entendido como una trascendencia en la inmanencia, como Dios y lo espiritual dentro del hombre, según informa Kandinsky: “Éste es el único camino para expresar la necesidad mística. Todos los medios son sagrados, si son interiormente necesarios. Todos los medios son sacrílegos si no brotan de la fuente de la necesidad interior” (68). Esta conexión de lo abstracto con lo espiritual y lo místico constituía hasta cierto punto un motivo heredado tanto del pitagorismo, el neoplatonismo como sobre todo del pensamiento medieval cristiano, aunque Kandinsky y sus compañeros de *Der Blaue Reiter* se las arreglaron para internalizar y humanizar, para radicar en la figura del artista esa dinámica que hasta entonces era la de la ley divina. El otro camino fue el emprendido por la corriente *De Stijl*: en este caso, el “nuevo hombre” propuesto por Mondrian⁸, superhombre en el sentido nietzscheano, que no necesitaba de moral ni de lógica trascendentes, permitió también permanecer en la inmanencia, ahondar incluso en ella, en lo abstracto de lo concreto y, de ese modo, hacer del artista la razón de ser última de la nueva racionalidad y nueva espiritualidad de signo artístico.

En este contexto, no es de extrañar la gran cantidad de testimonios fotográficos donde el artista de vanguardia explotó abiertamente su condición de genio, incluso sin creer en ella, al ser consciente de su enorme peso en la recepción social de su obra (Jiménez 123-4). Sin ir más lejos, Duchamp, quien extremadamente cáustico hacia la figura del autor, se hizo retratar sin embargo por Man Ray en 1921 con una estrella

8 “En la realidad viviente de lo abstracto, el nuevo hombre ha superado los sentimientos de nostalgia, alegría, estremecimiento, dolor, espanto, etc.” (Mondrian 8).

rasurada en la coronilla, a la manera de la tonsura de quienes consagraban su vida a Dios, para hacer constar así también su santidad y consagración, en este caso, al mundo del arte. Pero tratándose de retratos, nadie mejor que Dalí, a quien en escenas de Philippe Halsman de los años cincuenta vemos suspendido en el aire como los místicos, descubriéndonos aspectos ocultos de las cosas como un presdígitor, o con los ojos muy abiertos, casi espantados, recordándonos así su naturaleza visionaria. Esta tendencia a engrandecer al artista por medios fotográficos la ha heredado después el arte contemporáneo, como evidencia la instantánea de Andy Warhol de 1987 tomada por Robert Mapplethorpe: en ella, el que fuera uno de los máximos promotores de la *desauratización* del arte al haber explorado y trabajado fervientemente con la reproducción técnica de la imagen, aparece irradiando un aura refulgente gracias al potente foco de luz situado tras su cabeza, que evocando el carácter único y extraordinario de lo aurático, habla por extensión de su personalidad artística *aureolada*.

En este mismo capítulo del arte contemporáneo, y siguiendo con la *divinización* del artista, podemos mencionar la obra de Joseph Beuys, muy condicionada por el hecho de haber sobrevivido el autor tras estrellarse su avión de combate durante la Segunda Guerra Mundial, gracias a los cuidados dispensados por una tribu de nativos a base de grasa animal y fieltro para evitar una muerte por congelación (Guasch 148). Por eso, estos dos materiales serían una constante en su producción creativa y, además, ostentarían ese mismo sentido salvífico debido al rol de redentor social, asumido a conciencia por el artista. Es la lectura que se desprende, por ejemplo, de la acción llevada a cabo en 1985 bajo el título *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*, donde Beuys aparece con la cabeza cubierta de miel y pan de oro, la primera a modo de grasa y la segunda en evocación del alto valor de su persona, identificado aquí con sus incomparables poderes curativos. De hecho, caracterizado así, hablaba de sus dibujos colgados por toda la sala a una liebre muerta que sostenía entre sus brazos como símbolo de la sociedad, asimismo muerta, que él intentaba revivir infundiéndole su espíritu, o mejor quizás, *auratizándola*.

Podemos referirnos también a Bill Viola, quien convencido igualmente de la función curativa de su arte, ha hecho de ella el pilar sustentador de la mayor parte de sus videocreaciones. La titulada *Las Pasiones* (2003) se centra en la representación de estados emocionales negativos –al menos, en su frecuente consideración social– como la angustia, la tristeza, el miedo o el dolor; estados para cuya superación cree el artista necesario exteriorizarlos. Por eso, y a fin de ayudar al hombre en esa labor –pues tras una larga tradición de considerar las pasiones contrarias a la identidad racional, se habría anestesiado contra ellas⁹–, los actores que aparecen en imagen emulando a los

9 Tradición, como sabemos, que se remonta al mismo Platón en *La República*, quien condenó la poesía trágica precisamente porque, según él, solo daba complacencia de tipo afectivo; mientras tanto, como se sabe también, Aristóteles en su *Poética* rehabilitó el valor de las emociones que a su juicio no solo no eran indeseables, como había defendido su antecesor de acuerdo con el prejuicio griego general contra ellas, sino que eran apreciables en tanto vehículo indiscutible de conocimiento.

personajes de las pinturas devocionales de finales del Medioevo, expresan de manera convincente la emoción a la que cada uno de ellos da vida para enseñarle –o cuando menos recordarle– al espectador la existencia de un extenso lenguaje corporal con el que liberar ese tipo de vivencias (Aznar 362).

En esa misma línea, aunque más próxima a nosotros, está la acción desarrollada por Marina Abramovic en 2012, a raíz de la exposición retrospectiva de su obra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En una sala acondicionada *ex professo* con un par de sillas y una mesa que terminó quitándose para propiciar la cercanía y la intimidad con el interlocutor, la artista, ataviada con una túnica hasta los pies a modo de cenobita, pasaba sentada ocho horas al día mientras desfilaban ante ella miembros del público con los que se limitaba a mantener un intercambio visual. No era un tiempo excesivo –apenas unos minutos–, pero era el suficiente para generar una intensa corriente de energía que unas veces hacía reír y otras llorar, pero nunca a la artista, quien permanecía por lo general imperturbable. El escueto título *La artista está presente* era sumamente elocuente: informaba de la aproximación cultural a la figura de la autora en que se basaba después de todo la *performance*, gracias a la dilatada trayectoria profesional de Marina Abramovic, que ha acabado haciendo de ella una auténtica celebridad en el mundo del arte; alguien apartado y distante –*con aura*, en una palabra–, que llevaría al público a no perder la oportunidad de tenerla cerca físicamente. De ahí las interminables colas formadas cada noche a las puertas del recinto para experimentar un contacto privilegiado con una mujer de carne y hueso, pero también infinitamente misteriosa, contacto vivido, por eso, como revelación, rezo o plegaria.

La obra

Desde el punto de vista de la obra, se advierte igualmente la huella de lo sagrado. Hemos aludido ya al desmoronamiento del aura de Benjamin; sin embargo, son cada vez más los teóricos que matizan ese diagnóstico. Nos apoyaremos en ellos para matizar, en nuestro caso, la supuesta secularización artística en el presente. Uno es José Luis Brea, quien en lugar de pérdida o destrucción prefiere hablar de “enfriamiento”, en un intento por desdramatizar la era *postaurática* en que habría ingresado el arte por efecto de la técnica. Escribe en ese sentido que el arte actual retiene parte de sus contenidos del pasado, de su forma aurática, solo que con una orientación más espiritual y política que religiosa, propia de la nueva sociedad civil donde se encuadra, lo que le permite seguir siendo considerado un espacio de lucha y esperanza frente a las formas de organización social –todavía hoy– opresivas. Por eso, Brea considera el arte reciente como “enteramente postreligioso, postcultural, violentamente ateo”, frío en definitiva, pero en todo caso “al servicio impenitente de una espiritualidad absoluta” (*Las auras frías* 193). Por su parte, Juan Antonio Ramírez, aunque adherido también a la metáfora del cambio de temperatura, ha invertido, sin embargo, su sentido, de manera que a lo que asistiríamos hoy es a un recalentamiento (178). Y es

que al hacerse un objeto como otro cualquiera y volverse accesible al conjunto de la población, lo que parece haber ocurrido no es tanto la *desaurización* o descenso del arte de su antiguo pedestal como más bien la *auratización* del no-arte o elevación de la vida cotidiana a una dignidad insólita. El ejemplo que ofrece el teórico al respecto son las Marilyn de Andy Warhol sobre fondo dorado, concebidas a modo de dípticos devocionales: el artista vendría a decir en ellas que Marilyn es la Virgen María de nuestro tiempo, pero no porque la Virgen haya perdido su aura con la multiplicación seriada de su imagen, sino al revés, porque Marilyn se ha provisto de ella y se ha vuelto objeto de veneración por obra precisamente de esa reproducción, que contribuiría así a sacralizar antes que a secularizar¹⁰.

Aparte del aura, existen otros argumentos que refrendan nuestra hipótesis. El de Danto es uno de los más llamativos, por el uso que hace de un término genuinamente teológico como el de “transfiguración” (*La transfiguración del lugar común*), con el que queda a buen recaudo la condición sacra del arte. El origen de dicho vocablo está en las Sagradas Escrituras, que cuentan cómo Jesús se *transfiguró* delante de sus discípulos y cómo estos dedujeron así que estaban ante Dios mismo corporificado¹¹. El concepto alude, pues, al momento en que Jesús reveló quién era realmente –el Mesías–, momento también en que los testigos de esa revelación fueron capaces de reconocer esa presencia trascendente en el hombre que tenían ante sí. El concepto remite a su vez a otro, cercano a él en significado, que es el de “transustanciación”, el cual hace referencia a la conversión, durante el ritual de la misa católica, del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo, respectivamente. Ambas nociones vienen a confluir en lo que Danto llama “arte posthistórico” (*Después del fin del arte*), que es el arte en el que desaparece aquel componente que desde tiempos de Platón hacía que el arte fuera arte: su diferencia con respecto a la realidad. Hay que recordar, en este sentido, que en Platón la obra artística, como copia de la copia de la idea, era lo que menos participaba del ser y lo que ocupaba el último peldaño en la escala metafísica¹². En cambio, con el nuevo concepto de arte que introduce la *Caja Brillo* de Warhol, como previamente con los *ready-mades* de Duchamp, la realidad se vuelve ella misma obra, cerrándose así el abismo que tradicionalmente había existido entre arte y realidad. Es aquí donde cobra sentido la transfiguración según la entiende Danto y, de paso, la transustanciación, puesto que la caja de estropajo Brillo del supermercado y la de Warhol son aparentemente iguales, “indiscernibles perceptivamente” en palabras de Danto¹³, pese a lo cual solo una de ellas –la segunda, claro– es artística. Con la caja de Warhol ocurre lo mismo que con Jesús hombre, y con el pan y el vino: que de alguien

10 Tesis que ha sido secundada después por Jorge Fernández Gonzalo en su ensayo “El aura frente a la serie. Walter Benjamin y Andy Warhol”.

11 Mateo 17, 1-9; Colosenses, 1, 19; 2, 9.

12 Véase Libro x de *La República*.

13 Para una posible ampliación de esta idea, ver Alcaraz, María José. “Los indiscernibles y sus críticos”. *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Madrid: Visor, 2005. 73-93.

o algo ordinario pasan a alguien o algo extraordinario; en su caso, de objeto corriente a objeto artístico, invistiéndose así de una dignidad y, a la postre, de una sacralidad de la que antes carecía.

Interpretando las tesis de Danto, el reciente planteamiento de Sixto Castro nos interesa de modo especial. Parte del hecho de que la transfiguración del arte *pop* sobre la que teoriza Danto, al igual que la que tiene lugar en el orbe religioso, significa dejar de ver el objeto o la persona de una manera para verlo de otra, aun sin haber cambiado nada su aspecto porque, perceptivamente hablando, sigue siendo idéntico, y sin embargo, adquiere un nuevo estatuto, muy superior al que tenía antes. Pero Castro defiende que el tránsito de una visión a otra no se da por las buenas, sino como acto de fe, pues exige *crear* que se está, efectivamente, ante una realidad distinta de la que en principio se pensaba (73-86). Desde esa perspectiva, la conversión de la *Caja Brillo* de Warhol –como la del urinario y el botellero de Duchamp– en obra de arte se reduce, en última instancia, a una cuestión de creencia, al igual que en la transfiguración de Jesús y la transustanciación del pan y el vino. Pero lo importante para nosotros es que este componente religioso es exclusivo del arte contemporáneo o *arte posthistórico*, como lo define Danto, porque con anterioridad, durante el tiempo de vigencia del *arte histórico*, el panorama era bien distinto: el arte era lo que era –una copia cada vez más perfecta de la realidad, una reflexión sobre sí mismo o una legitimación de la propia práctica artística frente a la ajena, según las tres etapas establecidas por el propio Danto para el arte antes de Warhol– y no cabía confundirlo con otra cosa; confusión que es inherente, por el contrario, al *arte posthistórico*, donde cualquier cosa puede ser arte (Danto, *Después del fin del arte* 69). Por eso se hace más necesaria que nunca la fe, fe artística, que sin embargo y a la luz de lo que hemos visto, en poco difiere de la teológica (Castro 80): ninguna de las dos se puede imponer ni explicar, y ambas exigen una disposición interna del individuo a aceptar lo que escapa a simple vista.

La experiencia estética

Desde el punto de vista del receptor, es posible argumentar en el mismo sentido. Es bien sabido que la experiencia estética moderna quedó configurada en el siglo XVIII a través del concepto de *desinterés*, que marcó un antes y un después en el terreno estético: posibilitó el tránsito de una aproximación objetiva a la belleza –como había sido desde los griegos– a otra subjetiva –como sería desde entonces–, conforme a la cual esa belleza dejaba de residir en el objeto, que el espectador debía comprender racionalmente, para pasar a depender, por el contrario, del sujeto y el sentimiento de placer avivado en su interior a partir de la contemplación del objeto. *Contemplación desinteresada*, como apareció por primera vez en Shaftesbury y fue desarrollada después por Kant, que entretenía al espectador en la forma del objeto contemplado y prolongaba el acto perceptivo sobre el mismo de espaldas a cualquier sospecha de utilidad; o que reorientaba las implicaciones prácticas del interés, propias

del contexto utilitarista y el deseo de posesión intrínsecos al sistema de economía capitalista emergente entonces, hacia la percepción, hacia un acercamiento a los objetos cuya única recompensa posible era el gozo de la contemplación (Marchán 41-60). Gracias al nuevo horizonte abierto así por el nuevo concepto, el ámbito estético decretó su escisión de todos los demás ámbitos, de manera que la belleza, lo que desde entonces se llamó *juicio de gusto* o *juicio estético*, pasó a descansar en el disfrute o complacencia, no en los criterios ajenos de otro tiempo inmiscuyéndose en ella una y otra vez.

Fue Kant quien aclaró que en ese juicio no participaban solo los sentidos, sino también las facultades superiores asociadas al conocimiento, es decir, la imaginación y el entendimiento, estableciendo entre ellas, por obra de la representación interna del objeto, un acuerdo o juego armónico similar al que se daba en el juicio de conocimiento o juicio lógico, solo que en este caso no había conceptos a los que adecuarse, conceptos como fin, por lo que toda la atención se dirigía hacia la forma y la apariencia externa. Es lo que hacía que ese juego fuera libre en la belleza y que produjese un placer puro y desinteresado, al contrario de lo que ocurría en el conocimiento, que atado al concepto, estaba presidido en cambio por el interés. Luego la belleza generaba un juicio, con el correspondiente juego entre facultades, que solo parecía tener finalidad; por eso se trataba de una finalidad sin fin, en tanto carente de propósito o interés (par. 14, 15 y 16). Y lo decisivo para nosotros: al implicarse solamente como juego de facultades, el sujeto quedaba reducido a una abstracción, a un sujeto idealizado, en palabras de Marchán (52), ya que se desligaba de todo interés personal. De algún modo, se desposeía de sí mismo y se entregaba por entero al objeto que tenía frente a él. Fue así como, en un intento por marcar diferencias, entre otras esferas, con la religión, la experiencia kantiana de lo bello acabó adquiriendo paradójicamente un pronunciado cariz religioso al asumir parte de los rasgos devocionales tradicionalmente reservados a la experiencia de encuentro con Dios (Carbajosa 107): era a Dios, sin duda, a quien desde siempre se había contemplado de una manera desinteresada, esto es, desde la renuncia a la propia persona, incluso desde la salida del propio yo para encontrarse en *el otro* –en el amplio sentido de la palabra porque Dios, para los cristianos, se hace presente en nuestros propios semejantes–, al que el sujeto se daba abnegadamente.

No digamos ya en el caso de la experiencia de lo sublime, donde el individuo, también según la descripción kantiana (par. 26 y 27), en un primer momento se sentía dolorosamente sobrepasado por el objeto de magnitud inconmensurable que se alzaba ante él y lo reducía a la más absoluta insignificancia –se le sustraía como abismo, decía Kant, al no poder adecuarlo a sus propias capacidades–. Pero en un segundo momento, prácticamente confundido con el primero, se sentía, en cambio, gozosamente restablecido al descubrir racional y moralmente esa infinitud en sí mismo –al conectar finalmente la imaginación, ya no con el entendimiento, sino con la razón, que legítimamente se preguntaba por el principio y fin del universo,

del alma humana, por el creador de la naturaleza, el hombre y todas las cosas-. Acogiéndonos a lo que sostiene Rudolf Otto en pleno siglo xx¹⁴, la analogía con la religión, con *lo numinoso* como él dice, es aquí más ostensible, pues en ambos casos se trata de un sentimiento que, si por un lado humilla y rebaja, por otro eleva y ensalza. Tanto es así que el teólogo protestante, en su deseo de explicar algo en principio inexplicable, como es la experiencia humana del numen o Dios, y aun reconociendo una diferencia de base entre las esferas estética y religiosa –afirma, de hecho, y sin paliativos que la vivencia religiosa no es propiamente una vivencia de naturaleza estética (64-5)–, acude a este sentimiento común a las dos, que a su modo de ver sí constituye un reflejo o proyección del uno en el otro –del religioso en el estético, se sobreentiende–, lo que justificaría sus no pocas similitudes¹⁵; similitudes que vienen a ratificar nuestra creencia en que la experiencia estética contemporánea alberga cierto componente religioso.

En todo caso, para esa nueva *religión de la belleza* que empezó a fraguarse en el siglo xviii (Gimpel 101), en que la primacía del placer sobre la utilidad hizo exponer, rendirle culto al arte por el mero hecho de serlo, se alzaron además templos propios, los museos, consagrados a la experiencia estética, asimilada en más aspectos, como veremos, a la experiencia religiosa. Se acotó así un espacio al margen del mundo, donde se ofrecía el ambiente propicio para esa relación desinteresada con los objetos, pero a la vez de silencio y recogimiento; objetos mostrados en ese entorno apartado de todo porque la sola apreciación de sus cualidades formales merecía la pena e invitaba al encuentro íntimo. Fue así como en una sociedad que empezaba a regirse por el interés se delimitó curiosamente un espacio para el desinterés, para indicarle al visitante que el que allí entraba accedía a un recinto que no era como otro cualquiera porque la rentabilidad, el uso y el beneficio, valores de puertas para afuera, dejaban de serlo de puertas para adentro. Porque en su aislamiento del mundo exterior, el museo era soberano para establecer los valores que quisiera en su recinto y que, en relación con la belleza, no podían ser otros que los del abandono a los estímulos sensibles presentados ante la mirada. No hay que olvidar, sin embargo, que esa sacralización en toda regla de la experiencia estética se hizo a costa de convertir a lo bello en una cuestión puramente formal y de desligarlo de las cuestiones de fondo, de todo lo que de veras tenía importancia para el hombre; algo a lo que se llegó porque el modelo de belleza que tenía en mente Kant cuando postuló el desinterés estético era el natural, en el que lo bello sí podía ser una cualidad huera, vacía, pero no así en el modelo artístico,

14 Luego, sin remontarnos a los orígenes de lo sublime en el marco de la retórica helenística y el texto del pseudo-Longino, ni sobre todo el marco medieval, cuando entroncó directamente con las ideas cristianas sobre la divinidad y cuando la reflexión estética existió confundida así con la ética religiosa; situación que habría de perdurar básicamente hasta el siglo xviii cuando logró independizarse de ella y afirmarse como disciplina autónoma, desasida al fin de ese ámbito de especulación.

15 Para un estudio más pormenorizado de la comparación entre lo sublime en Kant y lo numinoso en Otto, ver Murcia Serrano, Inmaculada. "De Dios y lo sublime". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 93 (2008): 137-160.

al que una belleza de esa naturaleza suponía cercenarle una parte esencial. Pese a ello, una vez identificado en el Romanticismo el ámbito estético con el artístico, se extrapoló esa concepción al propio arte.

Contra ese formalismo cada vez más acentuado se rebelaron las vanguardias, con las que dio comienzo el fenómeno inverso, la secularización de la experiencia estética, al entender que el arte se desnaturalizaba cuando arrojaba fuera de sí todo resquicio de interés y rompía su vínculo irremplazable con el pensamiento, que por lo mismo ellas reivindicaron con gran ahínco. Es lo que ocurrió con el expresionismo, el surrealismo y el futurismo, comprometidos los tres con la acción política, y aunque de manera un tanto particular, también con el dadaísmo, que considerando el deleite estético insultante, hasta indecente –en un momento en que la realidad de fuera, presidida por la guerra y la destrucción, no invitaba a otra cosa–, quiso poner en funcionamiento la mente del espectador con evidentes fines críticos. Esa conducción del arte por la senda de la reflexión y participación activa del receptor en la obra se ha visto reforzada en nuestro tiempo por la integración final de las vanguardias en el sistema del capitalismo tardío y el abandono de sus posiciones críticas iniciales como consecuencia de la proliferación de los medios de comunicación, contexto en que el arte, dejando atrás su contenido, y reduciéndose a pura forma o envoltorio, se ha convertido en un acontecimiento más dentro de la sociedad del espectáculo, como ha calificado Guy Debord a la sociedad actual. Es lo que está, ni más ni menos, tras la modalidad artística conceptual, que renunciando a la presencia sensible del objeto, causante de la actitud pasiva y devocional del espectador, pone a prueba su capacidad reflexiva por medio de un mensaje presentado como alternativa al que difunde la sociedad de masas, el que acepta el grueso de la población y con el que se pretende, no pocas veces, incitar al compromiso social.

No contentas con eso, las vanguardias arremetieron también contra el escenario habitual del arte, el espacio sagrado, al tiempo que institucional, destinado a su disfrute. De nuevo, hemos de referirnos aquí a los dadaístas, pioneros en sacar el arte del recinto aislado del mundo que eran los museos y de llevarlo a la calle, en su caso, al *Cabaret Voltaire*, donde se celebraban veladas de carácter en general escandaloso, que a modo de impacto o provocación buscaban sacudir al público y hacerlo participar activamente; sacarlo del dulce letargo en definitiva y de su acostumbrada pasividad frente al arte. Fueron ellos, de ese modo, los precursores de la *performance* actual o arte en vivo, que lejos de producir objetos que mostrar y a los que rendir culto en una sala de exposición, se limita al gesto y a la actuación del momento, normalmente en la vía pública; gesto y actuación efímeros, que se disuelven en la experiencia y de los que queda a lo sumo un relato o filmación en los que se pierden sin embargo los matices del directo y la interacción con el público. En este viaje del arte a escenarios profanos se halla también el germen del *net art* o arte en la red, que ni siquiera involucra ya un espacio físico, al tratarse de una tendencia artística específicamente mediática que utiliza el espacio virtual de la web; esto trae aparejado un cambio ya no cuantitativo,

sino cualitativo en el modo de recepción. Porque estas son obras que reclaman, en efecto, otro tipo de pautas de consumo cultural por parte del espectador, devenido aquí *usuario*; son obras que no pueden medirse en los términos espaciales habituales al estar afectadas por una deslocalización esencial que hace hablar de *telepresencia*, la cual deja definitivamente atrás el encuentro con un *tiempo pasado* en un *lugar aquí*, característico de la antigua relación con ellas, y lo sustituye por la coincidencia en un *tiempo-ahora* fuera de todo *lugar-aquí* definido¹⁶.

Ahora bien, ni siquiera este giro estético ha logrado desposeer a la experiencia del arte de su antiguo sustrato religioso, como vamos a intentar defender a través de los estudios de David Pugmire, por un lado, y Alex Neill y Aaron Ridley, por otro; ambos sobre la misma temática, la recepción laica de la música religiosa, es decir, la recepción que alguien no creyente hace hoy de la música escrita originalmente para el culto cristiano, circunstancia sobre la que previamente llamó la atención Michael Tanner al tratar de explicar el desconcierto que a un ateo acérrimo como él le producía considerar la *Misa en sí menor* de Bach una obra maestra. La justificación es prácticamente la misma en los dos trabajos: no hay diferencias sustanciales entre la apreciación religiosa y la arreligiosa del arte sacro, porque la capacidad de complacer la interioridad subjetiva es idéntica en las dos, al igual que la de suscitar “sentimientos devocionales” que en el no creyente no tendrían en principio por qué darse, al no haber nada para él que venerar. Sin embargo, el sujeto no religioso acaba desarrollando la experiencia estética del religioso porque su juicio sobre la obra resulta tan estético como el de este otro sujeto, que valora, volviendo al ejemplo de Bach, no que Dios sea grande, sino que lo sea del modo en que lo hacen ser las trompetas y las sopranos de la obra, siguiendo a Neill y Ridley (1007). Y así como el creyente no puede enjuiciar la obra solo por su trasfondo teológico, sino articulado y concretado de ese modo sensible, tampoco el no creyente puede limitar su juicio simplemente a la forma artística. En él estarán presentes también, si no los “sentimientos devocionales” propiamente dichos, sí las “emociones de última instancia”, como las define Pugmire (63), que siendo comunes a todos los hombres e igualándolos por tanto, van más allá de la vida corriente y de lo que esta, con sus limitaciones, es capaz de ofrecer; en el no creyente, el respeto, la reverencia y la solemnidad, inspirados sin duda por la música de Bach, anidan como en el creyente y engrandecen su persona. Estamos hablando entonces de emociones de cierta ascendencia o filiación cultural, que son independientes del credo del receptor y del tipo de arte del que se trate, siguiendo a Pugmire (78-9); algo especialmente interesante aquí, porque significa que se dan tanto en el arte religioso como en el profano, el que llevando al destinatario fuera de su mundo cotidiano, del tono nihilista y escéptico imperante en nuestros días, le permite, cuando menos, crecer a nivel interior.

16 Como ha expuesto magistralmente José Luis Brea en *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*.

Ello viene a confirmar la presencia de elementos trascendentes –de lo sagrado al fin y al cabo, como aquí venimos llamándolo– en algo *a priori* desacralizado y desvinculado de toda idea de trascendencia, como es en general la recepción estética contemporánea; presencia en sentido amplio además, pues lo que proponen Pugmire, Neill y Ridley para la música religiosa es extrapolable al dominio de las artes visuales, sobre todo considerando que las imágenes de los cortejos procesionales de muchas capitales españolas durante la Semana Santa son admiradas por creyentes y no creyentes. Sería aplicable incluso al arte secular, como el de Marina Abramovic en la *performance* ya referida y el de otros muchos artistas, de los cuales tal vez uno de los más sobresalientes sea el caso de Mark Rothko: siendo un pintor que se declaraba a sí mismo como no religioso, se aproximó increíblemente a la religión en su obra más representativa, la abstracta de madurez, instalándola a conciencia en un espacio a medio camino entre lo uno y lo otro. No por casualidad, a la hora de pintar sus cuadros prefirió siempre la escala humana para provocar un mayor impacto visual en el espectador e introducirlo de esa manera más fácilmente en su interior. A la hora de exponerlos, optó también por los espacios cerrados, donde solo hubiera obra suya, para crear una atmósfera envolvente y fomentar la intimidad. El resultado de todo ello es que sus pinturas, más que obras de arte, parecen obras de culto (Vega 13), según se infiere del tipo de reacción que suelen provocar: el llanto, incluso el derrumbe. Y consideremos que son lienzos sin figuración alguna, lienzos presididos por la forma pura, desprovista de contenido, que sin embargo llegan a despertar ese tipo de emociones y otras aun más fuertes, como la agresión y la violencia¹⁷, extensibles igualmente al arte religioso¹⁸. No se trata, por tanto, de simples telas que cuelgan en las paredes de un museo; y si no lo son en el caso de las *Estaciones* (1958-1959), que lucen en las salas del Museo Nacional Británico de Arte Moderno, aunque dentro de un espacio especialmente habilitado para ello, menos lo son en la *Capilla Rothko* de Arizona (1971), pensada desde el primer momento como espacio expresamente de oración, con un programa de pinturas alusivo al credo católico, que sin embargo, bajo la égida personal del artista, acabó convertido en un lugar de culto ecuménico, dada la connotación espiritual sin más –pero extremadamente profunda– que las obras allí expuestas destilan.

El caso de Rothko nos conduce a un último aspecto de la recepción, que tiene que ver con el escenario utilizado a menudo hoy para la toma de contacto con el arte, donde se advierte una vez más cierta reminiscencia sacra. Prueba de ello es el creciente interés de muchos artistas por exponer en espacios eclesiásticos sus piezas no religiosas –al menos no explícitamente–, pero sí de considerable acento espiritual, como hemos visto en Rothko. El objetivo, explica Friedhelm Mennekes, es dotar a la

17 Piénsese en el rayado aparecido hace algunos años en uno de sus cuadros de la Tate Modern. Ver artículo de prensa del diario *La vanguardia* referido en la bibliografía.

18 Como evidencian *La Piedad* de Miguel Ángel en el Vaticano y el *Gran Poder* de Martínez Montañés en su templo de la ciudad de Sevilla (España), esculturas las dos que han sido objeto también de alguna acción vandálica. Ver artículo de prensa del diario *ABC de Sevilla* del apartado bibliográfico.

obra de una “cámara de resonancia” (205) para que el clima de meditación e introspección en el que se pretende sumir al destinatario se dé sin problemas. Una de las iniciativas españolas más destacadas al respecto son las sucesivas exposiciones que desde el año 2000 vienen celebrándose en la antigua sala capitular del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos) y que han acogido ya el arte de Miró, Manolo Millares, Chillida, Antoni Tàpies y Miquel Barceló. Iniciativa parecida es la puesta en marcha por el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo desde que en el año 2004 albergara la I Bienal de Arte Contemporáneo y destinara la iglesia del Monasterio de la Cartuja de Sevilla –sede actual de dicho museo– a muestras de arte laico, impregnado sin embargo de idéntica connotación religiosa. Fuera de las fronteras españolas, un evento memorable es la exposición de Sean Henry en la Catedral de Salisbury, en Inglaterra el año 2011. Bajo el título “Confluencia”, la exposición consistía en el encuentro y desencuentro, propiciado por el recinto sagrado, entre las esculturas de santos cobijadas en aquel templo desde el siglo XIII y las imágenes de sujetos anónimos actuales instaladas allí para la ocasión, como símbolo, respectivamente, de quienes tenían motivos de sobra para estar allí, para ser objeto de culto, y quienes no los tenían, pues siendo gente corriente carecían de ese carácter especial que los hacía dignos de veneración. Sin embargo, allí estaban, junto a quienes merecían estar, incluso subidos como ellos a un pedestal a fin de ser homenajeados para fomentar, en última instancia, una experiencia extraordinaria aun en su idiosincrasia ordinaria, como diría Danto, o a fin de revestir sencillamente de sacralidad la *normalidad laica* de nuestro tiempo.

Conclusión

Se mire por donde se mire, el arte actual está lejos de haber perdido la condición sagrada que ostentara en otro tiempo, la que le fue legada en el proceso de modernización estética iniciado en el Renacimiento y culminado en el Romanticismo, y contra la que atentaron las vanguardias de manera muy severa. Si es desde el enfoque del artista, se le sigue atribuyendo –él mismo se la atribuye y cree en ella a pie juntillas– una función salvífica y redentora que presenta su persona desde una excepcionalidad difícil de igualar. Si es desde el enfoque de la obra, se sigue proyectando también sobre el objeto artístico una diferencia respecto al resto de objetos, que lo coloca por encima de ellos y le da una especificidad que estos no tienen. Y si es desde el enfoque de la recepción, resulta que hasta en la apreciación estética más arreligiosa se deja sentir cierto componente espiritual. No es verdad, por tanto, que a una sociedad laica como la emergida del pensamiento racionalista ilustrado, como la occidental en resumidas cuentas, le corresponda un arte asimismo desacralizado. El motivo podría ser precisamente ese: la necesidad de conservar un último reducto de trascendencia justo cuando en todo lo demás ha desaparecido; cuando el desencanto, como dijera Weber, parece haberse instalado de manera definitiva en nuestras vidas.

Referencias

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. Impreso.
- Alcaraz, María José. “Los indiscernibles y sus críticos”. *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Madrid: Visor, 2005. 73-93. Impreso.
- “Ataque a un mural de Rothko en la Tate Modern”. *La vanguardia* [Barcelona, España]. 8 Oct. 2012: s.p. Web. 17 Abr. 2016.
- Aznar, Yayo. “Bill Viola. Repertorio de pasiones”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte 17* (2004): 355-373. Impreso.
- Barba, Eduardo, y Amalia F. Lérica. “Un perturbado ataca al Gran Poder en plena misa y le arranca un brazo”. *ABC de Sevilla* [España]. 21 Jun. 2010: s.p. Web. 15 Abr. 2016.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*. Madrid: Amorrortu, 2006. Impreso.
- Belting, Hans. *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2009. Impreso.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973. 14-57. Impreso.
- Brea, José Luis. *Las auras frías*. Barcelona: Anagrama, 1991. Impreso.
- . *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002. Impreso.
- Carbajosa, Aurelio. *Experiencia estética y experiencia religiosa*. Santiago de Compostela: Coordinadas Monografías, 1997. Impreso.
- Castro, Sixto J. “*Theología in arte*. Elementos teológicos en la teoría contemporánea del arte”. rs. *Cuadernos de realidades sociales* 65-66 (2005): 73-86. Impreso.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.
- . *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós, 2002. Impreso.
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Madrid: Alianza, 2002. Impreso.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2008. Impreso.
- Eliade, Mircea. *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela, 2005. Impreso.
- Fernández Gonzalo, Jorge. “El aura frente a la serie. Walter Benjamin y Andy Warhol”. *El pensador vagabundo. Estudios sobre Walter Benjamin*. Coord. Carlos Muñoz Gutiérrez. Madrid: Eutelequia, 2011. 335-347. Impreso.
- Gimpel, Jean. *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Gedisa, 1979. Impreso.
- Greenberg, Clement. “Vanguardia y kitsch”. *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós, 2002. 15-33. Impreso.
- Guasch, Anna M. *El arte último del siglo xx: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000. Impreso.

- Heidegger, Martin. *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza, 2004. Impreso.
- Jameson, Fredric. "La lógica cultural del capitalismo tardío". *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996. 23-73. Impreso.
- Jiménez, José. *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos, 2002. Impreso.
- Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, 2008. Impreso.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 2001. Impreso.
- Marchán, Simón. *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza, 1987. Impreso.
- Martín Prada, Juan. *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos, 2001. Impreso.
- Mennekes, Friedhelm. "Las huellas de lo espiritual en el arte contemporáneo". *Intrusos en la casa: arte moderno, espacio sagrado*. Eds. Jon Echeverría y Friedhelm Mennekes. Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2011. 171-414. Impreso.
- Mondrian, Piet. *Neue Gestaltung*. München: Albert Langen, 1925. Impreso.
- Murcia Serrano, Inmaculada. "De Dios y lo sublime". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 93 (2008): 137-160. Impreso.
- Neill, Alex, y Aaron Ridley. "Religious music for godless ears". *Mind* 119 (2010): 999-1023. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia*. Madrid: Akal, 2001. Impreso.
- Otto, Rudolf. *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza, 2012. Impreso.
- Pugmire, David. "The secular reception of religious music". *Philosophy* 1 (2006): 65-79. Impreso.
- Ramírez, Juan Antonio. *El objeto y el aura: (des)orden visual del arte moderno*. Madrid: Akal, 2009. Impreso.
- Rosenbeg, Harold. *The de-definition of art*. Chicago: University of Chicago Press, 1972. Impreso.
- Tanner, Michael. "Sentimentality". *Proceedings of the Aristotelian Society* 77 (1977): 127-147. Impreso.
- Taylor, Mark. *After God*. Chicago: Chicago University Press, 2007. Impreso.
- Vattimo, Gianni. "Muerte o crepúsculo del arte". *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura moderna*. Barcelona: Gedisa, 1985. 49-59. Impreso.
- Vega, Amador. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Madrid: Siruela, 2010. Impreso.
- Vilar, Gerard. *Desartización: paradojas del arte sin fin*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010. Impreso.
- Weber, Max. *Ensayos sobre sociología de la religión*, tomo I. Madrid: Taurus, 1987. Impreso.

Recibido: 23 marzo 2013

Aceptado: 16 noviembre 2015