

Una conversación para la conversión.

Diálogo inédito entre Bill Viola y el barroco

arte

Bert Daelemans, SJ

Jesuita flamenco. Profesor de Teología en la Universidad Pontificia Comillas, Madrid
E-mail: bdaelemans@teo.upcomillas.es

Recibido: 1 de marzo de 2014

Aceptado: 23 de abril de 2014

RESUMEN: A menudo desconocemos el valor religioso del arte cuando visitamos un museo. Lo que vemos apenas nos afecta; la belleza y la estética apenas penetran el sentido ético y religioso de nuestras vidas. Sorprendentemente, son los museos «secundarios», generalmente olvidados, donde más se pone de manifiesto la religiosidad de la belleza, tal como se ha puesto de relieve en la reciente exposición *Bill Viola [en diálogo]*. En esta exposición dialogan el arte contemporáneo con el barroco. Ambos destilan una misma humanidad.

PALABRAS CLAVE: Arte, espiritualidad, silencio, conversión, humanidad.

Una conversación para la conversión. Acerca de un diálogo inédito entre Bill Viola y el barroco

Madrid ofrece maravillas. Hace unos días, aprovechando un pequeño tiempo muerto entre clase y clase, visité el espléndido Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sito en la calle Alcalá. Un museo secundario que el turista medio (por no decir mediocre) no visita y deja dichosamente intocado; algo parecido a lo que acontece en el hermosísimo Pallazzo Doria-Pamphilij de Roma

y en la exquisita Dulwich Gallery de Londres.

Me gustan estos museos. En ellos el aire no ha logrado echar del todo la era y el aura de los cuadros. El Bellas Artes de San Fernando respira el almacenamiento burgués de obras secundarias. Es un terreno ideal para dejarse llevar por descubrimientos de perlas ocultas –no como esas masas que durante horas hacen cola para hacerse el último *selfie* con la obligada Mona Lisa del momento–.

Justamente, todo lo contrario a lo que ocurre cuando uno comienza

con gran expectación a subir las monumentales escaleras del Bellas Artes madrileño. Una expectación que no nace de lo que se haya leído en una guía o de lo que se deba haber visto para completar la instancia madrileña.

«Hoy encontré
una pequeña alegría. Me hice
tan pequeño como ella para ser
el instante que está lleno de ella».

HENRI MESCHONNIC ¹

Las primeras salas nos ambientan. Aquí no conviene pararse demasiado tiempo en un cuadro en particular sino dejarse impregnar por el ambiente del siglo decimotavo. Pasamos a una sala dedicada a Zurbarán, uno de los pintores españoles que saben pintar la intimidad. Muchos de los cuadros de esta sala, incautados por el Estado en 1769, provienen de las casas que la Compañía de Jesús tenía abiertas en Sevilla cuando los jesuitas fueron desterrados de España por Carlos III en 1769. Estas obras, aunque sean calificadas como secundarias, siguen estando muy cercanas a nosotros. Siguen siendo terreno virgen, sin pisar, a

¹ «Aujourd’hui j’ai rencontré/une petite joie. Je me suis/ fait aussi petit qu’elle pour/ être l’instant qui en est plein», H. MESCHONNIC, *Puisque je suis buisson* (Puesto que soy esa zarza), Leviatán, Buenos Aires 2008, 77.

la espera de un alma abierta, acogedora, suficientemente humilde para hacerse pequeña con ellas. Son obras con temática religiosa, pero su religiosidad consiste más bien en su capacidad de crear una atmósfera distinta a la de las primeras salas, salas bisagras entre la calle con sus autobuses, sus ruidos y su estrés y la serena paz religiosa del Siglo de Oro.

La religiosidad de los cuadros de Zurbarán no reside en lo que se ve, como esos retratos de mercaderios que llenan una pared de la sala, sino en lo que no se ve, con lo que nos sale al encuentro. Su conjunto nos ayuda a entenderlas. A primera y equivocada vista quedan tan lejos de lo que hoy nos concierne, que apenas consiguen darnos alguna información sobre (los excesos de) la devoción del siglo XVII. Si solamente fuera por esto, serían ya testigos valiosos de una época remota, un poco más que lo que Wikipedia podría ofrecer con un clic del ratón. Pero son mucho más.

Y ese mucho más ha sido puesto de relieve con particular esfuerzo, todo un logro, en la exposición temporal titulada *Bill Viola [en diálogo]*, que ha podido ser visitada de enero a marzo de 2014. Bill Viola, un video-artista neoyorquino, nacido en 1951, ha expuesto cuatro de sus recientes obras (2000-2001)

«en diálogo» con los viejos maestros Ribera, Zurbarán, El Greco y Goya. Dicho diálogo permite responder a preguntas como: «¿Cómo entender el arte? ¿Qué nos aporta?».

La primera obra de Viola con la que uno se encuentra es con un pequeño díptico, abierto como un libro. Vemos, en dos pantallas independientes, los retratos de una mujer y de un hombre, cómodamente vestidos, pero con sus rostros llenos de lágrimas. Estos retratos encajan perfectamente en el ambiente de la sensualidad barroca de esta sala: retratos, colores sobrios, calma, dolor intenso e interioridad. Como son videos a cámara lenta, uno puede entrar más en la experiencia cuando se queda contemplando esos rostros. No se sabe por qué están tristes; no hace falta saberlo. El silencio es necesario: en el momento que yo estaba contemplándolos, un maleducado al lado no paraba de gritar por el móvil. Sus gritos rompían la atmósfera casi religiosa de la sala. Al mismo tiempo que los guardias le mostraban la puerta de la calle, me di cuenta de la transcendencia que siguen teniendo los museos, incluso para aquellos que ya no saben ir a la iglesia.

Viola ha captado maravillosamente la esencia religiosa de esos cuadros antiguos. No es propia-

mente su temática la que los hacen religiosos, sino su capacidad para destilar una humanidad profunda y universal hasta mostrarnos su capacidad de vislumbrar lo más transcendente. Similarmente, los cuatro videos de Viola nos muestran la tristeza, el dolor, la soledad y el drama hasta el extremo.

El primer video lleva por título, no por casualidad, *Dolorosa* (2000). Y no por casualidad ha sido colocado cerca de una *Dolorosa* de Pedro de Mena, tallada entre 1670 y 1680. Es una escultura que en sí misma y por estar tan lejos de nuestra sensibilidad, hoy nos podría causar rechazo. Sin embargo, con la *Dolorosa* de Viola al lado, nos vuelve a impresionar. Ambas nos transmiten un mismo dolor, un dolor universal. En el caso de Viola, este carácter universal del dolor se expresa por medio de una mujer blanca y de un varón de color, vestidos como nosotros. En el caso de Pedro de Mena, el dolor de la Virgen no es ajeno a nuestro dolor. Nuestra humanidad es compartida. Por esto mismo, el dolor de las víctimas de Siria, de Venezuela, del Congo y de Ucrania también es nuestro. Ante este sufrimiento no nos podemos quedar tranquilos. Los burgueses que somos, salimos empobrecidos. Quien entra burgués en un museo sale siempre empobrecido. Esta

pobreza enriquece nuestra vulnerabilidad y acrecienta nuestra solidaridad (2 Co 8,9). *A los ricos los despierte vacíos* clama la misma Virgen (Lc 1,35).

Este es el nudo que une la estética con la ética, la conversación con la conversión. Esta es la razón del arte: nos toca en lo más hondo, en lo más vulnerable, y hace que nazca en nosotros el niño que llevamos dentro. Hay que esperar. Las video-instalaciones piden tiempo y coraje, lo contrario a la bulimia de abarcarlo y almacenarlo todo en un tiempo record. ¿Es posible no sentirse afectado por tanto dolor? No. Estamos obligados a esperar si queremos recoger el fruto de la experiencia. Un video nos demanda lo mejor de nuestro tiempo. Como una oración. ¿Nunca te ha parecido que estás perdiendo el tiempo en la oración? Esa especie de rebelión por la pérdida de tiempo en la oración es grosera. Aquí lo mismo: sabemos que estamos delante de una posible experiencia. Una experiencia puede nacer o no. Si quiero que nazca, le tengo que dar su tiempo y toda mi atención. Igual que a los cuadros de estos antiguos maestros. Por esto, me gustan los museos secundarios. Y por eso puedo escoger las pocas perlas que me ofrecen y concederles todo mi tiempo. Porque se trata de calidad, no de cantidad: «No el

mucho saber harta y satisface al ánimo, más el gustar y sentir de las cosas internamente» (*Ejercicios Espirituales*, n. 2).

Los cuadros de esta sala, sobre todo los de Francisco de Zurbarán (1598-1664), nos muestran personajes de una cristiandad ya lejana. Al provenir de la *Biblia* y de nuestro santoral, nos cuesta percibir lo que les une a nosotros, lo que tenemos en común. ¿Es así? El arte contemporáneo como el de Viola nos ofrece las claves necesarias para percibir lo que compartimos: una misma humanidad. El dolor y el sufrimiento son de todos los tiempos. Algunas épocas, como la barroca, no se hartan de poner esto de relieve. ¿Por qué? ¿La vida cotidiana no está cargada suficientemente de dolor como para que tengamos que ir a los museos? En efecto, sería un dolorismo mal entendido y malsano buscar el dolor por el dolor. No se trata de esto. Primero, el arte no nos devuelve simplemente el dolor, más bien lo pone de relieve, nos lo muestra para que no nos entremos ociosamente, falsamente. El arte se muestra universal en lo humano. Nos vincula a unos con otros. Todos formamos parte de una misma familia, seres humanos que merecen vivir bien. Segundo, el buen arte acaba transfigurando el dolor en belleza: «En nuestras oscuridades no hay un espacio pa-

ra la Belleza. La Belleza ocupa todo el espacio»². Pero ¡ajo! Lo hermoso no es el dolor, sino lo que une a unos seres humanos con otros, lo que suscita nuestra capacidad para el consuelo, para estar presentes, para ayudar.

En el museo, este ejercicio es un proceso lento, insoportablemente lento y silencioso. Sumamente silencioso. Todo parece envuelto en un silencio eterno, sagrado. Se trata de nuestra humanidad eterna, sagrada. En medio de esos cuadros con temática religiosa, uno se encuentra con un tierno *Bodegón de limones*; bodegón que podría pasar desapercibido si no fuera por lo que contrasta con las demás obras. ¿Qué hace un bodegón en medio de esa sentimentalidad dolorosa y dramática? Probablemente se haya colocado aquí en el momento de su adquisición en el año 2000 por ser un bodegón de Juan de Zurbarán (1620-1649), el hijo de Francisco, fallecido muy joven y, por consiguiente, muchos años antes que su padre. Esta puede ser la razón de su exposición. Sin embargo, encontramos algo más.

Los bodegones tienen su misterio. No en balde, en inglés y en flamen-

co, se llaman *still lifes* y *stillevens* (vidas silenciosas). Contienen mucha vida. Son suspiros retenidos. Hay que guardar silencio para escucharlos, para vivir mejor, para vivir de su silencio. En este cuadro se nos muestran unos limones en un plato de metal. Destacan la técnica detallista y el contraste entre la luz que cae sobre los limones y la oscuridad del trasfondo. Los limones se reflejan delicadamente en el plato. Es una composición sencilla, como si estuviera en su cocina. No voy a buscar simbolismos ocultos, como si se tratara de descodificar un lienzo a la manera del *Código Da Vinci*. No se trata de esto. Tampoco se trata –solamente– de mostrar la minuciosidad del artista. Se trata de *oler* esos limones, como en un simple anuncio de cerveza que nos invita más a *consumirla* que a conocerla. En esta línea, el filósofo alemán Gernot Böhme critica en Umberto Eco su recurrencia a la semiótica, a la codificación y a la significación sin resaltar la indudable atmósfera de *refresco* como mediador de sentido³. Tal cual aquí: ¿Somos capaces de hacer nuestra la *experiencia* que nos transmiten nuestros ojos? ¿Somos capaces de

² «Dans nos ténèbres, il n'y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la Beauté», R. CHAR, *Feuillets d'Hypnos* 237.

³ G. BÖHME, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995, 24, refiriéndose a U. ECO, *Einführung in die Semiotik*, München 1972, 201-202.

oler esos limones? Es decir, ¿de romper la distancia visual y de sentir y gustar internamente estas cosas? O sea, ¿no entender el objeto como un mero delante-de-mí sino como provocador de sentimientos reconocibles en mi interior? Digo olor pero quiero incluir tacto y textura y sabor. Todo esto está en la atmósfera del cuadro.

No hay limones. El pintor belga René Magritte (1898-1967) lo ha confirmado una vez por todas: *Ceci n'est pas une pipe* (*Esto no es una pipa*). No son limones, sino un pequeño lienzo en sí mismo insignificante, pero exquisito. Todo su poder reside en que pueda descolocarme, comunicarme su sentido más profundo: *la belleza de lo cotidiano*. Nos remite no únicamente a los limones de verdad o a su olor o sabor sino a todo lo cotidiano, a todo lo que hay en nuestra cocina, a todo lo que ya no vemos porque su hermosura se ha difuminado. Lo cotidiano: ya no lo disfrutamos y por eso buscamos fuera nuestra felicidad. Un bodegón nos remite a nuestra realidad cotidiana, y transparenta su belleza. Por esto, también, es una obra religiosa. Nos remite a lo sagrado de lo cotidiano. Aquí es donde vamos a encontrarnos con el Señor, no fuera. Tal vez también por eso hayan colocado aquí ese bodegón. El bodegón, en medio de un ambiente religioso,

por contraste, nos remite a otro tipo de religiosidad, la que tenemos más cerca por ser tan humana, tan digna y tan universal. Este descubrimiento nos ayuda a ver con ojos nuevos el resto de los cuadros, para de esta manera encontrar también una nueva religiosidad que nos remite a nuestra humanidad sagrada y eterna. Al mismo tiempo, el contraste que se opera aquí es similar al contraste entre Viola y los antiguos maestros.

Todavía no hemos dejado la primera sala, donde hemos encontrado una serie de perlas. No dejarán de revelar sus misterios la próxima vez que vayamos a visitarlas. Siempre serán obras maestras. Próximo al bodegón de los limones, nos encontramos con otro bodegón, un *Cordero* (1636-1640) de Francisco de Zurbarán. En este caso y a primera vista, tampoco se resalta su carácter religioso. Sin embargo, para no dejarnos ninguna duda acerca de su sentido religioso, en este cuadro (del que existen otros cuadros parecidos en el Prado y en otras colecciones particulares), Zurbarán añade un leve nimbo para indicar que se trata del *Agnus Dei*, del *Cordero de Dios*, o sea, de Jesucristo (Jn 1,29-34). El cordero del Prado no tiene ese nimbo, por lo cual la ambivalencia entre el *bodegón de las cosas cotidianas* –como si el cordero con patas atadas estuviera esperando

para ser asado con esos limones– y la *escena de meditación contemplativa* queda en pie. El cordero tiene las patas atadas, porque así iba Cristo al juicio, como profetizaba Isaías: «No abrió la boca; era como un cordero llevado al matadero y como una oveja ante sus esquiladores» (Is 53,7). Como el nuevo Isaac, se deja sacrificar. (Gn 22) Como el nuevo cordero pascual del Éxodo, se deja inmolarse: «Cristo nuestra Pascua ha sido inmolado» (1Co 5,7). Como el cordero degollado del Apocalipsis, su mansedumbre es victoriosa (Ap 5,12).

En este cuadro podemos observar otro contraste. La inocencia, la sencillez y la dulzura del cordero contrastan con sus patas atadas. Como espectadores, nos sentimos afectados, tanto si se trata de un simple cordero como del Cordero de Dios. ¡Qué violencia! ¡No puede ser! Las patas atadas lo hacen aún más vulnerable, más víctima. No ha muerto; sus ojos todavía no se han entornado. Espera ser degollado. Se mantiene silencioso, sereno, pero sus orejas caídas evocan tristeza. En contraste con los demás *Agnus Dei* de Zurbarán, este no tiene cuernos. Por lo tanto, parece aún más débil y más indefenso. Es la misma violencia y el mismo dolor experimentados en esta sala. Experimentamos el sufrimiento de un Dios que para salvarnos se

rebaja a la condición de esclavo (Flp 2, 1-11) como se observa en un crucifijo colgado en la misma sala y en las dos *Dolorosas* mencionadas, la barroca y la contemporánea. Se trata de una cuestión de vida o muerte.

En esta sala, además se cuelga un enorme cuadro titulado *La visión de San Alonso Rodríguez* (1630) de Zurbarán. Más que narrarnos una experiencia mística de un santo del pasado, este cuadro nos abre otra dimensión. En esta composición son claves los colores y sus contrastes entre los grises de la parte inferior y la luminosidad de los colores de la parte superior, donde aparecen la Virgen y Cristo. Dicho contraste nos ayuda a vislumbrar lo invisible en lo visible. No en vano, este santo jesuita era capaz de distinguir una realidad luminosa en medio de lo más gris de la vida cotidiana. Durante más de cuarenta años, este hermano jesuita (1532-1617) fue el portero, como recuerdan las llaves prominentes en un primer plano, del Colegio de Montesión en Palma de Mallorca. Alonso Rodríguez en el ejercicio de su oficio acogía a todos con el mismo honor, como si todos fuesen reyes. En este humilde y gris servicio, Alonso era capaz de mantener una alegría constante; alegría que brotaba de su vida interior. Llama la atención que este humilde porte-

ro, representado en este cuadro, tuviese que esperar más de 200 años para ser canonizado, cuando a los trece años después de su muerte ya era modelo de vida para sus contemporáneos. ¿Podemos recuperar hoy su frescura y cercanía originales? A pesar de que su *vocabulario* religioso, manifiesto en la manera de representar las figuras de Cristo y de María, no es el nuestro, su *gramática* religiosa (el contraste de los colores) tal vez nos pueda seguir abriendo otra dimensión en medio de nuestra gris cotidianidad.

Volvamos a las obra de Viola. En la misma sala apreciamos su *Montaña silenciosa* (2001), parecida, pero distinta a su *Dolorosa* (2000). Gracias también a otras dos pantallas, somos testigos del dolor intenso y silencioso que se apodera misteriosamente de una mujer y de un hombre cómodamente vestidos con camisetas monocolors. Una ola interior de presión emocional les invade. Su aislamiento se hace todavía más agudo por su vecindad. No están solos en su sufrimiento anónimo, pero sí que están abandonados en su propia lucha interior. A nosotros como espectadores nos supone mucho coraje acompañarles en su dolor; dolor que, por otra parte, no nos es tan ajeno. Sus heridas tal vez nos abran nuestras heridas mal curadas y nos recuerden luchas pasadas. Apa-

rentemente, por su total ausencia de *contenido* religioso, esa obra no parece religiosa. Sin embargo, el contexto de esta exposición o, mejor dicho, de esta yuxtaposición entre Viola y el barroco permite una interpretación religiosa. Su religiosidad reside en su honda humanidad; una humanidad capaz de tocarnos en lo más profundo de nuestra vulnerabilidad a la vez que nos enaltece y nos bendice. El contraste entre el drama del que somos testigos y el silencio en el que está envuelto es tremendo y fascinante: hay algo hermoso en la pureza de esa humanidad destilada. El mismo tiempo que dedicamos a la contemplación de esta obra se lo deberíamos dedicar también a los lienzos barrocos. Su *contenido* religioso esté quizá anticuado, o por lo menos sea de su tiempo, lo que no debería ser obstáculo para reencontrarnos con esta *forma* sumamente religiosa.

Continuando con nuestra visita, nos volvemos a encontrar con una instalación parecida a las anteriores. En esta ocasión, grandes lienzos de José de Ribera (1591-1652) y de Alonso Cano (1601-1667) dialogan con *El Quinteto de los Silenciosos* (2000) de Viola. En este video apreciamos cinco varones vestidos con camisetas monocolors, contemporáneas pero muy similares a los atuendos monocro-

mos de los maestros del Siglo de Oro; motivo por el que simpatizan. Esta solemne composición de Viola dialoga con un espléndido *San Jerónimo* de Ribera. Junto con la Magdalena, san Jerónimo, uno de los personajes más populares del barroco, representaba por excelencia al penitente, al ser humano que quiere volver a la luz desde las sombras en que se haya perdido, atraído por la luz divina que atenúa el manto gris y devuelve color a la vida. A menudo, ambos están medio desnudos, confesando su sed de penitencia. Visten un tono monocolor suave, orgánico, ocre, marrón o de un ardiente rojo que expresa el vigor de su sed de penitencia. Y, naturalmente, a ambos les acompaña la obligada calavera para mostrarnos el rigor de su ascetismo. Todo es vanidad. Una cuestión de vida o muerte.

En este diálogo, *San Jerónimo* y el *Quinteto*, a pesar de sus divergencias religiosas en lo que respecta a su contenido, comparten un mismo tipo de religiosidad, más humano, más digno y más universal. Las personas del quinteto están juntas en la misma pantalla, pero no se encuentran entre sí. Por lo tanto, la composición evoca también el aislamiento postmoderno. La luz cae sobre las personas, dejando el trasfondo en la oscuridad, a modo del barroco. Por esto, el video,

instalado como en una capilla, no disuena entre las obras religiosas del siglo de oro. Está perfectamente en casa. Puede hablarse de diálogo y no de mera yuxtaposición. No se trata de una imitación servil sino de continuar con la auténtica tradición. En palabras del artista: «Los viejos maestros eran justo un punto de partida. No me interesaba apropiarme de nada, ni volver a representarlo; quería meterme en el interior de esos cuadros, encarnarlos, habitarlos, sentirlos respirar»⁴. En efecto, la genialidad de Viola no solo ha sido crear obras inéditas con una honda religiosidad sino la de rejuvenecer los viejos cuadros que a su modo revelan la religiosidad de las obras de Viola. Si estamos atentos podremos escuchar una conversación silenciosa entre el arte antiguo y el moderno que nos incluye, revelándonos nuestra humanidad más honda. Un silencio habitado. Una presencia silenciosa, no una ausencia de ruido. Un plus de silencio, no una mudez. Un silencio lleno de sentido, no un vacío alienador. Un silencio que crea espacio. Lo antiguo y lo moderno crean un espacio para nosotros: para nuestra humanidad, para

⁴ B. VIOLA (2002), citado en *Bill Viola [en diálogo]*, dossier de prensa de la exposición a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en línea, http://www.mcu.es/promoArte/docs/BillViola_dossier.pdf (consultada el 24 de febrero de 2014).

nuestra interioridad y para nuestra espiritualidad.

Si seguimos avanzado nos encontramos con otro video llamado *Rendición* (2001). A mi parecer, no tiene la misma fuerza, persuasión o intención para dialogar con los cuadros de Goya. Los cuadros de Goya son más grises, más oscuros, más negros, sin el juego de la luz barroca que tanto gusta Viola. Aquí, no se escuchan los susurros de respeto e intimidad de las instalaciones anteriores, sino una indiferencia también muy postmoderna. Esta experiencia de contraste pone aún más de relieve la extraordinaria fuerza de diálogo que existe entre Viola y el barroco.

El efecto de este diálogo es que (si ya no lo hicieron antes) también los cuadros barrocos empiezan a dinamizarse, lentamente. Uno ya no está tan seguro de la supuesta inmovilidad de esos lienzos. También parecen pantallas llenas de vida casi invisible, de aliento casi imperceptible, de soplo casi intangible. Casi. También hay mucho movimiento en esos antiguos maestros, pero lento, respetuosamente retenido. Quizá el fruto más durable de este diálogo es el *movimiento*, no exterior sino interior —de las obras y sobre todo del nuestro—.

Nos disponen hacia un movimiento interior que nos interpela y nos hace más humanos.

Lo que quizá más llama la atención de las obras de Bill Viola es su inmenso *respeto* por los maestros de la historia, por lo que de ellos ha aprendido, por su humanidad que nos hace más humanos, por su amor a la belleza que nos acaba introduciendo en el poder misterioso del arte.

En las instalaciones de Viola se aprecia un amor generoso por la tradición y por el silencio, que nos hablan de un artista muy distinto de otros muy pagados de sus propios egos que solo saben gritar para ser oídos y cuyos ruidos sofocan las voces más humildes y ahogan los suspiros de los que sufren en silencio.

Tal vez Bill Viola deba ser comparado con el arquitecto suizo Peter Zumthor y el artista alemán Wolfgang Laib, cuyas obras respiran respeto y silencio contemplativo⁵. ■

⁵ En esta vena de respeto y silencio contemplativo, agradezco a mis correctores de pruebas, Miyako Namikawa y Alfredo Verdoy, su indispensable ayuda amable y eficaz.