

INSTITUTO UNIVERSITARIO ESEADE

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

*PROF. CLARA INÉS GOROSTIAGA*

*AGOSTO DE 2012*

LA IGLESIA Y EL ARTE MODERNO: TRES MOMENTOS

*RESUMEN: A lo largo del siglo XX la relación del arte moderno con el arte religioso tuvo que superar dificultades y desentendimientos. Tres momentos de este siglo pueden estar representados a través de tres personalidades vinculadas al arte y al mundo católico: Maurice Denis, Marie-Alain Couturier y Pablo VI. Los tres buscaron una solución para armonizar entre sí las exigencias del arte moderno con los requerimientos propios del arte religioso.*

En este trabajo –según aparece en su título- he tratado de hacer una descripción de tres momentos de la relación entre el arte contemporáneo y el arte religioso, en concreto el que concierne a la Iglesia católica. Para trabajar los comienzos del siglo XX, he tomado sobre todo el pensamiento del pintor Maurice Denis, su posición con respecto a lo que debe ser el arte y sobre todo, el arte cristiano. Como se verá, no sólo concibió una teoría sino que llevó adelante emprendimientos para llevar a la práctica su pensamiento. Hacia mediados de siglo, un discípulo suyo, el dominico Marie-Alain Couturier, marcó un hito en la relación entre el arte moderno y el arte religioso, convocando a los más prestigiosos artistas de su época a trabajar en obras eclesiales

de envergadura. Finalmente, busco mostrar como el Papa Pablo VI recogió esta inquietud, presente en la Iglesia a lo largo de todo el siglo y sobre todo durante el desarrollo y puesta en práctica del Concilio Vaticano II. La fundación de la Colección de Arte Religioso Moderno en el Vaticano fue la culminación de su interés por acoger a los artistas de su tiempo.

El tema es complejo y se podrían marcar en él tres posiciones que encontraron dificultad para converger entre sí. Por un lado la Iglesia, en razón de su esencia católica, debe permanecer constantemente abierta a la cultura de su tiempo. Por otra parte, el arte religioso y más aún el arte sacro que está plenamente dedicado a la función litúrgica, tiene sus propias leyes y exigencias. El tercer foco se refiere al arte contemporáneo, con su voluntad de renovación total y constante, que implicó un corte con el arte occidental anterior y por lo tanto también con los principios que regían el arte cristiano.

El presente trabajo sólo aspira a ser una descripción de los tres momentos marcados más arriba, pues un intento de juicio de valor ante cada una de las posiciones implicaría un estudio mucho más profundo que abarcara, además, otros aspectos del tema.

## LA SITUACIÓN DEL ARTE RELIGIOSO A COMIENZOS DEL SIGLO XX

Desde 1830 en adelante se había extendido en Francia, y desde allí internacionalmente, un estilo de arte religioso al que el escritor Leon Bloy dio el nombre de “sulspiciano”. El término hacía referencia a la plaza ubicada frente a la iglesia de Saint-Sulpice en París, lugar en el que se comerciaban imágenes fabricadas industrialmente, sin gusto artístico ninguno y portadoras de una sensiblería que restringía la experiencia religiosa. Estas imágenes, por otra parte muy populares, eran la expresión última de la decadencia en que había entrado el arte sacro.

El “sulspicianismo” es un término que quedó acuñado para referirse a un estilo de representación religiosa convencional, de rasgos sentimentales y de falso dramatismo. El estilo “sulspiciano” estaba presente en la iconografía de los lugares de culto y también en las imágenes usadas en la piedad privada. Los intelectuales católicos veían en él un síntoma de la pobreza estética del arte sacro del momento.

Por otra parte, tanto en la arquitectura como en las demás artes eclesiales, se buscó un modo de paliar la situación recurriendo a un *revival* de estilos anteriores (neo-gótico, neo-románico, neo-bizantino). Mayoritariamente los edificios religiosos creados fueron recomposiciones eclécticas de elementos copiados de estilos antiguos. A principios del siglo XX

escribía Paul Claudel, que la decadencia del arte sacro provenía del “divorcio entre la fe y las fuerzas de la imaginación y la sensibilidad”.

## LA ASOCIACIÓN *L'ARCHE*

Esta situación suscitó la creación de nuevos movimientos en el ámbito de los artistas católicos. De entre ellos el que poseyó una influencia más perdurable fue la asociación *L'Arche*: la idea del arca de Noé que en medio del diluvio busca salvar lo que hay de vital en el mundo. La asociación fue creada en 1917 y perduró hasta 1934. Se caracterizó por crear, desde el comienzo, una base teórica y doctrinal. De entre sus fundadores, las personalidades más influyentes fueron Maurice Storez y el pintor Maurice Denis.

En *L'Arche* convergieron artistas plásticos, arquitectos y filósofos interesados en los estudios estéticos. La necesidad de rehacer las iglesias destruidas durante la Primera Guerra Mundial proporcionó una tarea inmediata al grupo y extendió su influencia y sus ideas también fuera de Francia. Tal es el caso de la iglesia benedictina de Quarr-Abbey en la isla de Wight, la fachada de la iglesia Saint-Joseph des Epinettes y el interior de Nôtre-Dame-du-Rosaire de Plaisance, ambas en París.

## LOS ORÍGENES ARTÍSTICOS DE MAURICE DENIS (1870-1943)

Este pintor fue quien marcó la orientación ideológica de *L'Arche* desde el punto de vista artístico. Provenía del movimiento de los pintores Nabis. *Nabi*, una palabra hebrea que significa “profeta”, fue tomada por los miembros del grupo, nacido en 1888, como un signo para una tarea en común: la renovación del arte por medio de un nuevo lenguaje plástico. Se oponían al positivismo de la época vigente, según ellos, en algunos aspectos del impresionismo. Además de Denise, pertenecían al grupo Paul Sérusier, Pierre Bonnard, Jan Verkade y Félix Vallotton, entre otros.

Denis marcó el itinerario del grupo con una definición: “hay que recordar que un cuadro, antes de ser un caballo en la batalla, una mujer desnuda, o cualquier anécdota, es esencialmente una superficie plana recubierta por colores reunidos con un cierto orden”. Años después matizó esta idea, subrayando la necesidad de ser fiel a la realidad objetiva para que la obra no deviniera abstracta.

La mayoría de sus integrantes se sentían atraídos por los aspectos místicos del arte. Algunos de ellos se inclinaron hacia la teosofía, como saber sincrético de las religiones. Denise, de formación católica, buscó asentar su quehacer en la fe y propiciar un arte eminentemente católico. Como parte de los Nabis sintió siempre el llamado a una misión profética y conservó el estilo propio del movimiento y la cercanía al Simbolismo y al arte sintético de Gauguin y Cézanne.

## LAS TEORÍAS ESTÉTICAS DE MAURICE DENISE

Muy implicado en los debates estéticos de su época, Denise publicó en 1910 *Théories 1890-1910*<sup>1</sup>. Es una obra, con numerosas reediciones, que resume sus artículos aparecidos en revistas, diarios y catálogos. En 1922 apareció *Nouvelles Théories sur l'Art Moderne et sur l'Art Sacré 1914-1921*<sup>2</sup> que también es una recopilación de artículos y conferencias al estilo del libro anterior.

En las dos obras<sup>3</sup>, Denise puso de manifiesto tanto su pensamiento estético como su experiencia personal de artista. Ambas tuvieron una amplia influencia en el ámbito artístico y, sobre todo, en los criterios que guiaron la renovación del arte católico durante décadas. Los puntos de vista que el autor toma para emitir sus juicios ayudan después a comprender mejor sus teorías acerca del arte religioso.

*Nouvelles Théories* comienza con la transcripción de un artículo aparecido en 1916<sup>4</sup> sobre el porvenir del arte francés después de la Primera Guerra. Es una síntesis descriptiva y crítica acerca de los movimientos anteriores a la guerra y la evolución que tuvieron después de ésta. “El impresionismo ha terminado”, dice el autor, y “las jóvenes escuelas post-impresionistas, nacidas del simbolismo oscilan entre la expresión mística y la decoración”. Los que han abierto las puertas a los nuevos movimientos fueron quienes, a través sus obras, evolucionaron hacia una interpretación sintética de la naturaleza; especialmente el Simbolismo de Moreau y de Puvis de Chavannes y, en otros aspectos, las obras de Gauguin y de Cézanne. Denise busca poner distancia de estos artistas, que fueron mentores del movimiento Nabis y de él mismo, para poder juzgar qué

---

<sup>1</sup> Maurice Denise. *Théories 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. L.Rouart et Watelin éditeurs, Paris, 1920.

<sup>2</sup> Maurice Denise. *Nouvelles Théories sur l'Art Moderne et sur l'Art Sacré 1914-1921*. L.Rouarte et Watelin éditeurs, Paris, 1922

<sup>3</sup> Son más las traducciones correspondientes a las citas de las obras que aparecen a lo largo del trabajo y de las que no existe versión en español.

<sup>4</sup> *Correspondant*, 25 de noviembre de 1916, *id.* pág. 11

elementos son rescatables y cuáles pueden poner en peligro el futuro del arte tal como él lo concibe.

En lo que hace al Simbolismo dice que, aunque en parte ha sido superado, su esencia subsiste como orientación de toda la pintura moderna. Como explica en un artículo posterior<sup>5</sup>, “toda obra de arte, antigua o moderna, y que sea en verdad superior, es simbolista”. En este movimiento marca dos etapas; en la primera los artistas buscaron traducir las emociones y los conceptos a través de sus correspondencias con formas, combinaciones rítmicas y de color. Estas correspondencias están en la naturaleza, y son captables a través de analogías que el artista debe descubrir.

Pero el gran peligro del Simbolismo es quedarse en la pura subjetividad, y es lo que ocurrió en su segunda etapa, cuando los símbolos utilizados dejaron de ser un lenguaje abierto a todos. Se transformaron en una expresión egocéntrica del artista, de tal manera que sus obras devinieron oscuras para el espectador y sólo accesibles a través de claves esotéricas. A lo largo del libro, Denis va a insistir una y otra vez sobre la necesidad que tiene el artista de desprenderse del puro subjetivismo.

A continuación, el autor analiza el camino hacia la abstracción. En una primera etapa, dice, puede notarse la fuerte influencia de Cézanne. En sus obras hay un paso más hacia la subjetividad: la renuncia al tema, al que transforma en un puro motivo. Hay un alejamiento de la naturaleza concreta y el cuadro se convierte en una composición esquemática donde las realidades representadas son geometrizadas y convertidas en manchas. En los artistas que siguen su misma tendencia hay una voluntad expresa de crear formas sin referencia a la realidad.

En un segundo momento, con el inicio del cubismo, son abolidos los últimos vestigios de la imitación. El cubismo abandona el modelado y el volumen y se vuelca a la geometría. Para Denise, la relación con la realidad objetiva va a ser uno de los grandes criterios con los que juzgará la realización de la obra de arte. Desde su perspectiva, que luego desarrollará, el corte con la realidad transforma la obra en una pura expresión personal del artista sin otro referente que su propia individualidad.

## DENISE Y EL ARTE RELIGIOSO

Desde el punto de vista estético, simbolismo, subjetivismo, relación con la realidad y con la sociedad, son cuatro grandes criterios que Denis tuvo en cuenta en su elaboración de una teoría

---

<sup>5</sup> *Le Symbolisme et l'art religieux moderne, id, pág. 177*

del arte religioso. Dedicó la tercera parte de *Nouvelles Théories* a este tema. Comienza con la transcripción de una conferencia que pronunció en la sociedad *Amis des Cathedrales*<sup>6</sup>. Inició la disertación con una pregunta: “¿Cuándo decimos que una obra es religiosa o que no lo es? [...] ¿no es una opinión estrictamente personal, subjetiva, incomunicable?”

Él responde diciendo que los criterios para abordar estas preguntas deben provenir del intelecto y del estudio de la historia. Descarta, ante todo, que la religiosidad de la obra provenga del tema, ya que si fuera así, su diferencia con una obra profana sería puramente exterior. Pone como ejemplo un caso: en las catedrales medievales están presentes no sólo los temas teológicos sino también la historia y la ciencia de su tiempo.

Una segunda cuestión concierne al artista; ¿son necesarias las convicciones personales del artista con respecto a las verdades de la fe? Nuevamente responde que no y argumenta que la falta de fe de algunos pintores del Renacimiento y del Barroco no repercutió en la religiosidad de sus obras.

Menos aún es necesaria la probidad moral, como se desprende de la vida de numerosos artistas cuyas obras son indiscutiblemente religiosas. Tampoco lo es la fe colectiva, pues la sociedad en que trabajaron la mayoría de los artistas europeos estaba impregnada de espíritu cristiano y era la misma iglesia quien encargaba las obras.

Otro posible criterio para juzgar la religiosidad de una obra es la fidelidad a los estilos tradicionales de representación de lo sagrado. En primer lugar el hieratismo, es decir la actitud estática y solemne de las figuras como transposición de un sentimiento respetuoso frente a la divinidad. Sin duda el hieratismo ayuda a representar la majestad del dogma y es de antiquísima tradición. Pero, dice Denis, termina convirtiéndose en un arte de fórmulas, de simetrías, de síntesis y de abstracción.

El recurso del hieratismo fue profusamente usado por el cristianismo oriental. En Occidente, en cambio, el arte siempre tendió a la realidad concreta, como lo demuestra el ejemplo de las catedrales medievales, en las que todo tenía su lugar: mitología, ciencia, historia, vida civil. El arte de la Edad Media salió del hieratismo para que entrara en él la vida. Nada más hostil al arte medieval que la abstracción.

En el artículo comentado más arriba, *Le Présent et l'Avenir de la peinture française*<sup>7</sup>, Denis había tocado el tema de la abstracción, desarrolló su postura acerca de la necesidad de imitación de la realidad. Para él este problema es el eje de cualquier discusión sobre el arte. En la imitación

---

<sup>6</sup> *Le sentiment religieux dans l'art du Moyen Âge*. 13 de diciembre de 1913

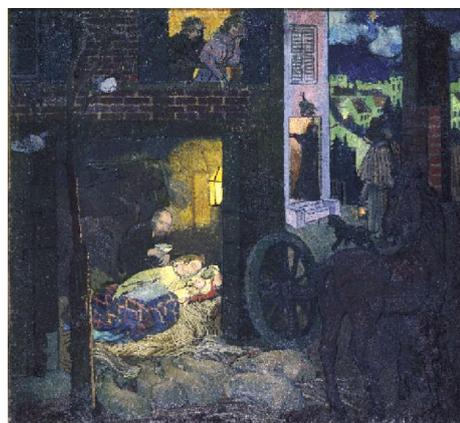
<sup>7</sup> id. pag. 11

distingue dos posturas: una, cuando la imitación tiene en cuenta las cualidades perceptibles de las cosas, pero pensadas en general, como un tipo, un esquema visual que busca representar la totalidad de la especie a la que pertenece cada una de esas cosas. Ubica en esta postura el arte del Renacimiento.

En cambio, en el arte medieval encuentra una actitud que considera las cosas en cuanto seres singulares y concretos con cualidades individuales y únicas. La naturaleza nunca es concebida como abstracta y generalizada. Y ubicándose en esta perspectiva Denis trata otro tema, el del símbolo. El hecho de que la pintura sea objetiva no es óbice para que simbolice el mundo interior del artista.

A este respecto hay una diferencia entre alegoría y símbolo. La primera responde a un idealismo generalizador susceptible sólo de transmitir ideas. La alegoría separa lo espiritual de lo corporal pues busca encontrar una sustancia sensible que pueda representar un concepto intelectual. Así la obra sólo posee significado a través de un sistema de convenciones, muchas veces fijas. El símbolo, por el contrario, habla a la sensibilidad a través de los ojos, porque para Denis, “el arte es la santificación de la naturaleza”. Transcribe una cita de Henri Bergson que sintetiza su pensamiento acerca de la relación entre el símbolo y el arte<sup>8</sup>:

“El objeto del arte consiste en dormir las potencias activas o resistentes de nuestra personalidad, para llevarnos a un estado de docilidad perfecta en el que concebimos la idea que se nos sugiere, donde simpatizamos con el sentimiento expresado. De este modo con nuestros recuerdos confusos, nuestras fuerzas subconscientes puestas en movimiento, la obra de arte crea en la interioridad un estado místico o al menos análogo a la visión mística y convierte a ‘Dios sensible al corazón’ para nosotros”.



*Natividad*

Maurice Denis

---

<sup>8</sup> *Art et Critique*. Cita del autor

De esta concepción artística surgen varias conclusiones. Ante todo la obra necesita ser fiel a la verdad, y por lo tanto el pintor debe lograr una imitación de la realidad, no una ilusión visual de ella. Es imprescindible que el artista huya del *tromp-l'oeil*, que engaña a los ojos. La obra de arte no responde a la óptica de un teatro, ni es un escenario de actitudes. Tampoco se trata de una reproducción fotográfica ni menos aún la representación de una idea.

En la Edad Media la humildad llevaba a pintar imágenes ingenuas propias de la infancia espiritual. Era un lenguaje que hablaba directamente a los sentidos, a la sensibilidad y a la razón sin otro intermediario que el objeto representado con ingenuidad y sin artificio. De ahí su capacidad de transmitir alegría. La presencia de este sentimiento es una clave para reconocer el verdadero arte religioso.

Para esta tarea el artista debe llegar a lo más íntimo de sí y hacer surgir la experiencia religiosa de su vida interior. En lugar de un sistema de alegorías y de signos convencionales, el artista cristiano entrega un arte lleno de vida que habla el lenguaje de su corazón.

## LOS ATÉLIERS D'ART SACRÉ

En los años posteriores a la Primera Guerra mundial se puede hablar de un renacimiento de la intelectualidad católica. Ateniéndose sólo al ámbito francés, pertenecieron a esta renovación filósofos y literatos como Jacques Maritain, Léon Bloy, Paul Claudel y Georges Bernanos, entre otros. En el quehacer artístico se multiplicaron las asociaciones que nucleaban artistas católicos, como la ya citada *L'Arc* y la *Société de Saint-Jean*. Este conjunto de intelectuales y artistas estaban vinculados entre sí por una constante comunicación y participación en ideales y proyectos. Es imposible citar aquí, por su abundancia, los documentos que muestran en cartas, conferencias y escritos, la constante referencia entre sí de los participantes de esta renovación católica. Pero es notable el interés especial en la consecución de un nuevo arte cristiano.

En lo que hace a las artes plásticas, tuvo especial relevancia el emprendimiento de los *Ateliers d'Art Sacré*. Fueron fundados en 1919 por Denis y el pintor Georges Devalliers (1861-1950). Este último, discípulo de Georges Moreau, pertenecía a la *Société de Saint-Jean*. Los dos fundadores y un nutrido grupo de artistas católicos vieron la necesidad de crear una institución que nucleara el trabajo de representantes de distintas ramas del arte y de artesanías vinculadas al

arte sagrado. Su objetivo inmediato estaba orientado a la restauración de las iglesias que habían sufrido deterioros en el transcurso de la guerra.

Sin embargo la motivación principal era la creación de un nuevo arte religioso. A este respecto Devalliers proponía, ya en 1912 “un arte católico audaz e iluminado por el Evangelio”. Con este fin nacieron los *Ateliers* estructurados a la manera de las corporaciones medievales y en los que la colaboración artística se unía al apoyo espiritual y social entre sus miembros. Fueron numerosísimas las iglesias restauradas no sólo en Francia sino también en otros países europeos. La influencia de su modo de trabajar se extendió también a Canadá y a Estados Unidos por medio de artistas que viajaron a Francia a formarse en los *Ateliers*.

Por otra parte, tanto Desvallieres como Denis, veían la necesidad de que las obras tuvieran una clara impronta moderna. Este último sostenía la imposibilidad de llegar al corazón del hombre contemporáneo por medio de las viejas fórmulas y con aprensiones a las corrientes artísticas del momento. Sin embargo a lo largo de su vida continuó siempre oponiéndose a que el arte religioso fuera abstracto.

Los *Ateliers* buscaban la formación espiritual, intelectual y técnica de sus miembros que permitiera la consecución de una unidad de estilo en la decoración y equipamiento de las iglesias. De esta manera se aseguraba la realización de conjuntos completos que incluyeran, desde frescos y vitrales hasta los vasos sagrados y las vestiduras litúrgicas. Un ejemplo claro a este respecto fue la iglesia del Saint-Esprit en Paris.



*Iglesia del Saint-Esprit* Paris



Georges Desvallières  
*Sagrado Corazón*



Maurice Denis  
*Pentecostés*

La recepción de las obras de los *Ateliers* no siempre fue positiva. Por un lado, la falta de formación artística del clero, y por ende su incapacidad de valoración de un arte de mayor calidad, hizo que los párrocos se inclinaron por recurrir a las obras hechas en serie. Además el acostumbramiento al estilo sulpiciano provocaba reacciones adversas de parte los fieles. Un ejemplo fue el fresco del *Sagrado Corazón* de Desvallières que fue considerado blasfemo por varias asociaciones eclesiales dedicadas al arte religioso. A la falta de valoración que tuvieron las obras también se unió la diferencia de precio que implicaba encargar o adquirirlas por ser artesanales y únicas.

Sin embargo, a pesar de las crecientes dificultades, el pensamiento de Denis, y el estilo de trabajar en el arte que instauró a través de los *Ateliers*, siguió vigente a lo largo del siglo XX. Su modo de concebir el arte religioso y los criterios que dio acerca de cómo considerar el arte contemporáneo perduraron en el tiempo. Un sector del pensamiento intelectual y artístico eclesial estuvo fuertemente influido por él y, en emprendimientos posteriores, otros artistas siguieron el camino que había trazado.

#### UN CAMBIO DE PERSPECTIVA: MARIE-ALAIN COUTURIER.

Los *Ateliers* continuaron hasta 1947, aunque desde mediados de la década de 1930 habían entrado en una cierta decadencia. Los encargos eran mucho menores y además los artistas pertenecientes a la asociación caían a veces en un arte repetitivo y academicista. A esto se sumaron discusiones entre los miembros acerca de qué elementos del arte contemporáneo debían ser tomados y cuáles no.

La sociedad se dividió entre aquellos que pensaban que los artistas religiosos debían ser necesariamente creyentes y quienes sostenían que todo artista, por ser tal, tiene en sus obras la capacidad de llegar al ámbito de lo religioso. A esta última corriente se adscribió Desvallieres y el grupo de los artistas más capacitados. Entre ellos se destaca la figura del dominico Alain Couturier (1897-1954), que fue alumno de los *Ateliers* desde su inicio y que con el tiempo se convirtió en la figura emblemática de la relación del catolicismo con el arte moderno. La idea sobre la que edificó su actuar fue que “todo arte verdadero es religioso”.

En 1937 se le encargó, junto al padre Regamy, la dirección de la revista *L'Art Sacré* dependiente de los *Ateliers*. Posteriormente la revista se independizó de estos últimos ya que el pensamiento de Couturier y Regamy se alejó sobre todo del de Denis. Sin embargo, a lo largo de su vida ambos conservaron su gratitud hacia el pintor que los había puesto en contacto con lo mejor del arte de su momento.

En la revista Couturier expuso su pensamiento que se nutrió de dos grandes vertientes<sup>9</sup>. Por un lado la conciencia de los requerimientos que impone la fe para plasmarse en una forma artística. Por otra parte su conocimiento personal y su amistad con los grandes artistas de su época.

Desde su punto de vista el arte cristiano se encuentra en la mayor encrucijada de la historia y esta crisis hunde sus raíces en una situación que desborda el ámbito de lo artístico. El problema de fondo es que la cultura ha dejado de ser cristiana. En la historia de Occidente no siempre los artistas fueron creyentes pero sí lo era el contexto cultural y social del que se nutrían. El artista jamás puede aislarse de la sociedad en que vive, pues tiene la capacidad y la necesidad de percibir la cultura como algo orgánico y sobre todo, vivo. Está unido a ella en una verdadera comunión.

En su artículo *Sur Picasso et les conditions actuelles de l'art chretien*<sup>10</sup> lo resume con claridad:

“Las causas principales de la decadencia del arte sagrado no son de orden artístico: son de orden religioso. [...] No hay posibilidad de arte cristiano cuando no hay una civilización cristiana.”

Esta situación trajo como consecuencia que el artista comenzó a nutrirse de otras fuentes, “menos altas y menos puras pero en las que, sin embargo, vemos que se ha renovado.” Esta renovación es una de las más ricas que se han dado en la historia del arte.

---

<sup>9</sup> Sintetizó su pensamiento en: Marie-Alain Couturier. *Art et catholicisme*. Editions de l'Arbre, Montreal, 1941

<sup>10</sup> id. pag. 61

Para Couturier, si se mira la situación desde el punto de vista eclesial, es claro que en los ambientes católicos hay un aislamiento con respecto a la cultura contemporánea y por ende al arte concebido en ella. Estos ambientes, laicos o clericales, no son susceptibles de concebirlo, ni incluso de comprenderlo. Menos aún de hacer trabajar a los artistas para la Iglesia.

Por otra parte el arte contemporáneo presenta graves dificultades para adaptarse a las exigencias del arte sagrado. Aunque las fuerzas de la intuición y de la sensibilidad han alcanzado una pureza y una agudeza prodigiosas, a las que nunca se había llegado, muchas veces el tema de las obras ha quedado reducido a sus medios más simples de expresión, a sus puros elementos formales de líneas, colores y volúmenes.

Couturier entonces se plantea cuál es el camino a seguir. Vistos los resultados en el arte cristiano de los siglos XIX y XX, es claro que el arte religioso no ganó nada con aislarse del arte contemporáneo. O se transformó en un estilo edulcorado y sentimental o recurrió a una mentalidad arqueológica de repetición fórmulas antiguas. Éstas tuvieron su razón de ser en el pasado, pero hoy carecen de la vitalidad propia de un arte que sea parte de una cultura viva. Además, la gracia no existe sola, sino que necesita de una realidad natural en la que encarnarse y así, poder elevarla: si no hay vida natural tampoco la hay sobrenatural.

El arte verdadero lleva en sí la capacidad de ser espiritual y de trascender las realidades puramente perceptibles. Puede llegar a una realidad que está más allá del artista y de la sociedad que lo rodea. Y es verdad que cuanto mayor sea su arte, mayor es su capacidad de trascendencia.

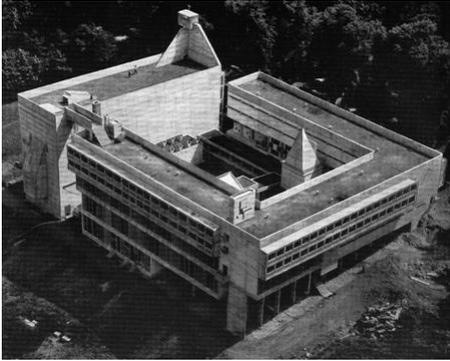
Sin embargo, acceder a lo propiamente sacro es difícil para quien no tiene fe. En una conversación con Igor Strawinsky<sup>11</sup>, éste le dijo a Couturier que la esencia de lo sacro es su carácter de separación total de lo mundano, su reserva absoluta para la divinidad. Sin embargo su comunión con lo trascendente, aunque no sea estrictamente sacra, puede ser alcanzada por la persona de genio a través de la espiritualidad propia de su arte, como un testimonio de otra realidad.

Entre 1940 y 1945 su orden lo envió a Estados Unidos y Canadá donde trabó relación y en algunos casos verdadera amistad, con artistas de talento indiscutible: Le Corbusier, Matisse, Chagal, Leger, Bonnard. Ante la dificultad de encontrar artistas que fueran cristianos y al mismo tiempo dotados de genio artístico, Couturier decidió convocar a los grandes maestros de su tiempo, aunque no fueran creyentes, a realizar trabajos de índole religioso.

---

<sup>11</sup> Citado en: Denis MacNamara. *Couturier, Le Corbusier and the monastery of La Tourette*. The Institute of Sacred Architecture. Vol .2

Bajo su influencia, varios de ellos recibieron importantes encargos para obras religiosas. Entre las más notables en Francia se encuentran: la iglesia de Notre-Dame-de-Toute-Grâce en Assy (1937-1946), que es uno de los exponentes más completos de arte religioso contemporáneo, pues reúne obras de Georges Rouault, Fernand Léger, Pierre Bonnard, Georges Braque, Marc Chagall y Henri Matisse, entre otros; la capilla de Vence (1948-1951), realizada por Henri Matisse; el monasterio dominico de La Tourette, construido por Le Corbusier entre 1957 y 1960



Henri Le Corbusier. Monasterio Sainte-Marie-de-La Tourette.



Henri Mattise. Capilla de Vence



Nôtre-Dame-à-Toute-Grace

Para Couturier en los verdaderos artistas “las intuiciones espirituales propias de los genios suplen en ellos las insuficiencias de la fe”, pues, “las condiciones ideales para el arte sacro... las

posee el artista de genio que, también, es un santo. En su ausencia, más vale para la salud del arte cristiano el genio sin fe que el cristiano sin talento.”

Reconoce, sin embargo, que no cualquier artista tiene posibilidad de realizar esta tarea, hay algunos más indicados que otros. Las condiciones que deben reunir están emparentadas con su conocimiento y sintonía con el cristianismo y el mundo religioso. A su vez, quienes los guíen en sus obras deben proporcionarles ideas y temas. Pero no sólo esto. El artista, personalmente, debe hacer un camino para embeberse del sentido y de la finalidad de la obra que tiene entre manos.

#### LA CAPILLA DE NÔTRE-DAME DU ROSAIRE EN VENCE (PROVENZA)

Henri Matisse decía que la capilla fue la culminación de su tarea de toda la vida, su obra maestra más relevante. Trabajó en ella durante cuatro años, de 1948 a 1951; elaboró los planos del edificio y todos los detalles de su decoración: vitrales, cerámicas, tallas, objetos de culto y ornamentos sacerdotales. Para este trabajo, Matisse se dejó guiar primero por sus diálogos con el dominico Rayssiguier y luego por el mismo Couturier.

Matisse nunca llegó a tener fe pero la experiencia de Vence fue una situación muy particular para él. En los escritos que publicó acerca sus vivencias de la época en que realizó esta obra dice<sup>12</sup>:

“¿Si creo en Dios? Sí, cuando trabajo. Cuando me someto y soy modesto, me siento ayudado por alguien que me hace hacer cosas que me superan”. [...] “Naturalmente, no he tenido respuesta, pero desde ese momento he sido pacificado, liberado”. [...] “Una vez que he realizado todo cuanto podía con mis diez dedos, algo venía a completarlo pero no dependía de mí, venía de alguna otra parte”.

Considerando particularmente el Via Crucis decía, al compararlo con otras obras que realizó en la misma capilla:

“[el panel de Santo Domingo y de la Virgen con el Niño] tienen el carácter de recogimiento tranquilo que les es propio, mientras que el del Via Crucis se anima con un espíritu distinto. Es tempestuoso. Esto le viene del encuentro del artista con el gran drama de Cristo, que hace desbordar sobre toda la capilla el espíritu apasionado del artista”<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Henri Matisse. *Scritti e pensieri sull'arte*, recogidos y anotados por D.Fourcade, traducción de M. Mimita. Ed. Lamberti, Torino, 1988 (tit.orig. *Ècrits et propos sur l'art*. Paris, 1972)

<sup>13</sup> id.



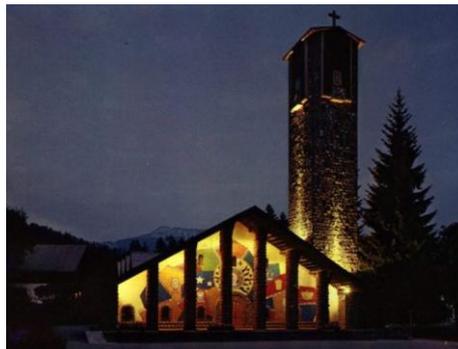
*Presbiterio*



*Via Crucis*

“Quiero que aquellos que entren en mi capilla se sientan purificados y descargados de sus pesares. Incluso sin ser creyentes, que se encuentren en un ambiente donde el espíritu se eleva, donde el pensamiento se aclara”<sup>14</sup>, escribió el 8 de septiembre de 1950.

#### LA IGLESIA DE SAINTE-MARIE-DE-TOUTES-GRACES-DU-PLATEAU-D’ASSY.



Esta iglesia está ubicada en la zona de los Alpes, cercana a la frontera con Suiza. En ella Couturier quiso que convergieran los artistas de envergadura que estuvieran dispuestos a poner de sí su mayor espiritualidad y apertura a la trascendencia.

El emprendimiento arquitectónico lo realizó Maurice Novarina; la fachada fue diseñada por Fernand Léger. En el interior, el ábside fue recubierto con un tapiz obra de Pierre Lurçat. Los vitrales fueron diseñados por George Rouault y en la pared del baptisterio se encuentra una cerámica de Marc Chagall. Henri Matisse colaboró con la realización de la capilla dedicada a Santo Domingo y Pierre Bonnard con una pintura de San Francisco de Sales.

Aunque la construcción de la iglesia tuvo una recepción muy valorativa, sobre todo de parte de de los intelectuales católicos y de quienes apreciaban su valor estético, también suscitó

---

<sup>14</sup> id.

polémicas. Las críticas se centraron sobre todo en torno al Cristo en cruz, obra de Germain Richier. Quienes veían en él un obstáculo a la piedad argumentaban que, además de la deformación del cuerpo, a la que consideraban irrespetuosa, se ponía en duda la identidad de Cristo por el hecho de que en la cabeza no estuvieran los rasgos propios de la cara.

Esta polémica, que duró varios años, fue llevada incluso al Santo Oficio y finalmente fue resuelta por el obispo del lugar con la orden de retirar la escultura de la iglesia.



*Cristo en la cruz de G. Richier*

#### LA “QUERELLA DEL ARTE MODERNO” Y LA “QUERELLA DE LOS VITRALES”

La polémica por el Cristo de Richier reflejaba una situación de mayor amplitud. La solución que había dado Couturier al problema del estancamiento del arte sagrado y a su relación con el arte moderno, provocaba fuerte resistencia en algunos medios católicos. Se aducía que las obras realizadas bajo su influencia eran más lugares de visita artística que recintos para el culto.

Couturier, artista también él desde su juventud, confeccionó dos vidrieras para la catedral de Nôtre-Dame de Paris que habían sido destruidas durante la guerra. Estas obras también fueron criticadas y se pidió que fueran retiradas de la catedral por el hecho de no ser copia de las antiguas. Este hecho provocó la llamada “querella de los vitrales”. En muchas de las iglesias restauradas, los vitrales rotos habían sido reemplazados por obras más modernas, aunque no todas de estilo puramente contemporáneo. Sí fueron de este estilo los de Fernand Léger en la iglesia del Sagrado Corazón de Audincourt y también se solicitó que sus vitrales fueran retirados de la iglesia.



*Los cálices y la esponja* Fernand Léger 1950

Iglesia del Sagrado Corazón Audincourt

Leger explicó así su obra:

“Es el mismo hombre, o casi el mismo, el que realizó los paneles de la ONU y los vitrales de Audincourt, el mismo hombre ‘libre’. No me he desdoblado. Magnificar los objetos sagrados, clavos, copón, o corona de espinas, tratar el drama de Cristo, no ha sido para mí una evasión... Simplemente tuve la ocasión inesperada de adornar vastas superficies según la estricta concepción de mis ideas plásticas. Deseaba aportar un ritmo evolutivo de formas y colores para todos, creyentes y no creyentes, algo útil, aceptado tanto por unos como por otros, de tal manera que la alegría y la luz se derramaran en el corazón de cada uno”.<sup>15</sup>

La polémica entre los partidarios del arte moderno en los lugares de culto y quienes se oponían a ello, -la llamada “querrela del arte moderno”-, fue llevada varias veces a Roma. En 1952 el Santo Oficio emitió la instrucción *De Arte Sacra*<sup>16</sup> en la que se enfatizó la vinculación entre la liturgia y el arte sacro y se pidió a los artistas no utilizar “imágenes inusuales” o “que no estuvieran en conformidad con el uso aprobado por la Iglesia”. Durante los años posteriores a esta resolución y hasta el comienzo del Concilio Vaticano II en 1963, disminuyeron los emprendimientos eclesiales con impronta moderna y se volvió en muchos casos a la solución del *revival*.

Sin embargo, en algunos sectores eclesiales especialmente interesados por la cultura, el pensamiento y la obra de Couturier siguieron vigentes y fueron tema de reflexión acerca de la problemática del arte religioso. Tal fue el caso de Giovanni Battista Montini (1897-1978), posteriormente el papa Pablo VI.

## PABLO VI Y EL ARTE

---

<sup>15</sup> cit. en: Paul-Louis Rinuy. “Le renouveau de l'art sacré dans les années 1945-1960 et la ‘querelle de l'art sacré’”. Seminario *L'enseignement du fait religieux*. Eduscol, Paris, 2002

<sup>16</sup> AAS, 44 (1952)

Desde muy joven, Montini, se interesó por el arte y fue colaborador de la revista *L'Arte Sacro*. En 1954 fue nombrado arzobispo de Milán y al comienzo de este trabajo pastoral hizo explícito su compromiso con el mundo contemporáneo:

“Amaremos nuestro tiempo, nuestra civilización, nuestra técnica, nuestro arte, [...] nuestro mundo. Amaremos esforzándonos por comprender, por compartir, por estimar, por sufrir, por servir”<sup>17</sup>

Durante su trabajo en Milán y posteriormente cuando fue elegido Papa en 1958, se propuso como objetivo de su misión “volver a tejer las relaciones entre la Iglesia y el mundo, sobre todo allí donde el diálogo estuviera debilitado o directamente herido”<sup>18</sup>. Sin duda, en el entorno del arte contemporáneo este diálogo presentaba dificultades.

Uno de los problemas fundamentales era encontrar coincidencias acerca de qué es el arte. Desde un punto de vista filosófico, para Pablo VI la belleza es una cualidad del ser, porque es el mejor modo de expresar su existencia. La expresión bella del ser, dice, la encontramos a través de “la admiración estética del universo [...] que nos maravilla y nos llena de alegría”<sup>19</sup>.

El otro camino de encuentro con la belleza es el arte. Para él:

“ Los verdaderos artistas de todos los tiempos, sean o no conscientes, caminan en una dirección en la que los preceden los místicos. Nos enseñan a ver el mundo como un inmenso símbolo donde todo se comunica y se responde como lo hacen los instrumentos de una orquesta en una sinfonía”<sup>20</sup>

Esta concepción del arte como signo, se aplica sobre todo al arte sacro. Desde el momento en que el catolicismo ve en Cristo al Verbo que se hizo carne, ha podido hacer suyo el lenguaje de las cosas sensibles para expresar las cosas espirituales. De ahí surge la fuerte vinculación entre la liturgia y el arte. La liturgia como espacio, escena donde se realiza la mediación de Cristo. Por eso, Pablo VI ve en el arte una mediación sacerdotal: el arte tiene una función análoga a la del sacerdote y la liturgia posee una vocación artística.<sup>21</sup>

Para que el arte pueda enraizarse en la liturgia el artista debe hacer suya la intención de que la obra sea culto a Dios y lenguaje de la comunidad en oración. Pero primero debe contar con

---

<sup>17</sup> Giovanni Battista Montini. *Intervención en el Congreso del Apostolado de Laicos*. Milán, 1957. Fuente: *Rivista diocesana milanese*, XLVI (1957), p.456

<sup>18</sup> *Paul VI et l'art*. Pubblicazioni dell'Istituto Paolo VI. Brescia, 1989, pag.5

<sup>19</sup> Discurso *Tras los pasos de Dios*, febrero de 1977

<sup>20</sup> *Alocución a los miembros de las Comisiones diocesanas de arte sagrado de Italia*. 1967

<sup>21</sup> Cf. *Paul VI et l'art*. Pubblicazioni dell'Istituto Paolo VI. Brescia, 1989, pag.14

capacidad artística. El máximo de adherencia a la verdad religiosa depende del máximo de su capacidad expresiva: la Iglesia necesita santos y también necesita artistas.

## EL PENSAMIENTO DE PABLO VI ACERCA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Cuando en diciembre de 1965, finalizó el concilio Vaticano II, el papa envió un mensaje a los artistas:

“ [...] Hoy como ayer la Iglesia tiene necesidad de vosotros y se dirige a vosotros. [...] ¡no dejéis que se rompa una alianza tan fecunda! ¡No os neguéis a poner vuestro talento al servicio de la verdad divina! ¡No cerréis vuestro espíritu al soplo del Espíritu Santo!

Este mundo en el que vivimos tiene necesidad de belleza para no caer en la desesperación. La belleza, como la verdad, es la que infunde alegría en el corazón de los hombres, es como un fruto precioso que resiste el paso del tiempo, que une a las generaciones y las hace compartir la admiración. Y esto gracias a vuestras manos...”<sup>22</sup>

“El rol de cada arte –diría años después- consiste en romper la muralla estrecha y angustiante de lo finito, en la cual el hombre está inmerso [...] y abrir una ventana a su espíritu que aspira ardientemente a lo infinito”.<sup>23</sup>

El arte contemporáneo era para Pablo VI motivo de admiración y de preocupación al mismo tiempo. En 1963, siendo todavía arzobispo de Milán, decía que “los artistas parecen haber renunciado a presentar obras inteligibles [...] y esto provoca el alejamiento de un público que no comprende.”

Sin embargo, como declaró en 1963 en el discurso de inauguración de la Colección de Arte Religioso Moderno en el Vaticano,

“[...] no es verdad, nos parece, que los criterios directivos del arte contemporáneo estén signados solamente por la impronta de la locura, de la pasión, de la abstracción puramente cerebral y arbitraria; si el artista moderno es subjetivo, y busca más en sí mismo que fuera de sí los motivos de su obra, justamente por esto es especialmente humano. Muchos artistas han sustituido la estética con la psicología; ésta es una

---

<sup>22</sup> Pablo VI. *Mensaje a los artistas*. 1965

<sup>23</sup> *Insegnimenti di Paolo VI*. VII, 1969

evolución, especialmente peligrosa y desconcertante, pero más especialmente capacitada para entrar en el santuario del espíritu.”

Y esto es así porque “existe todavía en nuestro mundo árido y secularizado [...] una capacidad prodigiosa de expresar lo auténticamente humano, lo religioso, lo divino, lo cristiano”.

## LA COLECCIÓN DE ARTE MODERNO RELIGIOSO DEL MUSEO VATICANO

Mario Ferrazza, el curador de la colección, comenta en un artículo escrito en 1988<sup>24</sup>, la dificultad de ubicar un nuevo museo en el limitado espacio disponible en los Palacios Vaticanos. Finalmente se resolvió recuperar una serie de habitaciones que habían sido destinadas a depósito y allí distribuir las salas destinadas al arte moderno. El itinerario tuvo como criterio una línea expositiva que presentara un panorama en relación con su capacidad de expresar el sentimiento religioso.

Es imposible hacer aquí una nómina de las 540 obras que constituyeron el inicio de la colección. Sólo es posible reseñar los nombres de algunos autores:

A.Rodin; H.Matisse; G.Braque; O.Dix; H.Moore; G.Manzú; G.Rouault; A.Modigliani; M.Vlaminck; G.De Chirico; S.Dalí; P.Gauguin; M.Chagall; M.Denise; G.Morandi; E.Munch; Le Corbusier; W.Kandinsky; P.Klee; C.Carrà; E.Nolde; O.Kokoschka; E.L.Kirchner; J.Ensor; D.A.Siqueiros; F.Bacon; J.C.Orozco; F.Botero. La Argentina estuvo presente con obras de H.Butler y R.Soldi.

Al término del discurso de inauguración, el 23 de junio de 1973, Pablo VI dijo:

“Quizás no todos los visitantes compartan igualmente nuestra dicha, pero todos compartirán ciertamente la esperanza. [...] el ardiente deseo de que surja de esta primera exposición de arte religioso moderno, [...] una nueva tradición artística, y se afiance en el corazón de los artistas la convicción de que la Iglesia Católica todavía y siempre los estima, los ayuda y los protege.”

## CONCLUSIONES

---

<sup>24</sup> *Il rinnovamento dell'arte religiosa*. En: *Paolo VI Umanesimo tra arte e letteratura*. A cura di Nelide Giammarco, Clotilde Paternostro, Marco Gallo. Logart Press, Roma, 1993, pp. 45-48. El artículo apareció originalmente en francés en: *Paul VI et l'art*. Edizioni Studium, Brescia-Roma, 1989, pp.46-50

Maurice Denis, Marie-Alain Couturier y Pablo VI, fueron tres personalidades que, en el transcurso del siglo XX, marcaron con sus ideas y sus realizaciones, posibles caminos para hacer coincidir el arte moderno con el arte religioso de su momento.

Denise abrió el camino a la renovación del arte católico que estaba en decadencia. Enraizado en los grandes artistas del momento, tomó de Gauguin, de Cézanne y del movimiento Nabi el requerimiento de una pintura simple, sin rebuscamientos; sus contactos con el Simbolismo le hicieron ver el vínculo esencial entre el símbolo y el arte. Por otra parte, supo convocar a los artistas y artesanos católicos a una labor en conjunto con la intención de crear entornos integrales, que poseyeran un buen nivel estético y fueran funcionales para la liturgia.

Su valoración del arte medieval no fue óbice para que resaltara la necesidad de que el arte religioso se hiciera partícipe del mundo contemporáneo. El requerimiento de inteligibilidad, es decir de la vinculación de la obra con la realidad exterior al artista, permaneció en la Iglesia como un criterio para distinguir qué estilo de obras podían estar al servicio de la fe.

Su discípulo Couturier realizó un enorme avance en la relación entre el arte contemporáneo y el religioso. Su labor, que algo tenía de experimento, probó hasta qué punto el artista aún sin ser creyente, podía acceder al mundo de lo espiritual y de lo trascendente. Gracias a su amistad con los grandes maestros, creyentes o no, supo guiarlos en los requerimientos necesarios para que sus obras fueran adecuadas a los lugares de culto.

En la segunda mitad del siglo XX, el papa Pablo VI salió al encuentro de estas problemáticas. Buscó a lo largo de su trabajo pastoral el modo de poder aunar los requerimientos del arte sagrado con los principios del arte contemporáneo. En algunos casos esto fue posible y encontró a los autores y las obras que podían estar al servicio de la cultura. En otros casos supo valorar sinceramente y a fondo la capacidad de todo artista para expresar la trascendencia. Para unos y otros, abrió las puertas de la Iglesia, también de un modo literal, dándoles en la Colección de Arte moderno religioso un lugar relevante y mostrando que la Iglesia también es su casa.

## BIBLIOGRAFÍA

Jerôme Alexandre. *L'art contemporain, un vis a vis essentiel pour la Foi*. Éditions Paroles et Silence, Paris, 2010

Jöel Boudaroua. *Art Contemporain - Art sacré: quelles approches possibles?* Conferencia en la asociación *Ars et Fides*, Bordeaux, 2011. Versión online en [www.bordeaux.dominicains.com](http://www.bordeaux.dominicains.com)

Marie-Alain Couturier. *Art et catholicisme*. Editions de l'Arbre, Montreal, 1941

María Antonietta Crippa. "Romano Guardini y Marie-Alain Couturier. Los orígenes de la arquitectura y del arte para la liturgia católica en el siglo XX". Ponencia en el Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea. *Arquitectura de lo sagrado. Memoria y Proyecto*. Versión online en [www.arquitecturareligiosa.es](http://www.arquitecturareligiosa.es)

Maurice Denise. *Théories 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. L.Rouart et Watelin éditeurs, Paris, 1920.

Maurice Denise. *Nouvelles Théories sur l'Art Moderne et sur l'Art Sacré 1914-1921*. L.Rouart et Watelin éditeurs, Paris, 1922

*El apartamento Borgia y el arte contemporáneo*. Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, Florencia, 1974

Romano Guardini. *Los sentidos y el conocimiento religioso*. Ediciones Cristiandad, Madrid, 1965

*Immagini del Sacro nell'arte contemporanea*. Electa, Milán, 1993

Paul Jamot. *Maurice Denis*. Editions d'histoire et d'art, Paris, 1945

Henri Matisse. *Scritti e pensieri sull'arte*, recogidos y anotados por D.Fourcade, traducción de M. Mimita. Ed. Lamberti, Torino, 1988 (tit.orig. *Écrits et propos sur l'art*. Paris, 1972)

Denis MacNamara. "Couturier, Le Corbusier and the monastery of La Tourette. *The Institute of Sacred Architecture. Vol .2*

Thomas F. O'Meara. "Modern Art and the Sacred: The prophetic Ministry of Alain Couturier". *Spirituality Today*. Spring 1986, Vol. 38 No. 1, pp. 31-40

*Paolo VI Umanesimo tra arte e letteratura*. A cura di Nelide Giammarco, Clotilde Paternostro, Marco Gallo. Logart Press, Roma, 1993

*Paul VI et l'art*. Pubblicazioni dell'Istituto Paolo VI. Brescia, 1989

Paul-Louis Rinuy. "Le renouveau de l'art sacré dans les années 1945-1960 et la 'querelle de l'art sacré'". Seminario *L'enseignement du fait religieux*. Eduscol, Paris, 2002

Jean Soldini. "Storia, memoria, arte sacra tra passato e futuro". *Rivista teologica di Lugano* Año 9, Nº 2, (Jun.-2004)